

AS IMAGENS DA MORTE EM AGATHA CHRISTIE, OSCAR WILDE E EDGAR ALLAN POE

Luciana de Freitas Bernardo
Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem – UFRN

Resumo: O espelho é um objeto que sempre esteve carregado de diferentes simbologias, comumente ligadas ao auto-conhecimento e à verdade, devido ao fato de mostrar, a quem se olha nele, uma imagem tão próxima da real quanto possível. Por outro lado, o espelho também é associado ao misticismo e ao sobrenatural, pela “mágica” de conseguir duplicar aquele que olha através dele. Esse caráter ambíguo torna o espelho um elemento fantástico por excelência e de recorrência comum nos textos deste gênero, além de ponto alto de interesse para nossa discussão. Pretendemos, neste trabalho, analisar os textos *In a Glass Darkly* de Christie, *The Oval Portrait* de Poe e *The Picture of Dorian Gray* de Wilde a partir de uma metodologia comparativa, e, a seguir discutir as relações entre eles apontando as similaridades e diferenças no tratamento do espelho como objeto que introduz o sobrenatural nas tramas tomando como base as discussões de Barthes, Santaella, Aumont e Eco sobre as imagens.

Palavras-chave: espelho, retrato, imagem, morte.

1. Introdução

Uma imagem é algo que parece com outra coisa. Segundo o conceito aristotélico de mimesis, essa cópia que a imagem constitui não é, no entanto, uma cópia literal, mas sim uma atividade criativa, um tipo de representação. Ela pode ser natural como a sombra e o reflexo, ou artificial como a pintura e a fotografia, visual ou não, tangível ou conceitual, ela pode manter uma relação de semelhança direta com seu modelo ou, ao contrário, estar ligada a ele por uma relação mais simbólica. De acordo com Lúcia Santaella:

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. (1998:15)

Tendo definido brevemente o que é uma imagem, resta discutir para que servem as imagens, afinal. Obviamente, elas estiveram sempre historicamente ligadas a fins e objetivos específicos: informar, influenciar, fazer propaganda: política, religiosa, ideológica, enfim, sendo utilizadas desde antes mesmo do aparecimento do registro escrito da palavra. No entanto, uma razão essencial da produção das imagens merece

destaque: aquela proveniente da relação da imagem com o campo simbólico, que a coloca como mediadora entre o espectador e a realidade.

Rudolph Arnheim (1969) propõe uma tricotomia entre valores da imagem em relação com o real, na qual atribui a ela valor de representação, valor de símbolo, e valor de signo. Jacques Aumont segue a mesma reflexão e define que:

A imagem representativa é a que representa coisas concretas de um nível de abstração inferior ao das próprias imagens [...] a imagem simbólica é a que representa coisas abstratas de um nível de abstração superior ao das próprias imagens [...] uma imagem serve de signo quando representa um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela. (1990:78,79)

Embora, seja difícil encontrar uma imagem que preencha perfeitamente os requisitos de uma dessas funções, é bastante comum encontrar imagens que ao mesmo tempo participam das três em diferentes graus. O exemplo dado por Aumont é o de um quadro com tema religioso que apresenta uma cena bíblica e se situa em cima do altar de uma igreja – neste caso o valor será triplo: o valor de signo, que está mais na situação do que na própria imagem, pelo caráter religioso do lugar e pela sua localização; o valor representativo, pois os personagens representam uma cena e, o valor simbólico, comum a toda cena bíblica.

Deve-se pensar agora para que a imagem é utilizada: resumidamente pode-se dizer que ela é usada para estabelecer uma relação com o mundo, que pode acontecer de modo simbólico, epistêmico ou estético. Inicialmente, as imagens foram utilizadas como símbolos, primeiramente religiosos, e depois políticos e ideológicos como já afirmado, além de outros simbolismos que não possuem uma área de validade tão definida. Outra função atribuída desde cedo à imagem foi a de informar visualmente sobre o mundo através de imagens de natureza e valor informativo diversos. Essa função foi bastante desenvolvida a partir da era moderna, com o aparecimento de gêneros “documentários” como a paisagem e o retrato. Outra função da imagem é agradar ao espectador, oferecer-lhe sensações específicas, confundindo-se com a noção de arte de tal forma que uma imagem que intente atingir um efeito estético pode muitas vezes passar por imagem artística, como no caso da publicidade. Aumont conclui então que “a imagem tem por função primeira garantir, reforçar, reafirmar, e explicitar nossa relação com o mundo visual” (1990:81). Dentre todos estes tipos de imagem, são de nosso interesse as imagens, naturais ou não, que o homem produz de si mesmo, mais especificamente o reflexo no espelho e o retrato.

