

“ASSIM QUE ME TOCO, ME PERCO”¹: UMA LEITURA DE PIRANDELLO²

“AS SOON AS I TOUCH MYSELF, I LOSE MYSELF”: A READING OF PIRANDELLO

Rafael Muniz Sens³

RESUMO: Este artigo apresenta uma leitura do livro publicado em 1926, *Um, nenhum e cem mil*, do italiano Luigi Pirandello. A obra trabalha com o monólogo interior de seu protagonista, Vitangelo Moscarda, suas decisões e seus devaneios filosóficos. Neste texto, elaboro a ideia da interiorização e posterior desestabilização de um ser por meio da manifestação do rosto, mais especificamente do nariz, o qual o personagem principal então descobre, no início da narração, ser levemente curvilíneo, e não reto, diferente do que até então julgava ser. Para tanto, o estudo se inicia com uma reflexão sobre o rosto humano, apoia-se em Nietzsche, faz uma breve leitura comparada e, finalmente, centra-se em reflexões teóricas de autores como Giorgio Agamben.

Palavras-chave: Luigi Pirandello. Modernidade. Agamben. Nietzsche.

ABSTRACT: This article presents an interpretation of the book *One, no one and one hundred thousand*, by the Italian Luigi Pirandello, published in 1926. The book works with the interior monologue of its protagonist, Vitangelo Moscarda, his decisions and philosophical daydreams. In this text, I analyse the idea of the interiorisation and further destabilization of a being by means of the manifestation of the face, more specifically of the nose, which the main character then discovers, at the beginning of the narration, to be slightly curvilinear, not straight, differently than how he thought it was. For that, this study starts reflecting on the human face, bases itself on Nietzsche, makes a brief comparative reading and, finally, centers itself in the theoretical reflections of authors such as Giorgio Agamben.

Keywords: Luigi Pirandello. Modernity. Agamben. Nietzsche.

¹ Afirmação do protagonista de *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello (PIRANDELLO, 2015, p. 127-128).

² Artigo recebido em 17 de setembro de 2017 e aceito em 27 de novembro de 2017. Texto orientado pela Profa. Dra. Maria Aparecida Barbosa (UFSC).

³ Graduando do Curso de Letras da UFSC.
E-mail: Rafaelmsens@gmail.com



INTRODUÇÃO

*olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas*

(Ana Cristina César)

O romance *Um, nenhum e cem mil* de Luigi Pirandello foi publicado na primeira parte do século XX, escrito de 1916 a 1926, e apresenta-se como mergulho no monólogo consciente de seu personagem-narrador principal, um herói destituído e caracterizado por sua profunda e irônica alegoria pessoal. Esta é construída por um movimento de reflexão a seu interior no momento em que ele se dá conta da forma levemente curvilínea de seu próprio nariz. A odisseia interior do personagem Vitangelo Moscarda é permeada de ondulações filosóficas intercaladas a breves anedotas biográficas e transforma-se em uma representação despretensiosa do homem moderno, esvaziado e simultaneamente preenchido por si mesmo.

O nariz é o centro do rosto humano. Em um corte frontal, ele se apresenta como ponto médio de todo o plano formado pelos olhos, boca e orelhas. Quando visto por meio de um recorte em perfil, ele é o sinal mais avançado do corpo, guiando todo o restante do rosto que vem a seguir. Talvez por este motivo, o sujeito moderno do século XIX à virada do XX se fixou neste órgão enquanto conteúdo de seus devaneios reflexivos divididos entre uma recém-encontrada autonomia por meio da morte do Deus-Verdade de Nietzsche e o encontro com um abismo niilista que esta concepção acarretou. Antes de o Deus teológico ser despossado de seu cargo, o sujeito humano ainda se encontrava reconfortado por uma certeza comandante de suas ações sociais a serem tomadas, assim também como suas consequências. Entretanto, quando é apresentado ao assassinato desta entidade, encontra-se em um caminho uno modificado em um amplo campo de infinitas direções e possibilidades, todas apresentadas não mais em sequência, mas de maneira coincidente e coexistente, tais quais os *um, nenhum e cem mil* de Pirandello.



