"O ESPELHO": SUPERFÍCIE E CORROSÃO*

Alcides Villaça
Universidade de São Paulo
São Paulo (SP), Brasil

Resumo: Em "O espelho", a personagem principal toma as rédeas da narração e explica, valendo-se do exemplo de um episódio de sua própria vida, sua ambiciosa teoria a respeito das "duas almas". O pragmatismo autoritário da narração serve, entretanto, para comprovar uma perspectiva monista: a "alma exterior" termina absorvendo a "alma interior", de modo que a identidade do sujeito depende totalmente do "olhar que vem de fora". Assim, nós seríamos identificáveis apenas por meio daquilo que exteriorizamos. Através desta perspectiva funcionalista, a alma funde a si mesma com o *status* do indivíduo, e a interioridade do sujeito se expressa tão somente por meio de uma vaga acidez crítica, na qual se ancora a frágil consciência irônica.

Palavras-chave: "O espelho"; narrativa de primeira pessoa; sujeito; psicologia; ironia.

"O espelho*": surface and corrosion*

Abstract: *In "*O espelho*," the main character takes the narration into his hands and, based on an episode of his own life, explains his ambitious theory on the "two souls." The authoritarian pragmatism of the narration serves, however, to prove a monist perspective: the "exterior soul" ends up absorbing the "interior soul", so that the identity of the subject totally depends on the "look that comes from the outside." Therefore, we ourselves would be identifiable only by means of what we exteriorize. Through this functionalist perspective, the soul itself is fused with the person's status, and the subject's interiority expresses itself by means of nothing but a vague critical acidity, which anchors the fragile ironic conscience.*

Keywords: *"O espelho"; first person narrative; subject; psychology; irony.*

* Este artigo foi publicado pela primeira vez na *Luso-Brazilian Review* (Junho 2009, n. 46, p. 93-105), e se publica aqui com a permissão do autor e de Wisconsin University Press.

I

Os olhos maduros de Machado de Assis alcançam muito fundo, tão fundo quanto sabem chegar as análises reflexivas do "monstro cerebral" (Augusto Meyer) e as incisões de uma linguagem regida pelo domínio absoluto do *humour*. Um agudo senso de observação de cenas e pessoas, uma inquisição (sem rebeldia aparente) dos valores dominantes, uma forma de narrar imperialmente instalada no comando de minúcias estruturadas amalgamam-se e encontram no gênero do conto a medida justa para a formulação concisa de uma tese, para o enredamento de uma situação exemplar, para uma convicção provocadora. A essa trabalhosa operação agregam-se, no entanto, insinuações de bocejo, deslocamentos do interesse real e reduções drásticas. E ainda: não é raro que sobrevenha a sensação de uma presença vaga do *trágico*, como efeito final, que parece correr sob nossa inteira responsabilidade. Findo o conto, há leitores que pedem pelo menos mais um parágrafo, imersos na estranha sensação de um vazio elegante ou de uma aberração consolidada. O conto pode também nos levar à convicção de que esbarramos em limites bastante familiares: aquele vazio ou aberração são os nossos. Se tal reconhecimento parece-nos tão familiar, por que teria permanecido tanto tempo inédito?

A evidência das nossas obliquidades, insuficiências camufladas e desconversas diante da mortalidade dialoga e cresce, paradoxalmente, com a lição de autossuficiência que o narrador não hesita em administrar. O *trágico* fica por conta da sensação de que tudo deveria ser de outro modo (mas qual?) se não tivesse que ser exatamente assim. Refratário a imprecisões, o narrador machadiano tutela a experiência da leitura como um preceptor experiente e bem humorado que conduz a mão do menino inseguro pelas primeiras letras no caderno, prometendo-lhe que logo saberá não apenas combinar letras como também verbos, substantivos e adjetivos. Mas o preceptor é tão competente quanto irresponsável, nesse exercício: no melhor da lição fecha os parênteses e sai de cena, dando por concluída a operação aberta.