2. A Imagem Especular

De acordo com a *Grande Enciclopédia Barsa*:

Os espelhos, que exerceram grande fascínio sobre os povos primitivos, graças à sua propriedade de refletir imagens, constituem fonte de inspiração artística e decorativa, além de apresentar aplicações técnicas de grande importância. (2004: 31)

Podemos supor que os primeiros espelhos utilizados pelo homem tenham sido, provavelmente, poças de água parada, assim como o espelho de Narciso, ou água

acumulada em algum tipo de vaso primitivo. Os espelhos manufaturados são de superfícies polidas de metal ou de cristal metalizado na parte posterior, capazes de produzir imagens por reflexão da luz, ao desviar os raios luminosos que incidem sobre essa superfície. O espelho, apesar de atualmente apresentar diversas possibilidades de utilização, foi, sem dúvida, inicial e primordialmente utilizado para que o homem pudesse ver a si mesmo. Dentre os vários tipos de espelho: côncavos, convexos e planos utilizados desde a decoração até carros e outros utensílios tecnológicos, nos dedicaremos ao estudo da simbologia ligada ao espelho plano. Em um espelho plano comum, vemos nossa imagem com a mesma forma e tamanho, como se olhássemos a nós mesmos através de uma janela que nos reproduz em todos os detalhes, em um espaço que parece situar-se atrás do espelho. Essa imagem é enantiomorfa, ou seja, não se sobrepõe ao objeto, e se encontra à mesma distância do objeto ao espelho. Os raios que partem de um objeto, diante de um espelho plano, refletem-se no espelho e atingem nossos olhos. Assim, recebemos raios luminosos que descreveram uma trajetória angular e temos a impressão de que são provenientes de um objeto atrás do espelho, em linha reta, isto é, mentalmente prolongamos os raios refletidos, em sentido oposto, para trás do espelho. O espelho plano envia uma imagem fiel a quem se olha nele, assim, ele não poderia deixar de estar carregado de conotações simbólicas: ele permite nos vermos tal como somos, mas sempre de um único e mesmo ângulo (de frente e invertido), notavelmente com os nossos defeitos.

O espelho tem sido utilizado como forma de representação da vida desde a antiguidade, estando, na maioria das vezes, relacionado ao autoconhecimento e à verdade. Alguns filósofos o associaram também ao pensamento, tendo em vista que este é um instrumento de autocontemplação, bem como de reflexão do mundo. Segundo Merleau-Ponty, o espelho “é o instrumento de uma universal magia que transforma coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu no outro e o outro em mim” (1984:93). Esse fenômeno é capaz de reproduzir, de duplicar todos os seres – pois diante do espelho todos possuem o seu duplo, que os contempla ao mesmo tempo em que é contemplado. Este outro é semelhante ao original em todos os aspectos físicos, porém silencioso e misterioso. Assim se define o estatuto ambíguo das imagens refletidas: de um lado uma ilusão viva da realidade; do outro a aparição de uma outra realidade.

De acordo com Cirlot, em seu *A Dictionary of Symbols*, o espelho como símbolo “has the same characteristics as the mirror in fact” (1971, pp. 211,212)¹. Nas lendas os espelhos normalmente se apresentam como objetos com poder mágico, que podem ocorrer em histórias muito antigas, como a de Branca de Neve e o “espelho-oráculo” de sua madrasta, que responde sempre à pergunta: “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?”, mas também em lendas urbanas mais atuais como a intitulada “Bloody Mary” que circula na cultura norte-americana, em que uma mulher cadavérica aparece no espelho e mata de forma sangrenta e violenta, as pessoas que repetirem seu nome treze vezes diante do espelho do banheiro. No folclore, visto como objeto que atrai os outros para mostrar-lhes as imagens, o espelho representa uma fonte de pavor durante as tempestades. O temor popular faz com que os espelhos sejam, então, cobertos por panos para evitar que atraiam os relâmpagos. A capacidade de informar sobre a beleza de outrem, invocar uma aparição, ou atrair relâmpagos constitui

¹ Possui as mesmas características do espelho de fato.

apenas um agigantamento das propriedades comuns ao espelho: o espelho realmente serve para que as pessoas possam saber como estão; bem como, obviamente, para refletir qualquer objeto ou pessoa que esteja diante dele.

A partir de um estudo etimológico da palavra espelho, tomamos conhecimento de que esta vem do latim *speculum*, termo de onde derivou também “especulação”, que, para os antigos, designava o hábito de olhar as estrelas com o auxílio de um instrumento, o espelho. Hábito intelectual que gerou um outro, a consideração, que significa literalmente: “olhar o conjunto de estrelas” (*sidus-sideris*). A especulação e a consideração estão diretamente relacionadas ao trabalho do detetive em uma narrativa: investigar as pistas, analisar os fatos, inquirir os suspeitos a fim de apontar o criminoso, como é comum nas narrativas do gênero escritas por Agatha Christie. Em *In a Glass Darkly*, apesar de não termos a presença de um detetive, a solução do mistério se dá por conta da imagem especular: é a visão no espelho que leva o narrador a alertar a jovem que ele viu sendo enforcada sobre o seu noivo – uma especulação, já que, do futuro “assassino”, ele havia visto somente as mãos e uma cicatriz no rosto – essa consideração a respeito do noivo de Sylvia é o que dá origem a narrativa e que, como é característica típica do espelho, pode ter invertido toda a vida dos personagens. Tomando a palavra especulação em um sentido distinto, o de “negócio em que uma das partes aufere vantagens explorando a boa-fé da outra”, podemos considerar que o narrador possa ter tramado contra Charles, a fim de desfazer seu noivado e conquistar a noiva.