O CENTRO E O ROSTO

O protagonista do romance italiano é um homem que sofre consigo mesmo e, inibido de descarregar sua frustração no mundo externo, volta-se única e exclusivamente para si, tecendo em minúcias o que Nietzsche chama de “interiorização do homem” (NIETZSCHE, 2015, p. 67). O filósofo alemão discorre acerca disto nos pensamentos de *Genealogia da moral*:

Todo o mundo interior, originalmente delgado, como que entre duas membranas, foi se expandindo e se estendendo, adquirindo profundidade, largura e altura, na medida em que o homem foi *inibido* em sua descarga para fora. (...) foi introduzida a maior e mais sinistra doença, da qual até hoje não se curou a humanidade, o sofrimento do homem *com o homem*. (NIETZSCHE, 2015, p. 67-68, ênfase no original)

Vitangelo Moscarda, o anti-herói de Pirandello, inicia seu próprio processo quando recebe a cortante informação de Dida, sua esposa, de que seu próprio nariz cai para a direita. A colocação despretensiosa invalida toda a verdade intrínseca e constituinte de seu ser: até então, seu nariz não passava de “se não propriamente belo, pelo menos bastante decente” (PIRANDELLO, 2015, p. 9). É a partir de uma desconstrução tão banal que ele é obrigado a finalmente lidar com o que sempre lhe fora negado por direito. Existe uma necessidade de que o catalisador de todo o romance seja tão específico e, ao mesmo tempo, tão cotidiano, de semelhante maneira em que surge a barata do romance de Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*, ou são quebrados os ovos de *O ovo e a galinha*, conto da mesma autora. Essa trivialidade demonstra como o personagem Vitangelo será construído enquanto alguém intencionalmente identificável ao leitor que o recebe.

Em diversas obras literárias, a histeria provocada pela percepção deste órgão multiplica-se em contínuo tal e qual a descoberta científica explosiva dos constituintes interiores de um átomo. Para o Brás Cubas de Machado de Assis, a obsessão com a ponta de seu nariz leva-o a classificá-la como a única maneira de “ver a luz celeste” (ASSIS, 2017). Segundo o protagonista defunto, o sujeito que “finca os olhos na ponta do nariz, perde o sentimento das coisas externas, embeleza-se no invisível, aprende o impalpável, desvincula-se da terra, dissolve-se, eteriza-se” (ASSIS, 2017), porque ela é o próprio eixo para a sublimação do ser. Enquanto isso, do outro lado do mundo, o barbeiro Ivan Yakovlévitch de Nikolai Gogol é também possuído pelo pavor de confrontar-se



consigo ao encontrar “um objeto esbranquiçado exatamente no meio do pão” (GOGOL, 2000, p. 10), nada mais ou menos que um nariz.

A diferença entre estes três anti-heróis é interessante até mesmo se colocados em progressão. O protagonista do livro de Gogol, publicado na década de 1830, depara-se com o nariz de outra pessoa, um cliente. Enquanto isso, o personagem de Machado de Assis, da década de 1880, retém-se na existência da ponta do seu próprio órgão. Finalmente, Vitangelo Moscarda, apresentado ao mundo em meados da década de 1920, não é tomado pela realidade de seu nariz, mas por sua deformidade, pela forma com que ele se retrata. Ou seja, a presença daquele objeto em seu rosto já era dada, porém Moscarda precisa aceitar que o próprio nariz visto por ele não era igual ao que as outras pessoas percebiam. Portanto, o nariz, aqui, representa o seu **eu**, algo que ele até então considerava sólido, atingível e delimitável. Posteriormente, o início da total loucura se dá com a convicção de que não somente seu ponto de vista é diferente dos demais, bem como a visão dos outros difere entre si. Desde então, sua realidade se torna um inferno, mas também um jogo. Esta reflexão já pode ser percebida, por exemplo, quando o personagem nos apresenta sua casa de infância:

Esta é a casa em que nasci, no ano tal, mês tal, dia tal. (...). Aos que sempre moraram num barraco, esta casa parecerá um belo palácio; aos que têm um certo gosto artístico, parecerá uma casa extremamente vulgar; aos que passam de má vontade na rua onde ela se situa – pois esta lhes recorda um triste episódio de sua vida –, a casa parecerá odiosa; aos que, ao contrário, tiveram uma pobre mãe que morava ali em frente e que foi muito amiga da minha, ela encherá de ternura. (PIRANDELLO, 2015, p. 82)

Tudo isso acontece por meio da construção de um rosto, emancipado graças à emergência do nariz, seu ponto central. O rosto, para Deleuze e Guattari, é o que “constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela, (...) escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 29). Portanto, ele não é o próprio muro significante, mas, sim, é esboçado sobre este. Com isso, podemos perceber como esse ponto é central no livro de Pirandello para desestabilizar um mundo anterior a grandes mudanças de “abalos sísmicos” (BOSI, 2015, p. 208), como analisa Bosi, sobre a época que deu luz a *Um, nenhum, cem mil*: ela é simultânea à Psicanálise de Freud, à revolução de Einstein e ao sentimento de suspeita e incerteza trazido com a construção da modernidade.



UM, NENHUM E CEM MIL E O SENSO DE SER MOSCARDA

Ao permear sua narrativa com interlocuções ao espectador que o lê, Vitangelo Moscarda desenvolve diversos pequenos experimentos a fim de demonstrar a arbitrariedade da construção subjetiva na sociedade. Quando se dá conta do aleatório que também o inclui, o protagonista passa a se comportar como bem entende e delicia-se com as consequências de seus atos. Moscarda funciona como o mensageiro do conteúdo que ninguém quer ouvir. A relação de Pirandello por intermédio de seu personagem-narrador com seu potencial leitor é clara: a vontade de incomodar e plantar uma pulga atrás da orelha, ou melhor, do nariz. Todavia, a perturbação apenas se torna compreensível e não ao todo desgostosa porque é tratada de maneira absurdo-cômica, dentro de um texto narrativo e até mesmo filosófico, de linguagem casual e simples. Ao mesmo tempo, o transtorno causado pelo narrador, ainda que amaciado por um texto descontraído, não deixa de ser cruel para quem se enquadre na classificação de "leitor modelo" (ECO, 1994, p. 14) de Umberto Eco. Este é aquele que, ao contrário de um espectador empírico, não só prevê o texto lido, mas também colabora com ele e o recria (p. 14). A perversidade do protagonista reside em seu desejo exaltado de que o leitor se veja nele.

Essa relação se dá porque qualquer receptor pode se ver como o anti-herói de Pirandello. O leitor se depara com a possibilidade e o senso de sermos todos Vitangelo Moscarda, da mesma forma que o personagem-narrador desvenda o mistério de ele mesmo Moscarda, Gengê, o louco da cidade, o usurário, o chefe do banco, o amigo de infância, etc. Como profetiza o título, ele é um, nenhum e cem mil nomes, apelidos e reputações. O que de tão cruel há em trazer à memória tal relação é que quando compreendemos o funcionamento das caixas sociais estritas e estipuladas por nós, percebemos que nada existe além delas, nem a chance de escapar. Vitangelo aceita a vida como um ato profanatório, um jogo de profanação e inversão das esferas do sagrado comentadas por Giorgio Agamben. O que Pirandello constrói é um personagem que analisa características sagradas, instituídas dentro da sociedade, e inverte-as, transformando tudo em algo risível e absurdo. Ele procura demonstrar que estas fórmulas pré-estabelecidas também são elas próprias ilógicas em suas essências.