Tudo indica que a disposição inicial do escritor jovem, mulato e pobre, ainda confiante nas virtudes morais e valores éticos de um projetado horizonte, era observar,

compreender e julgar a matéria mesma das situações mundanas. Já buscava expressá-las em grau superior, ainda que um tanto indefinido, como também lhe interessava escalar os degraus funcionais da hierarquia socioeconômica e do prestígio intelectual. Na caminhada, foi-se livrando da expectativa quanto às virtudes humanas e substituindo-a por uma atenta e compreensiva análise das ditas "fraquezas", cuja reversão em força e poder real é possível com o concurso da *virtù* maquiavélica. Tanto na escalada como na estabilização definitiva (da qual o *Memorial de Aires* parece ser, em grande parte, uma lúcida e melancólica assunção, abrindo de vez, mas sem entrar, a porta para o trágico), Machado foi surpreendendo, nas situações e nas pessoas, os valores acobertados de cada atuação ostensiva, de cada frase proclamada, de cada gesto encenado – valores que as conveniências inspiram no passo mesmo em que os tentam mascarar. O escritor selecionou e analisou com penetração essas exteriorizações, leu através delas, devassou-as – ao mesmo tempo que buscou dissimular a contundência dessas operações com um estilo de narrar que afeta distância e naturalidade. Essa complexa engenharia de exposição e dissimulação obriga-nos a transitar por uma sucessão de planos sucessivamente velados e desvelados, numa mobilidade compulsória, entre prazerosa e desafiante, que bem gostaríamos de deter em algum momento, fixando-os numa interpretação. Feliz ou infelizmente, não conseguimos. Cada abordagem de Machado (sua fortuna crítica o comprova) parece engendrar imediatamente sua contestação, num encadeamento de alternativas ou exclusões. Essa dinâmica está em seus melhores críticos, mas também costuma derivar do método que o escritor provocadoramente lhes estendeu.

II

Um de seus contos mais celebrados – "O espelho" (*Papéis avulsos*, 1882) – é um privilegiado campo de análise para quem quer empreender o que aqui tentarei, num exercício que aspira à liberdade de movimentos: observar o observador, analisar o analista, reencenar a cena, interpretar o intérprete. São, no sentido etimológico, tarefas *especulativas*, homólogas, portanto, às operações desencadeadas num conto em que

ganha sentido material e simbólico o exercício da *visão*, a força da *imagem*, a dinâmica do *reflexo*, a constituição da *figura* e a proeminência do *visível*. Falo de centros temáticos e processos narrativos, indissoluvelmente ligados, como se espera de um escritor maior. Não evito, por certo, o risco de redundância: espelhar o espelho ameaça a vertigem, podendo representar, ainda, alguma sujeição ao "apenas aparente". Ocorre que no universo machadiano, como na vida, o "aparente" não é pouco, sendo às vezes tudo: talvez não haja autor que melhor reconheça o poder de saída e de chegada daquela aparência íntegra, bem construída, desfrutável como elaboração competente de um efeito de realidade, a que também se costuma batizar de *fato*. O artifício calculado de uma imagem pode ser desprezível para quem desconsidera o valor real de que se impregna toda aparência bem construída e consolidada.

Símbolo do processo mesmo da simbolização (em que a matéria sensível e a imagem que dela se desprende reforçam-se mutuamente), o *espelho* é figura que os poetas não dispensam, em algum momento, para figurar a figuração. As propriedades ópticas do processo não o materializam de todo, pelo contrário: a tautologia do olhar que se olha ser olhado implica uma divisão que é também identitária, numa vertigem infinita. Mas o leitor não tema, agora, mais um excurso imaginoso sobre as propriedades dos espelhamentos físicos e simbólicos: nosso desafio é distinguir o preciso interesse que Machado tem por certo espelho e por certo espelhamento nessa sua pequena obra-prima.

Como que prevenido contra as tentações fáceis das mil duplicidades disponíveis no campo transcendente dos espelhos, o narrador elege como primeiro alvo de sua acidez as veleidades da metafísica. O subtítulo do conto – *Esboço de uma nova teoria da alma humana* – está ali para ser contraditado pela narrativa, que não é nem *esboço* nem *teoria*, além de não tratar, propriamente, da *alma*. Trata-se, de fato, como dirá o protagonista ao assumir o controle da narração, de *um caso de minha vida*. A força dos *casos* impõe-se sobre as especulações, *os fatos são tudo*. Esse pragmático personagem-narrador, de nome Jacobina, combate seu tédio diante da conversa entre os *investigadores de coisas metafísicas* tomando a palavra e remontando a um episódio marcante da juventude: sua designação para o posto de alferes da Guarda Nacional (tão significativa para um rapaz provinciano e pobre). Sua decisão de narrar foi provocada pelo tema a que chegou a discussão entre seus quatro companheiros, que resolviam

amigavelmente os mais árduos problemas do universo. Nesse conhecido tipo de debate, em que as aporias são enfrentadas com cordial candura, surgiu *o tema da natureza da alma, ponto que dividiu radicalmente os quatro amigos*.