Segundo Lacan, o espelho é um objeto indispensável para o desenvolvimento completo do indivíduo, que necessariamente passa, na infância, por uma fase denominada estágio do espelho, que como o autor descreve

É a aventura original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência do que se vê, se reflete e se concebe como um outro que não ele mesmo – dimensão essencial do humano, que estrutura toda a sua vida de fantasia. (LACAN, 1979:96)

É a partir desse momento que o indivíduo se torna capaz de reconhecer “o que é e o que não é do eu” (LACAN, 1979:96). Lacan utiliza para demonstrar o estágio do espelho, a metáfora do experimento do buquê invertido de Henri Bouasse (cf. figura abaixo), constituída de um conjunto formado por um espelho esférico, diante do qual se coloca uma caixa contendo um vaso invertido, sobre a qual está um buquê. Esse conjunto é colocado diante de um espelho plano. A imagem refletida no espelho plano será a do mesmo vaso contendo, em sua posição normal, aquelas mesmas flores. Pode-se concluir que o espelho, na função de grande Outro da teoria lacaniana, a saber, aquele que age na constituição do eu, exhibe uma imagem que, embora corresponda a uma certa ordem do real, está, ali, no campo do virtual. A utilização do espelho como metáfora nessa teoria para tratar da própria constituição do sujeito revela, mais uma vez, a mesma “magia” que ela exerce sobre os indivíduos, mostrando uma imagem real onde ela não está.

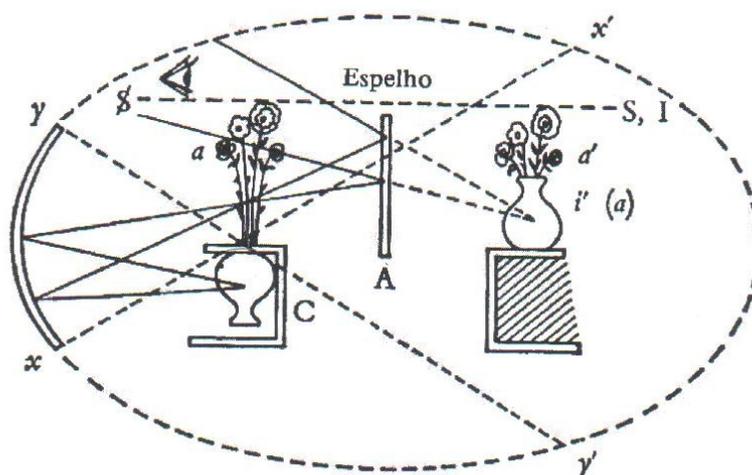


Figura 1 Experimento do buquê invertido de Henri Bouasse.
 Fonte: (Lacan, 1979:95)

O espelho se presta a esse tipo de construção simbólica por seu caráter eminentemente efêmero e por sua ancoragem no presente, características que o opõem aos outros tipos de imagem, todos eles revestidos de um caráter de permanência e irremediavelmente ligados ao passado.

Um retrato, por sua vez, é qualquer outro tipo de representação artística de uma pessoa – pintura, fotografia, escultura – na qual a face e as expressões são predominantes. A intenção é expor a imagem, a personalidade e até mesmo o humor da pessoa retratada. No entanto, os retratos exercem várias funções além de perpetuar a imagem de uma pessoa ou criar uma imagem histórica do patrono do artista: eles quase sempre exercem uma função imediata de representatividade: retratam o desejo da ubiqüidade, com uso político e religioso. O retrato, apesar de reproduzir a imagem do homem de forma parecida com o espelho, difere deste em importantes aspectos: elimina a inversão e cristaliza a imagem no tempo. Um outro aspecto do retrato é discutido por Barthes em *A Câmara Clara* (1984). Ao tratar da fotografia, o autor afirma que ao saber-se retratado o indivíduo se transforma em outro, passa a “posar”. A mesma consideração pode ser aplicada à pintura, na qual um outro corpo é criado, enquanto no espelho um mesmo corpo é apenas refletido. O sujeito sente ao ser retratado, tornar-se objeto, vivenciando uma microexperiência da morte, tornando-se “verdadeiramente espectro” (BARTHES, 1984:27). A pintura se distancia da fotografia apenas porque “pode simular a realidade sem tê-la visto” (BARTHES, 1984:115), ou seja, apenas na fotografia não posso negar que algo ocorreu, que “isso - foi”; na pintura, assim como no discurso, as imagens podem configurar-se como ficção: por mais verdadeiras que pareçam nada, pode impor a crença de que seus referentes realmente tenham existido.

A inversão especular é discutida por Umberto Eco em seu ensaio *Sobre os Espelhos*, no qual afirma que o espelho na verdade não inverte, ele reflete a imagem exatamente como esta se apresenta à sua frente: a direita exatamente onde está à direita e a esquerda exatamente onde está à esquerda. O observador é que, ingenuamente, imagina estar dentro do espelho, como Alice, e se percebe invertido. De acordo com esse raciocínio, é o retrato que se apresenta invertido.