Assim como Agamben bem nota no capítulo *Elogio da profanação*, "as esferas do sagrado e do jogo estão estreitamente vinculadas" (AGAMBEN, 2007, p. 59). A passagem que mais bem exemplifica esta adversidade dentro de *Um, nenhum e cem mil* é o evento do final do Livro IV em que Moscarda expulsa um casal de idosos que mora a favor em uma casa alugada de seu falecido pai. O enxotamento se dá debaixo de chuva e em frente a uma comunidade pública. Porém, o próprio Vitangelo anuncia adiante que dará aos pobres velhos uma casa novíssima, quitada e acompanhada de uma generosa doação em



dinheiro. Ao fim, o personagem ainda explica, em meio à multidão que antes o acusava de usurário, e agora o chama de louco, seus motivos: “Tudo porque eu quis demonstrar que podia, inclusive aos olhos dos outros, não ser aquilo que achavam que eu era” (PIRANDELLO, 2015, p. 118). O trecho é uma análise feita pelo personagem acerca do que explica Alfredo Bosi na apresentação do livro em sua edição à Cosac Naify:

A máquina social exige, para manter-se em pé e reproduzir-se, uma engrenagem constante, um sistema de normas de comportamento dotado de um mínimo e, às vezes, de um máximo de coerência de expectativas; numa palavra, a sociedade requer uma forma (...): o nome, a nacionalidade, a classe, o estado civil. (BOSI, 2015, p. 202)

O total entendimento dos furos e craquelados da máquina social traz um poder único a quem o detém. Este é evidenciado no romance pelas diversas manipulações propostas pelo protagonista em nome de seu próprio bel prazer. Entretanto, há algo mais que faz com que as anedotas e devaneios de Vitangelo Moscarda sejam lembretes desconfortáveis a seus leitores. Entender a característica fraudulenta das construções sociais também transforma violentamente aquele que as descobre. Quando Moscarda se desfaz de suas verdades antigas, mergulha cada vez mais na histeria e cada vez menos procura desvencilhar-se dela. Ao longo do livro, ele parece, inclusive, passar a aceitá-la. Ainda que se lembre com nostalgia do passado, época em que ainda desconhecia as complexidades de seu próprio ser social, ele pouco tem esperanças de poder voltar atrás. No momento em que percebe do formato torto de seu nariz, não pode mais ser o mesmo sujeito que antes vivera uma vida inteira com aquele objeto central do rosto sem saber de sua particularidade curvilínea.

É comum encontrar na crítica artística escritores que se denominam exclusivamente enquanto críticos, porque eles mesmos não seriam capazes de produzir arte. Ainda que não seja esta nenhuma regra, é notável a existência de uma tendência que fale sobre um sentimento de incapacidade de se viver ou produzir aquilo que se observa com maestria. É esse desejo melancólico que Pirandello transborda em seu protagonista, um sujeito na eterna vontade de voltar a não possuir mais a consciência do ser, “assim como uma pedra, como uma planta” (PIRANDELLO, 2015, p. 51). Ele é alguém consciente de que, a partir do momento que olha para seu nariz no espelho, para o muro onde se inscreve seu rosto, já não pode mais viver na completude antiga. Para que se viva em totalidade, é necessário viver sem se ver.

Hans Ulrich Gumbrecht vê como o desejo humano artístico se volta a uma arte ideal que seria capaz de nos bloquear temporariamente da



acumulação de conhecimento reunida ao longo de nossa jornada. Procuramos nomear e entender tudo, lembrar-nos de tudo. Mas a vontade agridoce de nos afastarmos disto por meio da arte, mesmo que de forma momentânea, é, para Gumbrecht, “o desejo de fazer parte do mundo” (GUMBRECHT, 2016, p. 27). O homem de Pirandello vê-se excluído e afunilado à função de jogar com suas novas descobertas, esperando seu final iminente, tendo a certeza da impossibilidade do desprendimento à máquina social. Por vezes, ele procura refúgio nas expressões não-humanas, animais ou inanimadas, a exemplo da natureza e dos pássaros. É o que expressa nos diálogos com Bibi, a cadelinha de estimação da esposa: “Assim que me toco, me perco” (PIRANDELLO, 2015, p. 127-128); ou em passagens cotidianas:

Veja como voa um verdadeiro passarinho. Já viram? A felicidade mais limpa e leve, acompanhada de um canto espontâneo de alegria. Pensem agora no desastrado aparelho roncante e no esforço, na ânsia, na angústia mortal do homem que quer bancar o passarinho! (PIRANDELLO, 2015, p. 52)