A "divisão radical" (preâmbulo sugestivo da notória atuação de um espelho) é um dos muitos elementos que, em vários níveis e graus, funcionam como signos de duplicidade: o conto tem dois narradores, afirma-se a existência de duas almas, o espaço da conversa situa-se no morro de Santa Teresa, "*entre a cidade*, com suas *agitações e aventuras, e o céu*, em que as estrelas pestanejavam através de uma *atmosfera límpida e sossegada*". Para o narrador em terceira pessoa, que inicia a narrativa e só retorna para o brevíssimo arremate, o número mesmo de debatedores parece oscilar: *quatro ou cinco*. Ainda: a iluminação mesma da casa provém de duas fontes, *a de dentro*, as velas, e *a de fora*, o luar, na qual a primeira fundia-se misteriosamente. Não faltarão, ainda, a pêndula do relógio que faz tic-tac num *diálogo do abismo*, o verso bimembre de Longfellow – "*– Never, for ever! – For ever never!*" (concebido num rigoroso e simétrico processo de espelhamento interno), a alternativa entre *espelho* e *vidro* e outros tantos sinais disseminados, a indicarem que a duplicidade representa-se como tema da narrativa e procedimento construtivo da narração.

Machado costuma fazer já das primeiras linhas de seus contos uma espécie de iniciação antecipatória à questão que de fato lhe interessa repercutir, sugerindo desde logo o nervo de sua matéria – o que faz pensar num contista que planeja minuciosamente a estrutura da narrativa. No conto "Um homem célebre" (*Várias histórias*), por exemplo, o leitor não tem como desconfiar que já o diálogo de abertura, em dois tons, entre o grave Pestana e a brejeira Sinhazinha Mota, é uma exposição do tema principal: a dramática divisão do compositor entre o talento para as polcas saracoteantes e a ambição das sonatas clássicas. Na abertura de *O espelho*, em que funciona como espaço o *entre* a cidade e o céu, os dois primeiros parágrafos assinalam uma forte oposição: o laconismo entediado do protagonista e a arenga inflamada dos debatedores. A que serve essa oposição?

Liga-se ela, com efeito, à dupla narração que marca o conto: é função do narrador em terceira pessoa abrir a narrativa pela qual apresenta, *de fora*, o protagonista que, por sua vez, desenvolverá sua própria narrativa, *de dentro* da experiência pessoal.

Esse expediente permite que, até certa altura, observemos Jacobina e recolhamos informações que o identificam objetivamente: é homem *entre quarenta e cinquenta anos, provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico*. A sequência de atributos é machadianamente tão econômica como sugestiva, dividindo-se entre o que narrador constata e o que, com alguma cautela, julga em Jacobina. Origem provinciana e bem-sucedida inserção social associam-se à inteligência corrosiva, compondo um tipo que parece combinar a solidez do *status* com um estoque de reserva irônica. Seu silêncio e suas magras concessões ao debate inócuo dos companheiros falam de seu desinteresse pela falácia "metafísica", ou pela retórica vã. Solicitado a emitir uma conjetura ou uma opinião (outra duplicidade), rechaça a ambas: Jacobina não discute nunca. Para ele, *a discussão é a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como uma herança bestial*. Em vez do diálogo, que divide, impõe um monólogo, em que tudo tende a unificar-se. Ameaçando ir dormir, se o interromperem, propõe-se a demonstrar a tese de que cada homem tem duas almas, e anuncia que se valerá, para isso, de um relato de experiência.