Enquanto o espelho reflete o homem no momento presente e deixa de refleti-lo quando este sai da sua frente, o retrato congela a imagem, mostrando o homem

no passado. O homem retratado não é mais aquele do presente: Dorian Gray ao olhar seu retrato exclama: “How sad it is! I shall grow old, and horrible and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June...” (WILDE, 2003:39)². O retrato representa também um desejo de eternização: a imagem nele representada continua sempre a mesma, não importa em que situação. Tomando como base a reflexão de Eco (1989) (não especular, como ele mesmo afirma) de que o espelho só restitui a imagem de um sujeito enquanto ele estiver em sua frente, pode-se afirmar que essa conclusão óbvia deverá ser contrariamente aplicada ao retrato: este continuará sempre o mesmo, assim, se uma pessoa envia um retrato para uma outra que está em um outro local, essa outra pessoa poderá ver a mesma imagem que o primeiro viu ao olhar o retrato, enquanto que, se a mesma pessoa enviar-lhe em vez de um retrato, um espelho no qual se olhou por um longo período, como sugere Eco, o destinatário não poderá ver nada além de seu próprio reflexo – assim o retrato constitui uma tentativa de eternização: ele cria um outro, um “ele”, enquanto a imagem fugaz do espelho funciona como um “eu” que recebe o seu significado dependendo de quem a pronuncia. Podemos afirmar ainda que, enquanto o espelho (plano) sempre diz a verdade, o retrato sempre mente: mostra-nos uma realidade que já não é mais. Além disso, o enquadramento rígido e pré-definido do retrato faz com que suponhamos o que está além dele: ao ver um retrato em que só aparece o rosto de uma pessoa, cabe ao expectador supor o restante – tronco, braços e pernas – os quais nunca poderão ser conferidos através daquele retrato. No espelho, diferentemente, se só podemos ver o nosso corpo até a cintura, basta que cheguemos mais perto e olhemos para dentro do espelho; com a mudança de enquadramento pode-se ver o que até então a imagem não mostrava.

As imagens especulares apresentadas nos textos de Christie, Wilde e Poe participam dos dois domínios propostos por Santaella: o material, pois tanto os retratos quanto o espelho (apesar de este não se configurar como de um signo) são objetos que representam o nosso meio ambiente visual; e o imaterial, pois esses objetos concretos dão origem a visões e imaginações, enfim, a representações mentais que, por sua vez, dão origem às narrativas. Além disso, todas essas imagens possuem valor duplo: representativo (porque representam personagens das narrativas, bem como cenas das histórias narradas) e simbólico (em *The Picture of Dorian Gray*, o quadro do protagonista simboliza primeiramente a sua vaidade e posteriormente a sua degenerescência). Nos contos de Poe e de Christie as imagens das heroínas no quadro e no espelho, respectivamente, possuem valor ideológico e simbolizam a resignação das esposas em relação às atitudes de seus maridos. Por se tratarem, mesmo no caso dos retratos, de imagens especulares dos personagens, essas imagens não possuem valor de signo, pois, como Eco afirma, para ser signo a relação entre objeto e imagem deve existir sem nenhuma mediação e isso não ocorre com os espelhos; não é possível produzir uma imagem especular na ausência do objeto; a imagem especular nunca mente, apesar de ser possível mentir sobre elas; “a imagem especular não é relacionável a um conteúdo” (ECO, 1989:26); ela também não é independente do meio no qual é modulada (o espelho); enfim, ela não pode ser interpretada (no entanto o objeto que gera a imagem no espelho pode).

² Como é triste! Eu ficarei velho, feio, horrível. Mas este retrato continuará sempre jovem. Ele nunca será mais velho do que neste dia de junho...

Diversas obras literárias se utilizam do espelho e do retrato como fonte de poder sobrenatural em suas narrativas: *Alice Through the Looking Glass*, de Lewis Carroll, onde Alice adentra o mundo de inversão do espelho; *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, em que a arte mascara o avanço da velhice e da degradação moral; *The Oval Portrait*, de Poe, onde a arte consome a vida; ou *In a Glass Darkly* de Agatha Christie, onde uma visão através do espelho muda completamente a vida de três pessoas; a presença do espelho, bem como da imagem especular, nunca deixa de ser de interesse da literatura.