Outra personificação desta cruel impossibilidade humana em *Um, nenhum e cem mil* é Anna Rosa. A personagem entra em cena já em altos mares do enredo, sendo uma tentativa de salvação de Moscarda contra a loucura, chamada a pedidos de Dida, a esposa. Residente de um convento, Anna aproxima-se de Vitangelo e procura livrá-lo de seus pensamentos insensatos que haviam alcançado o auge na decisão de exterminar a empresa da família sem motivo algum. Neste reencontro, ela se torna sua confidente e conhece todas suas recém-encontradas abstrações, irrealidades e quimeras. Ao passo em que o protagonista acredita ter finalmente encontrado alguém que pudesse o aceitar e compreender sua nova filosofia moral, a reação da mulher, ao dar-se conta de tudo que lhe é apresentado, porém, é outra: ela tenta o matar.

Não sei precisamente como aconteceu. Mirando-a daquela distância, eu lhe disse palavras (...) em que ela deve ter sentido a minha necessidade absoluta e arrasadora de doar toda a vida que eu tinha, (...) para enfim me tornar alguém que ela poderia ter amado e que ao mesmo tempo não fosse ninguém para mim, ninguém. (...). Pouco depois rolei daquela cama, cego, mortalmente ferido no peito pelo pequeno revólver que ela trazia sob o travesseiro. (PIRANDELLO, 2015, p. 187)



Como se percebe, os dois personagens tomam consciência da verdade elucidada no título do livro, a multiplicidade do ser. Mas, para cada um, isto ocorre de maneiras divergentes. Vitangelo Moscarda percebe-a de forma repentina e involuntária graças às consequências apresentadas por seu reflexo no espelho e na fala do outro, representado pelo comentário inicial de sua esposa Dida. Não lhe é oferecida a chance de escape. Enquanto isso, Anna Rosa é introduzida ao fascínio destes enleios por via grosseira da oratória convincente e apaixonada de Vitangelo. Aí reside a impiedade do personagem-narrador tanto em relação à mulher quanto aos seus leitores, a quem também ele tenta convencer. Sua vontade passa a ser a de não querer permanecer mais sozinho em seu castelo de vidro. Entretanto, não seria justo analisar seu posicionamento frio como sendo total mau-caratismo, já que tudo que lhe resta na solidão de suas descobertas é se queixar da solidão.

Em *Memórias do subsolo*, Dostoiévski analisa o prazer na dor de dente. Quando passamos por este tipo de incômodo, é difícil senti-lo em silêncio. Por isso, manifestamos a dor por meio de "gemidos maldosos" (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 26), que expressam o prazer daquele que sofre. O gozo não advém apenas de um fundo masoquista, mas da vontade essencial de explicitar perante a sociedade que vivencio por uma dor não sentida pelos demais. Isto quer dizer que um breve e pequeno complexo de superioridade é a única partícula prazerosa possível de um evento desagradável. Uma angústia pouco vale se não pode ser expressa. O humano que reclama de uma aflição quer que todos se lembrem da moléstia que ele passa. Ele não quer mais ser o herói imbatível, esculpido de aço inoxidável, mas deseja ser notado e elegível à empatia alheia.

CONCLUSÃO

A dor vivenciada por Vitangelo Moscarda é um ápice da angústia do descobrimento de que é impossível se ver. O florescer do protagonista inicia-se quando ele percebe que o que era visto nele por sua própria esposa, representante do âmbito mais doméstico e íntimo, não passa de uma imagem daquilo que ele realmente seria em seu âmago. Para maior pânico, ele vem a perceber que isso se repete com tudo e todos e que, em conclusão, também seu reflexo não é mais que uma mera imagem. Logo, seu sujeito é inalcançável para ele mesmo. Quanto mais perto ele se sente chegar do homem no outro lado do espelho, mais distante dele está. No centro exclusivo de seu ser não habita ninguém. Isso lhe proporciona uma ligeira liberdade de sentir-se Deus, mas logo o aprisiona, até que lhe seja possível atingir a catarse final do livro, contida no término do subcapítulo último e reticente, intitulado *Sem conclusão*:



A cidade está longe. Às vezes me chega na calma da tarde o som dos sinos. Mas agora eu ouço esses sinos não mais por dentro, mas **de fora**, como se eles tocassem por si (...). Morro a cada segundo e renasço sem lembranças: vivo e inteiro, não mais em mim, mas em cada coisa **externa**. (PIRANDELLO, 2015, p. 200, ênfase acrescentada)

O princípio do “conhecer-se é morrer” (PIRANDELLO, 2015, p. 183) já foi notado por Alfredo Bosi (2015, p. 203). O escritor vê a obra enquanto um exemplo do novo olhar para dentro de um sujeito que antes fora tão descrito como um objeto externo no naturalismo. Esta ação ele julga ser conquista de grandes escritores do século XIX e XX. O ponto de vista de dentro devolve-nos para o campo exterior, porém não em direção ao simples descritivismo social, e sim a uma procura de harmonia com a fluidez do que se é na passagem entre estes dois campos. Isso se dá porque a imagem, como vê Agamben *O ser especial*, “não é uma substância, mas um acidente, que não se encontra no espelho como um lugar, mas como um sujeito. (...). Estar em um sujeito é (...) o modo de ser do que é insubstancial” (AGAMBEN, 2007, p. 45). É impossível atingir a completude da felicidade, do ser por si só, ao procurar um lugar consistente onde ela resida, pois este não existe. Em *Magia e felicidade*, o teórico italiano reflete:

Na antiga máxima segundo a qual quem se dá conta de ser feliz já deixou de sê-lo, mostra-se que o estreitamento do vínculo entre magia e felicidade não é simplesmente imoral, e que ele pode até ser sinal de uma ética superior. A felicidade tem, pois, com seu sujeito, uma relação paradoxal. Quem é feliz não pode saber que o é; o sujeito da felicidade não é um sujeito, não tem a forma de uma consciência. (AGAMBEN, 2007, p. 21)

Por estes motivos, o livro de Pirandello é uma notável obra da literatura capaz de transformar seu leitor e mergulhá-lo na metamorfose de seu personagem, suas ideias e texto. A procura de Moscarda é o prazer anterior, o indizível, o filete de sangue na gengiva do poema de Ana Cristina César, as formas naturalistas que precisam se ressignificar e se transformar porque perderam seu sentido prévio. Para Alfredo Bosi, ela se debate contra a tirania da máscara social imposta pelo olhar convencional (BOSI, 2015, p. 203). E onde nós, leitores, entramos? Por todos os lados, por todas as vazantes. Somos também Vitangelo Moscarda assim como tão pouco ou muito ele é ele e nós somos nós. A busca do



protagonista, ao final do livro, se revela enquanto uma recém-descoberta do ser humano moderno, replicada por sua arte contemporânea e conjurada com maestria por Pirandello. Nós, seus leitores, também somos uma, nenhuma e cem mil imagens. Afinal, como pincela tão bem Oscar Wilde, "é o espectador, e não a vida, que a arte realmente reflete"⁴ (WILDE, 2012, p. 3).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ASSIS, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

BOSI, A. Apresentação. In: PIRANDELLO, L. *Um, nenhum, cem mil*. 4. ed. Tradução de Maurício Mendonça Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 201-208.

CESAR, A. C. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Ano zero – rostidade. In: _____. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 1996, p. 28-57.

DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo*. 3. ed. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: 34, 2000.

ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GOGOL, N. *O nariz*. Tradução de Roberto Gomes. São Paulo: L & PM Pocket, 2000.

GUMBRECHT, H. *Serenidade, presença e poesia*. Tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

PIRANDELLO, L. *Um, nenhum, cem mil*. 4. ed. Tradução de Maurício Mendonça Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

⁴ Tradução minha do original em inglês: "It is the spectator, and not life, that art really mirrors".



WILDE, O. *The picture of Dorian Grey*. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2012.