Já nesse posto de hegemonia, Jacobina parece contrapor-se a qualquer ameaça de divisão ou discordância. Toma a palavra para desenvolver a tese da duplicidade das almas, mas acabará por demonstrar as vantagens da premente unicidade. Como que contrafeito com o espaço de oscilação dos duplos e das conversas sem lastro, propõe-se, incorporando o tão machadiano tédio à controvérsia, a dar fim ao "ponto que *dividiu* radicalmente os quatro amigos". Assume, com isso, a convicção de um tipo de narrador que mais expõe que propriamente discute os fatos, porque confia em que a boa exposição das experiências humanas traz em si demonstração suficiente. *Cáustico*, e também *casmurro*, um nada simpático Jacobina instala-se na narração para reger em primeira pessoa uma narrativa que se deixa marcar não apenas pela condição totalitária do discurso incontestável como também pela tese da desejável totalização da personalidade como atributo da aparência. A *clara demonstração* que irá desenvolver lembra, em boa medida, a "Teoria do medalhão", do mesmo livro *Papéis avulsos*, conto em que a ciência política de Maquiavel é convocada para ajudar a construir e cristalizar um figurão bem brasileiro, tudo na forma de um falso diálogo, de uma pseudoteoria também flagrantemente voltada para o pragmatismo dos atos e dos fatos que valem pelo que são, pois em tudo parecem o que desejam ser. Mesmo a causticidade de Jacobina

parece ter equivalência na "Teoria do medalhão": o pai de Janjão, dono da teoria e do discurso, destila a ironia que guarda para si, ironia que lhe obstou sua própria assunção do "medalhonismo" – modalidade traiçoeira de humor que não recomenda ao filho, rapazinho cuja principal característica, aliás, é uma promissora *inópia mental*.

III

O finório Jacobina serve ao finório Machado contista de jornal como proponente de uma teoria bizarra, segundo a qual a nossa alma – essa instância da identidade inefável, irredutível e essencial, quando não sopro divino que anima o *individuum* – é, na verdade, dupla. A tese promete e provoca; ouvintes de Jacobina e leitores de Machado intrigam-se nas cadeiras: *Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro*.

Não escape ao leitor o atributo essencial das almas: *olhar*. Os olhos, as decantadas "janelas da alma", não estão aqui, no entanto, para figurar a infinitude da contemplação, mas para realizar o movimento que *institui* a figura mesma do ser, considerada, de início, em sua dupla natureza. *Alma interior* e *alma exterior* são, a princípio, as possibilidades disponíveis: pode-se perscrutar o mundo, instituindo-se como circunspecto sujeito, e pode-se ver-se a si mesmo a partir do mundano. A metafísica e a rotina são as metades da laranja, que é o homem: perder uma delas é perder metade da existência. Se a alma é um olhar que se identifica com o que olha, a coisa olhada somos nós. Se o olhar se detém nas superfícies visíveis do mundo, as aparências se revelam por si e revelam a nós mesmos. Esse empirismo parece natural e menos custoso que as investigações – sobretudo quando desembocam em chochas arengas, como as dos que tratam da natureza da alma.

Surpreendentemente, e já de saída, a tese de Jacobina propõe uma duplicidade, e intriga por isso: e a aura de totalização? E o empenho em não se deixar dividir? E a relutância ao diálogo? Mas ele logo adverte que *casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira* – e este será, de fato, não apenas o ponto

de chegada de uma narrativa ocasional, mas uma convicção que parecer ecoar um fundamento da ideologia machadiana. É da estratégia desta considerar, num primeiro momento, a força do senso comum; num segundo, buscar contraditá-lo; e por fim, num terceiro, arrepender-se e voltar atrás, como quem se rende aos fatos. Mas nessa trajetória expõem-se as contradições e os subterrâneos das situações narradas, resultando tudo numa ciência irônica dos *fatos*, que o leitor passa a ver com outros olhos: os tais *fatos* ganharam nervo e profundidade, incitando-nos a retomá-los agora por nossa conta, cabendo-nos discutir ou aceitar o parâmetro no qual adquiriram estabilidade. Afinal: a causticidade de Jacobina é reveladora de acomodação estoica ou de contenda íntima? Aqui talvez não caiba a alternativa: o drama, quase (mas só quase) no limiar do trágico, está exatamente na fusão da prazerosa exterioridade com a inalienável interioridade crítica. Machado sobreleva a primeira, e finge deter-se nela: assim foi lido por muitos de seus contemporâneos. Mas são os abafamentos indiciados pela segunda que ampliam incomensuravelmente o quadro dos supostos *fatos em si*, convertendo-os em *problemas para nós*.