Em *Alice Through the Looking Glass*, o espelho é tratado a partir da curiosidade infantil, como podemos perceber no trecho citado abaixo:

I'll tell you all my ideas about the looking-glass. First there's the room you can see through the glass – that's just the same as our drawing-room, only the things go the other way. I can see all of it when I get upon a chair – all but the bit behind the fireplace. Oh! I do wish I could see *that* bit! I want so much to know whether they have a fire in the winter: you never *can* tell, you know, unless our fire smokes, and then smoke comes up in that room too – but that may be only pretence, just to make it look as if they had a fire. Well then, the books are something like our books, only the words go the wrong way: I know *that*, because once I've held up one of our books to the glass, and then they hold up one in the other room. (CARROLL, 2000:131)³

O espelho representa, nesse contexto, a inversão do mundo. Apesar de parecer exatamente igual ao nosso, o mundo do espelho, como o denomina Alice, não vê as coisas acontecerem da mesma forma. O tema da inversão, recorrente na literatura de Carroll, é o próprio tema de *Alice Through the Looking Glass*, e o autor:

Lembra com frequência a oposição básica, especular, entre dois universos: Alice anda no sentido inverso para encontrar a Rainha Vermelha; Alice e a Rainha correm o máximo para ficar no mesmo lugar; a Rainha oferece biscoitos secos para matar a sede de Alice; a Rainha Branca grita de dor antes de se picar no dedo; o mensageiro Hatta cumpre a sentença antes do julgamento; o mensageiro Haigha grita no ouvido do Rei Branco para contar um segredo; a torta tem que ser dividida antes de ser cortada, etc. (LEITE apud CARROLL, 1980:13)

Nessa narrativa o espelho assume a forma mítica de um portal. Ao passar por ele, Alice se liberta: não é mais necessário seguir as convenções da sociedade; naquele outro mundo, ela pode seguir a sua imaginação, as coisas podem acontecer ao

³ Eu te contarei todas as minhas idéias sobre o espelho. Em primeiro lugar, existe a sala que a gente vê do outro lado do espelho – é igualzinha à nossa sala de visitas, só que ao contrário. Posso ver tudo quando subo em cima de uma cadeira, tudo, fora aquele pedaço que está por trás da lareira. Ah, queria tanto poder ver aquele canto! Só queria saber se eles acendem o fogo no inverno: nunca se pode ter certeza, você sabe, a não ser quando sai fumaça do nosso fogo, e então sai fumaça naquela sala também – mas isso pode ser só fingimento, só para parecer que eles também acendem o fogo. Bom, os livros são mais ou menos parecidos com os nossos, só que as palavras estão ao contrário. Sei disso porque uma vez levantei um livro diante do espelho e eles levantaram um também na outra sala.

contrário e de forma inexplicável. Esse conceito de espelhos como portal entre o mundo da realidade e o sobrenatural também veio de épocas remotas. Antigamente, era comum cobrir os espelhos de uma casa em que uma morte tivesse acontecido, até que o corpo fosse levado para o enterro. Dizem que se, por relance, o corpo passasse diante de algum espelho, o morto permaneceria na casa, pois o espelho poderia se apoderar do seu espírito.

Esse tema da inversão, magistralmente exemplificado por Carroll, aparece também nos outros textos estudados. No romance de Wilde, o retrato é tratado como um espelho: através dele, e somente dessa forma, o protagonista se conhece e se revela:

This portrait would be to him the most magical of mirrors. As it had revealed to him his own body, so it would reveal to him his own soul. (WILDE, 2003:136) ⁴

O retrato-espelho simboliza a verdade e o autoconhecimento, pois é através dele que o protagonista toma conhecimento, além de sua própria beleza, da sua crueldade e injustiça, como o próprio texto trata: uma consciência, à qual, no entanto, suas ações nunca são subjugadas. Como Camille Paglia (1990) discute, esse “espelho” funciona de modo parecido com o espelho da madrasta má da Branca de Neve. Embora no conto de fadas espelho e madrasta tenham personalidades distintas e às vezes até opostas, enquanto Dorian e seu retrato partilham a mesma personalidade, estando presos um ao outro, as imagens refletidas tanto em um quanto no outro estão ligadas aos sentimentos de vaidade e crueldade.

Nessa narrativa, também está presente a inversão própria do espelho, porém de uma forma um tanto diferente daquela proposta por Carroll em *Through the Looking-Glass*. Depois que Basil Hallward termina o retrato de Dorian Gray, este, de certa forma, aprisiona a sua alma, transformando o homem na pintura e a pintura no homem. O próprio personagem afirma: “There is something fatal about a portrait. It has a life of its own” (WILDE, 2003:148)⁵. Todos os retratos, de certa forma, aprisionam o retratado e tomam a sua vida: neles “há sempre um esmagamento do tempo: isso está morto e isso vai morrer” (BARTHES, 1984:142). No romance de Wilde é o retrato quem envelhece, enruga e carrega as marcas das ações que o homem exerce, mas através das quais nunca se satisfaz nem se preenche, pois o verdadeiro possuidor das experiências é o quadro. Tudo a que se dedicava – suas coleções, seus estudos, sua própria casa – não passava de meios para tentar esquecer sua condição de retrato de si mesmo. Dorian não obtinha mais nenhum prazer e precisava constantemente voltar ao quarto fechado no sótão onde estava o seu retrato, que absorvia toda a sua energia e sobre o qual não conseguia parar de pensar: Dorian cultuava o seu retrato como se fosse um Deus, e se tornava assim devoto e sacerdote de sua própria imagem.