Na condução da narrativa, Jacobina não trata, rigorosamente, senão da alma exterior: considera seu caráter absorvente, sua multiplicidade de interesses, sua dinâmica irresistível – e suas gratificantes recompensas. A teoria da duplicidade da alma, convicção inicial, perverte-se na historieta narrada e acaba argumentando em favor de um monismo: a identidade sólida cumpre-se exclusivamente como identificação que vem de fora. Ao contar *um caso de sua vida*, Jacobina ressalta o definitivo rito de passagem do provinciano ingênuo para o assumido alferes – passo inicial de uma caminhada que culmina, até o momento, no capitalista que transborda segurança e não dispensa o sarcasmo. O *caso* é, de fato, exemplar, pois ilustra um processo pelo qual o sujeito toma consciência de sua identidade: reconhece-a, concretamente, como a identificação que o outro lhe atribui. Há, por certo, muito Machado neste Jacobina: o caminho dessa identificação é custoso e passa pelo aval alheio, mas os prestígios certos não ocupam, necessariamente, o lugar da ironia; o escritor ensina, aliás, que há muito prazer em combiná-los. Galhofa e melancolia podem andar juntas, como a pena e a tinta, pontifica Brás Cubas – esse estranho narrador que tanto prazer tira das máscaras e dos desmascaramentos.

IV

A ascensão de Joãozinho a alferes Jacobina deu-se, muito ao modo brasileiro, por indicação; o moço foi o favorecido entre muitos pretendentes, o que lhe rendeu a homenagem de alguns amigos e a perda de outros. Os primeiros, mais espertos, cotizaram-se e deram-lhe o vistoso fardamento; passaram a ser imediatamente os amigos do alferes, assim como passou a haver a orgulhosa mãe do alferes, a patusca tia do alferes etc. A identificação, como se vê, é abrangente e de mão dupla, integrando a todos numa relação regida por tácitos compromissos. A farda é atributo do outorgado e do outorgante, empresta valor a quem a usa e a quem a reconhece. Joãozinho, a princípio, não entende o fenômeno, mas a vaidade se encarrega da lição e os aplausos generalizados fazem o resto. A palavra "alferes", nessa passagem do conto, multiplica-se no texto, como a mimetizar pelo efeito da repetição o mecanismo pelo qual *o alferes eliminou o homem*: síntese de um processo por meio do qual a nebulosa região dos sentimentos pessoais cede lugar aos fatos desfrutáveis.

Os fatos são tudo, dita Jacobina. O senso comum aplaude sentenças desse tipo: "contra fatos não há argumento", "atenhamo-nos aos fatos", "não me venha com opiniões, eu quero os fatos" são alegações correntes, podendo provir tanto de um cioso jornalista como de um sisudo historiador. A tradição desse axioma é, aliás, nobre: há séculos o postulado maquiavélico da *verità effetuale delle cose* abriu caminho para a ciência política relativizar (quando não suprimir) o imperativo do valor ético ou moral e colar-se de uma vez ao interesse prático, antigo como o *Gênesis*, de quem quer ser sujeito do poder.

O caso que a Jacobina interessa contar começa mais pela farda que pelo posto, mais pelo nível primitivo do *glamour* do traje vistoso que pela relevância da patente. A evidência primeira da promoção é o símbolo envergado, de apurado corte. Faz vista, cola-se ao corpo e eleva a figura – mas toda essa importância depende do olhar que a sanciona. A este obséquio o fardado responde com deferência, consumando-se assim o circuito de mútuas identificações. A farda reflete quem a olha; o fardado reflete-se nesse olhar.

Machado, como se sabe, não é dado às vaguezas e às dissertações que costumam ocorrer mesmo entre os grandes autores dos *contes philosophiques* (aos quais, aliás, deve e empenha reconhecimento): escolhe seus símbolos com o critério caprichoso de quem sabe ser capaz de materializá-los no cotidiano mais banalizado ou mais violento. Assim, em vez de tratar da autoconsciência crítica como um espírito que presta contas a si mesmo no espaço conflituoso da solidão íntima (o que empurraria o conto para uma pequena dissertação) prefere a anedota exemplar. Esvazia logo o sítio da tia Marcolina, para nele confinar o solitário alferes, colocá-lo diante de um espelho a um tempo imperial, decorativo e decadente. A solidão moral advém da solidão física, ou, mais propriamente, da súbita ausência do olhar alheio, indispensável à instituição da farda e à identificação da pessoa dentro dela. O espelho, sempre disponível como símbolo poético do abismo, é um espelho mesmo, peça de origem aristocrática, transplantado para o rude ambiente da casa de sítio. Para melhor honrar o sobrinho alferes, fora transferido pela tia do espaço público da casa – a sala – para o espaço privativo e íntimo – o quarto do alferes. Esse processo de interiorização expõe-se, para além do simbolismo, como rotina da materialização dos valores. A luz que vem de fora funde-se com a luz que vem de dentro.

Deixado na companhia dos escravos, sentiu o alferes que sua alma exterior se reduzia: *estava agora limitada a alguns espíritos boçais*. A identificação da patente e o tratamento continuam: ele é chamado de *nhô alferes* a todo momento, mas a fórmula respeitosa lembra-lhe sobretudo a insignificância social dos escravizados, e não compensa a perda dos signos da respeitabilidade que só os cidadãos livres podem conferir-lhe. A lição dessa passagem é dura e atual: lembra-nos os níveis de qualidade que graduam o tratamento entre as classes e as posições. Mas os "pérfidos" escravos fogem e levam consigo o resíduo da identidade do alferes, agora inteiramente isolado *no sítio escuso e solitário* – que o leitor não deixará de associar ao espaço vazio da alma interior, às voltas agora com o tempo mecânico que oscila entre o *nunca* e o *para sempre*, dimensões absolutas, inalcançáveis à percepção humana, que se automatizam sem qualquer predicação no insistente *tic-tac* da pêndula do relógio. Sem história a cumprir, por falta de personagens, resta a Jacobina a provação de experimentar a elipse das percepções e de qualquer sentimento afora a angústia, viver a vagueza da consciência desprovida de outro objeto que não a certeza da inconsistência pessoal. As

expressões *um diálogo do abismo* e um *cochicho do nada* soam como figuração aproximativa de uma agônica metafísica na qual, instado à experiência radical de um exclusivo ser-para-si, ou ser-em-si, o homem palpa, assombrado, seu corpo sem peso. A insuficiência é gritante, e explica a contrariedade que Jacobina já manifestara diante dos assuntos transcendentes que animavam as conversas dos amigos debatedores. Em quantas outras passagens da obra machadiana os narradores não procedem de modo análogo, submetendo a tese genérica, o valor abstrato e o improviso especulativo à prova de uma *situação*, na qual se reduzem a meras impropriedades?

A memória e a literatura também não socorrem, com seu estoque de impressões vivas, a progressiva desmaterialização de Jacobina: o moço instruído, ao repetir para si liras de Gonzaga e oitavas de Camões, ou ao tentar escrever alguma coisa, esbarra nos limites do *boneco mecânico* que se tornou. Já não há *expressão* possível, de si ou das coisas. Mais: no alívio do sonho, reino profundo da alma interior (Freud admiraria esta passagem), é a farda mesma que comparece e impera, fundindo outra vez exterioridade e interioridade. A interiorização da patente foi fundo. A necessidade do olhar do outro, da luz de fora, é questão de vida ou morte, como na citação da lenda de Barba Azul, em que a esposa aprisionada e condenada pelo monstruoso marido pergunta à irmã Ana se não vê alguém chegando, para salvá-la: *Soeur Anne, soeur Anne, ne vois-tu rien venir*? Ver alguém que virá vê-la salvá-la-á da morte.

Jacobina é bastante preciso na caracterização de seu estado (ou falta) de espírito: esse tipo de solidão, mais que um desconforto moral, implica o afrouxamento das sensações físicas, a rarefação progressiva da própria materialidade e a torturante consciência disso. O tempo sem qualquer predicação, experimentado transcurso do nada para o nada, esvazia o ser numa *sombra de sombra*. Deposto da condição de alferes, que já depusera o Joãozinho, Jacobina olha-se no espelho majestoso e não se vê. O conto ameaça ingressar no modo fantástico, de que um Poe tiraria grande proveito, mas não é esse o caminho machadiano. Ao contrário, o narrador dá muito peso a esta fundamental advertência:

> 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.