O retrato da jovem esposa do pintor em *The Oval Portrait* de Poe exerce uma função extremamente parecida com a do retrato de Dorian Gray – o aprisionamento do retratado:

⁴ Este retrato seria para ele o mais mágico dos espelhos. Assim como havia revelado o seu próprio corpo, também lhe revelaria a sua própria alma.

⁵ Há algo de fatal num retrato. Ele tem vida própria.

And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed he grew tremulous and very pallid, and aghast and crying with a loud voice, 'This is indeed *Life* itself!' turned suddenly to regard his beloved:--*She was dead!*" (POE, 1984:484) ⁶

A admiração do pintor por sua obra é tão grande que este não consegue perceber nada além dela. Enquanto em *O Retrato de Dorian Gray* o homem se torna a pintura, explicitando uma relação entre um homem e sua própria imagem, aqui o humano deixa de existir para que o quadro possa ser criado, no entanto ambos tratam da escravização do homem pela obra de arte – seja esse humano modelo ou artista.

Dentre todas as características do retrato descrito por Poe, a que mais chama a atenção do narrador são os olhos da jovem retratada. Olhos que parecem reais e que contemplam aquele que olha o quadro de forma a fazer com que o narrador acredite estar vendo uma pessoa, e não uma pintura. Tomando os olhos como “espelhos da alma”, modo como são considerados popularmente, pode-se afirmar que é através deles que percebemos a alma roubada da jovem e aprisionada no retrato. Utilizando a terminologia desenvolvida por Barthes podemos dizer que os olhos pintados no retrato oval constituem o *punctum* do quadro, pelo menos para o narrador, como ele mesmo nos leva a crer: um detalhe que o mortifica, “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984:89).

O tema da inversão ainda é explorado nesse pequeno conto de uma forma diferente daquela apresentada nas narrativas discutidas anteriormente: o pintor representa uma inversão de valores ao sacrificar sua amada esposa em prol de sua arte, transformando-a em objeto.

O espelho, em *In a Glass Darkly*, exerce uma função bastante distinta das já discutidas: ele é um mediador entre presente e futuro, levando o próprio narrador a questionar-se “are the past and the future all one?” (CHRISTIE, 1984:189) ⁷, mas sem perder a sua principal característica constitutiva – a inversão. Como já afirmamos, o protagonista acredita que teve uma premonição de que alguém assassinaria uma jovem através de um espelho:

Well, I'd just got to the stage of tying my tie. I was standing in front of the glass. I could see my own face and shoulders and behind them the wall of the room – a plain stretch of wall just broken in the middle by a door – and just as I had finally settled my tie I noticed that the door was opening (...) I just watched the door swing slowly open – and as it swung I saw into the room beyond. It was a bedroom – a larger room than mine – with two bedsteads in it, and suddenly I caught my breath. For at the foot of one of those beds was a girl and round her

6 Então foi dada a última pincelada e feito o último retoque, por um momento o pintor ficou extasiado diante de sua obra; mas, em seguida, enquanto ainda a contemplava, começou a tremer e empalideceu, e apavorado, gritou em voz alta 'Isto é realmente a própria vida!', virou-se subitamente para contemplar a sua amada: - ela estava morta!

7 Serão o passado e o futuro uma coisa só?

neck were a pair of man's hands and the man was slowly forcing her backwards and squeezing her throat as he did do, so that girl was being slowly suffocated. (...) And on the wall behind me, the wall reflected in the glass, there was only a large Victorian mahogany wardrobe. No open door – no scene of violence. I swung back to the mirror. The mirror reflected only the wardrobe...(CHRISTIE, 1984:182,183) ⁸

Mais tarde descobre que se tratava do seu próprio reflexo e que tinha cometido um erro por causa da característica especular da inversão: o protagonista acreditava que o suposto assassino possuía uma cicatriz no lado esquerdo da face, quando, no fim da trama. Descobrimos que o homem que ele tinha visto na premonição do espelho era, na verdade, ele mesmo, e que a cicatriz que incriminou o noivo da jovem era a cicatriz de sua face direita.

Esse espelho, como as imagens especulares presentes nas outras narrativas aqui estudadas, também é intermediário do evento sobrenatural que desencadeia a trama, e, do mesmo modo que elas, cria um duplo daquele que nele se olha: o jovem que tem a premonição através do espelho é, ao mesmo tempo, um outro, que comete o crime, e um mesmo, que tenta evitá-lo. Contrariamente ao que acontece com Dorian Gray, cuja imagem especular o impulsiona a cometer crimes e atrocidades, como no momento em que assassinou seu amigo Basil, neste conto o espelho impede que o narrador cometa o assassinato de sua esposa.

O espelho, em Christie, apresenta ainda uma relação com a expressão da língua inglesa “skeletons in the closet” ⁹ que significa “a source of shame or disgrace that is kept secret” ¹⁰: ao olhar de volta para o espelho, após a visão da jovem sendo assassinada, o narrador vê apenas o armário, que prenuncia a desgraça (ou quase-desgraça que não deixa de ser fonte de vergonha e arrependimento) que acontecerá no futuro e reforça a reflexão do protagonista a respeito das dimensões temporais: nesse momento, passado e futuro são uma coisa só: ele já esconde em seu armário os esqueletos que guardará no futuro.