É a ressalva de um escritor realista sem qualquer interesse pelo sobrenatural: a falta da própria imagem é sensação do homem, não contraria a física. O fenômeno não decorre de conjuração mística: é efeito de uma quebra da ordem humana. Do amor ao ódio há combinações e gradações de sentimentos incontáveis entre as pessoas, mas umas não vivem sem as outras. O processo de constituição e manifestação da alma, que Jacobina não hesita em localizar no *olhar*, torna-nos permanentemente sujeitos e objetos de significação atribuída. Esse olhar abrangente, que parece estender-se a todas as percepções materiais, é a condicionante do ser do corpo, que se identifica como relação e função. O primitivismo da horda humana subsiste aos símbolos e sofisticações da civilização, e não nos deixa esquecer as amarras brutas de uma inexorável interdependência. Entende-se, uma vez mais, por que a metafísica não encontra espaço no cético Jacobina: ele experimentou na carne, em sentido próprio, que a ausência do outro é a ausência de si. Quem somos, se ninguém nos vê? O que somos, quando anomalamente nos sentimos fora de toda e qualquer hierarquia possível? Sobretudo para um recém-nomeado alferes, que acaba de vestir a farda que todos reconhecem e fazem reconhecer, a relevância do posto brilha nos botões dourados que conjuram a admiração dos outros, no mesmo passo em que os faz partícipes da ordem dessa relevância social. Para lembrar uma vez mais a "Teoria do medalhão": a identificação desse tipo vitorioso ocorre como aprendizado de quem primeiro aprende a corresponder, com sua figura, a expectativas já instituídas pelo olhar alheio, e depois exerce o magistério de uma personalidade que se faz referência exemplar na escala dos valores prestigiados. A ascensão a alferes valeu como acesso a um *status* que é, de saída, garantia de identidade, publicamente avalizada pela farda vistosa. Mas se falta o público...

No limite da abstração completa de si, lembrou-se Jacobina de vestir a farda e olhar-se no espelho. Foi-se reconhecendo como forma e matéria desse olhar que vem de fora e encontra na imagem de si mesmo a perspectiva de quem nela se fundiu. A luz do espelho homenageia a farda e reinstitui o valor já consignado à identidade pessoal. Símbolo competente em sua materialização, o reflexo do vidro devolve-lhe *a figura*

integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso. [...] *Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro.*

Como se vê, a demonstração da teoria da duplicidade da alma não fez senão encenar a exclusividade da alma exterior. Parece caber à outra dissolver-se, por inoportuna, ou provar-se como sensação do arrepiante intervalo entre o ser e o não ser, desvão inabitável. Estará aqui mais uma expansão do materialismo machadiano, que costuma surgir como culminância não do deboche de um cético espirituoso, mas de uma sofrida e objetiva experimentação dos limites do homem, ser que constrói sua história no regime estrito das forças naturais – entre as quais Machado parece incluir a consciência reflexiva e o sentimento da ironia.

Já no início da exposição de sua teoria, Jacobina insistira no caráter *dinâmico* da alma exterior, que está permanentemente mudando *de natureza e de estado*. Apontava como exemplos desse dinamismo a variação das estações da moda e das formas mais elegantes de entretenimento social. Agora capitalista, ele é a evidência de que Joãozinho não parou no alferes, e houve outros espelhos identificadores: ascendeu, certamente galgando degraus vários, da prestigiada tradição da Guarda Nacional para a tão mais lucrativa economia dos rentistas, grupo que parece integrar com autoridade, competência e – por que não? – direito à ironia. Nesse atual patamar, não admite contestação alheia, investe-se da supremacia de um vencedor e desfia seu discurso – seu *fato* – com a autoridade de um narrador de experiências, e não de um formulador de hipóteses. À margem da fé religiosa, do progresso da civilização ou da utopia política, o bem assentado Jacobina guarda para si a porção de causticidade, de que tirará um prazer de espírito que não o impede de usufruir as vantagens do melhor prazer material, incluindo-se aí o valor da visibilidade social, da respeitabilidade pública e do exercício do poder. Tão confiante está de sua vantagem que a torna literalmente *indiscutível*: finda a narração, o autossuficiente Jacobina abandona a sala e deixa seus ouvintes (e os leitores do conto) a remoer o saldo provocador da narrativa. É o narrador em terceira pessoa, que abrira o conto e do qual provavelmente já nos havíamos esquecido, quem volta para dizer, ao modo de uma vinheta, mas também com a sugestiva função de completar a moldura de um espelho: *Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas*.