3. O Duplo

8 Bem, eu havia acabado de começar a dar o nó em minha gravata. Eu estava de frente para o espelho. Podia ver meu rosto e ombros e atrás deles a parede do quarto – uma parede vazia com apenas uma porta no meio – assim que terminei de arrumar minha gravata percebi que a porta estava se abrindo. (...) Fiquei olhando a porta que se abria lentamente, revelando o quarto contíguo.

Era um quarto maior que o meu, com duas camas. E, de repente, fiquei sem ar, pois ao pé de uma das camas havia uma jovem e em volta de seu pescoço um par de mãos masculinas apertava sua garganta forçando-a a se curvar para trás, fazendo com que ela sufocasse lentamente.

(...) e na parede atrás de mim, aquela refletida pelo espelho, havia apenas um grande armário vitoriano. Nenhuma porta aberta. Nenhuma cena de violência. Virei-me rapidamente para o espelho. Ele refletia apenas o armário.

9 Esqueletos no armário.

10 Uma fonte de vergonha ou desgraça que é guardada em segredo.

Outro tema que permeia os textos estudados é a criação de um duplo dos personagens a partir da imagem especular. O duplo

É algo que, tendo sido originado a partir de um indivíduo, adquire qualidade de projecção e posteriormente se vem a consubstanciar numa entidade autônoma que sobrevive ao sujeito no qual fundamentou a sua gênese, partilhando com ele uma certa identificação. Nesta perspectiva, o *DUPLO* é uma entidade que duplica o “eu”, destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento. Gera-se a partir do “eu” para de imediato, dele se individualizar e adquirir existência própria. (CEIA, 2005)

Esse “outro” pode apresentar características positivas, como acontece em *The Picture of Dorian Gray*, onde o modelo e o seu duplo vivem em perfeita simbiose: todas as ações do protagonista são refletidas no retrato, que, em nenhum momento, se contrapõe ao modelo; ou aspectos negativos, como percebemos em *In a Glass Darkly*, que resultam de uma não correspondência de características entre o “real” e o “outro”: o fato de o narrador realmente amar sua esposa não impede que o seu duplo tente assassiná-la. O duplo apresenta, ainda, uma forte relação com a morte: por corresponder a uma duplicação do “eu”, pode ser usado como uma ferramenta na tentativa de enganar a morte do próprio sujeito. Em *The Oval Portrait*, a jovem esposa morre assim que o seu duplo é concluído, no entanto, apesar de morta, continua existindo na figura do seu duplo, eternizado no retrato. O mesmo acontece em *The Picture of Dorian Gray*: após a morte de Dorian o retrato retorna à sua forma original e perpetua a existência do modelo.

O duplo também pode ser exógeno, ou seja, um duplo formado externamente ao “eu”, que não é mais uma extensão, sombra ou fantasma que assombra e inquieta o “eu”, mas sim um duplo com o qual o “eu” se identifica, no qual reconhece as suas próprias características essenciais, que se torna um espelho de si mesmo. É o caso de duplos famosos tais como o Golem, um ser artificial mítico, associado à tradição mística do judaísmo, particularmente à Cabala, que pode ser trazido à vida através de um processo mágico; a estátua esculpida e animada por Pigmaleão, na peça em que Bernard Shaw (1957) retoma o mito grego; e o ser artificial criado pelo Dr. Frankenstein, à imagem e semelhança do homem, no célebre romance de Mary Shelley (1984).

Nos textos do nosso corpus, no entanto, percebemos que o duplo não representa uma tentativa do homem de promover-se ao status de “criador”, mas de uma imagem que beira o convencional: a pintura, em sua representatividade, e o reflexo de pessoas no espelho. Elas assumem esse status de duplo porque têm algo mais: vão além da simples representação e passam não só a interagir com o seu referente, como a estender no tempo uma ação que, em última instância, é nociva a eles: Dorian Gray não consegue mais se libertar do medo de que alguém descubra o seu segredo e termina por destruir a sua vida ao tentar destruir o seu retrato, e a jovem retratada em *The Oval Portrait* morre assim que o seu retrato é concluído. Essa quebra de limites se relaciona mais com o caráter fantástico que assumem os quadros e o espelho nas três narrativas, do que com os problemas ético-científicos, suscitados pelo acesso a conhecimentos que permitem a reprodução artificial da vida, como se vê em narrativas como *Blade Runner* (SCOTT, 1982) e *I Robot* (PROYAS, 2004) e religiosos, como percebemos na narrativa de Mary Shelley onde

O artificial, ainda que duplo do humano é sempre e em qualquer circunstância entendido enquanto “outro” e apresentado como algo de pecaminoso ou ilegítimo. Por outro lado, o “outro” representa por norma a superação física e material do humano. (FIGUEIREDO, 2008:5)

Esse viés fantástico permitiu a antecipação em mais de um século dessa discussão ética e mostrou como, na ficção, sempre foi possível pôr em cheque as atitudes humanas através das reações que pode despertar no homem o contato com sua própria imagem.

O conto *In a Glass Darkly* apresenta um duplo bastante atípico, no entanto, pois além de aparecer somente em alguns momentos da narrativa, como nas visões através do espelho, e ficar escondido sob um aparente ciúme “normal” pela esposa, ele não perpetua a vida do seu modelo, nem tenta enganar a morte, como nas outras narrativas estudadas, nem é prejudicial ao seu “modelo”. O duplo é, de fato, eliminado pelo protagonista no final da narrativa, quando este afirma: “One thing died that night – the devil of jealousy that had possessed me so long...” (CHRISTIE, 1984:189)¹¹ e é só a partir dessa eliminação que o “modelo” toma conhecimento de que este duplo existia: até então o narrador acreditava ter visto outra pessoa no espelho, confundido pela característica especular da inversão.

Todas essas tentativas de criação de duplos, clones ou seres que reproduzem o homem artificialmente apontam para o seu desejo de gerar a vida por seus próprios meios, sem submeter-se a arbitrariedade da natureza. Os fracassos que acompanham essas experiências nas narrativas que as apresentam, assim como nos três textos que estudamos aqui apontam para a impossibilidade de satisfazermos esse desejo antigo.

4. Conclusão

O espelho é um elemento fantástico por natureza e introduz nos três contos aqui estudados o evento sobrenatural: a visão do narrador em *In a Glass Darkly*; a inexplicada apropriação da alma da modelo em *The Oval Portrait*; o mágico não-envelhecimento do jovem protagonista em *The Picture of Dorian Gray*; todos esses momentos em que o fantástico permeia a trama são mediados pela imagem em regime especular. No entanto, esse objeto tão intrinsecamente interessante, também acaba por gerar um interesse policiaisco nas narrativas. Como já afirmamos, a própria especulação, termo-chave para a investigação policial, deriva do latim *speculum* e é a partir das especulações dos narradores nos contos de Christie e Poe, e de todos os personagens do romance de Wilde, juntamente com o interesse do leitor em desvendar o mistério que cada uma dessas narrativas representa, é o que lhes confere um caráter policial.

Dostoiévsky afirma sobre Poe: “se ele é fantástico, só é superficialmente” (apud TODOROV:162) e nos apropriamos dessa afirmação para nos referirmos aos três textos do nosso corpus: se eles, por um lado, se enquadram no gênero fantástico, não é por falta de racionalidade, mas sim por excesso dela. Esses textos não se limitam às explicações naturais, pois nesse caso, seria preciso aceitar as coincidências na

11 Uma coisa morreu naquela noite – o terrível ciúme que me possuiu por tanto tempo...

organização da vida, mas ao fazerem acreditar que todos os eventos são determinados, precisam admitir também as causas sobrenaturais, assim “não existe contradição entre os contos fantásticos e os contos de raciocínio” (TODOROV, 1980:162), e os dois gêneros podem co-existir, como nos textos estudados.

Referências Bibliográficas

AUMONT, J. **A Imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1993.

BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Intérpretes: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; Edward James Olmos e outros. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Los Angeles: Warner Brothers, c1992. 1 DVD (117 min), widescreen, color. Produzido por Warner Video Home. Baseado na novela “Do androids dream of electric sheep?” de Philip K. Dick.

CARROLL, L. **Alice’s Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass**. New York: Penguin, 2000.

CHRISTIE, A. **The Regatta Mystery and Other Stories**. New York: Berkeley, 1984.

CIRLOT, J. **A Dictionary of Symbols**. Tradução de Jack Sage. Londres: Routledge, 1971.

CUNHA, C. Duplo. In: CEIA, C. (Org.). **E-Dicionário de Termos Literários**. 2005. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>>. Acesso em: 13 out. 2008.

ECO, H. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FIGUEIREDO, A. **O Homem e o seu Duplo**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/figueiredo-alexandre-o-homem-e-o-seu-duplo.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2008.

GRANDE Enciclopédia Barsa São Paulo: Barsa Planeta Internacional, 2004. 18 v.

I, ROBOT .Direção: Alex Proyas.Produção: John Davis, Topher Dow, Wyck Dogfrey. Intérpretes: Will Smith, Bridget Moynahan, Alan Tudyk.Roteiro: Isaac Asimov e Jeff Vintar. [S.l.]:William Hoy, Richard Learoyd e Armen Minasian,c2004.1 DVD (115min), son., color.

LACAN, J. **O Seminário**. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1979.

LEITE, S. Introdução. In: CARROLL, L. **Aventuras de Alice**. Tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1980.

POE, E. **Poetry and Tales**. New York: The Library of America, 1984.

SANTAELLA, L. & WINFRIED, N. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SHAW, B. **Pygmalion**. London: Penguin, 1957.

SHELLEY, M. **Frankenstein** or, The Modern Prometheus. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

TODOROV, T. **Os Gêneros do Discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WILDE, O. **The Picture of Dorian Gray**. New York: Barnes & Noble, 2003.