Jacobina dá-se por satisfeito e sai abruptamente, deixando os vivos efeitos da narrativa para a ruminação (provavelmente insípida) dos quatro debatedores de metafísica – e dos leitores do jornal ou do livro. Não lhe parece haver qualquer incongruência entre o relato de uma situação vivida e as especulações sobre a natureza da alma: quando a premissa é a de que os fatos são *tudo*, já está neles incluída toda a sua significação, demonstrada nos detalhes. Evidentemente pode-se discutir a premissa e a conclusão, o que aliás parece estar em alguma expectativa que Machado experimenta em relação a seus leitores mais críticos, incitando-os à divergência – mas divergência que esteja à altura, bem entendido, dos compromissos com um foco realista e que funcione como alternativa de igual objetividade. "Se não é assim que as coisas ocorrem, dê-me sua melhor versão" – parece dizer o narrador machadiano a cada arremate. Tal incitamento tem extraordinária força política, pois a qualidade das análises do narrador tanto sabe se livrar da expressão das contradições como sabe imprimi-las na matéria naturalizada. O efeito imediato dessa alta ironia é cáustico: é preciso dar um jeito na batata quente que fica em nossas mãos.

Ao escrever um conto também chamado "O espelho" (*Primeiras histórias*), Guimarães Rosa contestou diretamente, e a seu modo, a premissa jacobiniana dos *fatos*:

> 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.

A recusa de Guimarães Rosa ao ácido pragmatismo de Jacobina adota como órbita de valores a transcendência e o mistério, e o conto é encaminhado como uma espécie de refutação ponto a ponto, para demonstrar que a verdade maior das experiências enraíza-se num fundamento mítico: a identidade que o narrador de Rosa encontra não se fixa na exterioridade de um espelho, nem no olhar que um outro lhe dirija, mas no afloramento da imagem surpreendente que vem de dentro: retorno e revelação original do menininho a que se prende a identidade essencial da personagem já madura. Essa verdade, para se constituir e se revelar, dependeu de duas experiências fundamentais da alta maturidade: uma *ocasião de sofrimentos grandes* e uma outra, posterior, que o narrador assim confidencia*: Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava-*

já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. No final do conto, em flagrante contraste com o autoritário Jacobina, o narrador solicita *os reparos* de seu ouvinte e dispõe-se a ouvi-lo, interrogando-o: *Sim*?

A necessidade que Rosa sentiu de "responder" ao espelho realista de Machado, numa ostensiva contramão de convicções e interesses, ocorre com muitos outros leitores e atesta a força do discurso machadiano. No caso de "O espelho" de *Papéis avulsos* (livro divisor de águas do autor, lembre-se, que está para o conto como *Memórias póstumas* está para o romance), Machado faz de seu personagem-narrador um competente porta-voz do materialismo que passa a pautar sua ficção madura. Não abrindo brecha para as hipóteses de salvacionismos religiosos ou de utopias políticas, detém-se no âmbito das análises empíricas e parece satisfazer-se com os resultados da exposição dos fatos consumados e dos mecanismos íntimos dessa consumação – tudo sob o comando de um extraordinário domínio da linguagem, fonte de autoridade. Mas também deixa claro que tal satisfação não elimina um componente caústico, que mobiliza surdamente a possibilidade do trágico, acolhido como perturbação íntima do sentido "natural" da história. Essa surda negatividade da ironia machadiana faz complicada parceria com o positivismo das análises: ao mesmo tempo que sanciona, corrói as conquistas da operação. Nesse sentido, a desprestigiada alma interior não deixa de ser referência para a exterior. Se em quem avalia positivamente fardas e operações financeiras há uma sombra de causticidade, é preciso buscar compreender como *fato* a indiscutível presença dessa corrosão. Machado transfere para nós essa operação compreensiva, fornecendo-nos seu espelho enquanto aguarda o nosso.

***

Referências:

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *Contos*: uma antologia. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOSI, Alfredo et alii (Org.). *Machado de Assis*: antologia e estudos. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Brás Cubas em três versões*: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis*: a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Nacional, 1976.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958)*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Alcides Villaça é professor titular de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, onde se graduou em 1971 e leciona desde 1973. Obteve os títulos de mestre (1976, dissertação sobre a poesia de Drummond) e doutor (1984, tese sobre a poesia de Ferreira Gullar) sob a orientação do Prof. Dr. Alfredo Bosi. É ensaísta e colabora como crítico literário em periódicos nacionais e estrangeiros. Publicou *O tempo e outros remorsos* (poesia, 1975), *Viagem de trem* (poesia, 1988) *Passos de Drummond* (ensaio, 2006) e *O invisível* (poesia, 2011). E-mail: acvillaca@uol.com.br