

“O espelho” - poço e superfície *

Maria Antonieta Pereira **

Resumo

Na análise do conto “O espelho”, de Machado de Assis, procuramos refletir sobre a questão da duplicidade das vozes que narram, da alma humana e do eu e demonstrar que, configurado na imagem do outro, o duplo revela elementos de opacidade e transparência em Jacobina, num jogo irônico e singular, especialmente no que se refere à sua relação com o espelho.

“Das coisas um só lado é quanto o espelho sabe,
E o sabe congelado em solidez perdida.
Dupla mentira é pois sua verdade; o que
Seu mostrar mostra vero é falso e está nenhures.”

Fernando Pessoa

O conto “O Espelho”, de Machado de Assis¹, é construído em dois níveis narrativos. No primeiro, o autor implícito e narrador 1 apresenta-nos alguns cavalheiros que discutem vários assuntos, entre os quais a natureza da alma humana. Num segundo nível, a personagem principal e narrador 2, Jacobina, desenvolve sua teoria sobre a duplicidade dessa alma. Enquanto o primeiro narrador valoriza a linguagem como elemento construtor de arte ou jogo de significantes e trabalha, portanto, com a ironia propriamente literária e desvinculada dos jogos de poder, o narrador 2 assume uma postura diferente. Jacobina ar-

* Trabalho apresentado na mesa redonda sobre “A ironia no conto de Machado de Assis”, na Semana Comemorativa do Sesquicentenário de nascimento daquele escritor.

** Professora de Literatura Brasileira da FAFIBH. Mestranda em Literatura Brasileira na FALE/UFMG. Participou da antologia Poetas Gerais das Minas, Belo Horizonte, Ed. SEGRAC, 1984, e é co-autora do livro Uma Escola no Fundo do Quintal, Petrópolis, Vozes, 1985.

gumenta que o debate é a revelação do instintivo e do animalesco presentes no homem e recusa-se a opinar sobre o assunto. Desafiado por um dos participantes do grupo dispõe-se, entretanto, a narrar uma experiência pessoal e apresenta, através dela, uma nova teoria da alma humana: a de sua divisão em alma interior e alma exterior. É interessante observarmos que o narrador 2 apropria-se sozinho da palavra, ao invés de aceitar a discussão, e utiliza-se da linguagem para fazer o jogo do poder e situar-se em posição de superioridade relativamente às outras personagens do conto. Neste caso, difere do narrador 1 e trabalha com a ironia retórica ou de primeiro grau.

O eixo em torno do qual gira a narrativa é a nomeação de Jacobina para alferes, posto próximo ao de oficial, fato que significa um impulso decisivo para sua ascensão social. Ser nomeado é um sinal de inserção da personagem no Grande Outro, na sociedade espécie de ritual de iniciação. Ao mudar de classe social, entretanto, ele muda também para uma vida dominada pela alma exterior, ou pela introjeção do conceito dos outros a seu respeito. Atendendo à demanda do outro, Jacobina aliena-se de si mesmo, fato que se evidencia quando, em estado de inteira solidão, sem o suporte da farda, defronta-se com o espelho da tia Marcolina e regride a conflitos infantis da ordem do imaginário. Resolvendo enganosamente seu dilema, a personagem opta por uma postura autoritária, a qual encobre sua insegurança interior e revela seu desejo de dominação do outro. Assim, enquanto narrador 2, Jacobina posa de vencedor na disputa verbal sobre a natureza da alma, pois impõe a seus interlocutores a sua voz e a sua "verdade", mas enquanto personagem, revela-se como o perdedor, pois é vencido na contenda com a tia e com todos aqueles que estimulam seu narcisismo e dificultam-lhe a assunção plena de sua própria identidade. Por ser derrotado no aspecto vital da luta – a auto-identificação – a personagem extrai compensações secundárias na sua relação com o outro, o qual deve anular-se e conferir-lhe uma vitória fictícia.

Através de vários recursos de ironia literária, o conto indica que a teoria da duplicidade da alma vai dissimular, revelando, a duplicidade de Jacobina e o seu desejo de poder, apontados através do instável equilíbrio entre a personagem insegura e o narrador autoritário.

"O Espelho" inicia-se com o narrador 1 descrevendo uma reunião onde alguns senhores debatiam "*cousas metafísicas*", "*assuntos de alta transcendências*" e "*os mais árdus problema do universo*" (p. 345). O uso do adjetivo "árdus" parece-nos, propositalmente, irônico: registra uma discrepância entre o dito e o dizer, pois a discussão nada tem de "árdua" sendo mais uma espécie de torneio verbal, diletantismo sobre o sexo dos anjos. Se considerarmos o contexto de *Papéis Avulsos*, onde o conto foi publicado, veremos que, por várias vezes, ocorrem referências jocosas à metafísica, tratada como uma forma superficial de conhecimento da realidade. Por isto, pensamos que o adjetivo "alta" soa exatamente como o seu oposto: os assuntos e sua discussão são inúteis, pueris e inconseqüentes. Através do recurso à afirmação exagerada, o narrador 1 nega a validade daquela discussão metafísica e, ao mesmo tempo, apresenta-nos o ponto de vista do narrador 2: é inútil estabelecer longas discussões, pois bastam os fatos para provar a justeza de uma posição. Mais adiante, Jacobina dirá que "*os fatos são tudo*" (p. 348).

Temos aqui um aparente acordo entre as vozes que narram – ambas pre-

ferem o real – sensível à metafísica. Parece-nos que o narrador 1 endossa as convicções do narrador 2. A crítica do primeiro à metafísica é uma proposta de uso da linguagem enquanto instrumento de comunicação ficcional entre os homens: a investidura no campo do simbólico, onde sempre se diz muito mais do que se diz. O narrador 2 reforça a crítica do primeiro à metafísica, quando opõe a esta os “fatos”, os quais, entretanto, a nível da diegese, não passam de ficção. Assim, o narrador 2 opta também pelo texto ficcional, ao pretender construir um “esboço de uma nova teoria da alma humana”, conforme nos é informado no sub-título do conto. Ora, a palavra “teoria” pertence ao campo da ciência, onde se supõe experimentação e racionalidade, ou ao campo da filosofia, onde é fundamental a logicidade e a abstração. Portanto, “teoria” parece-nos deslocada a nível da ficção que é engendrada pelo narrador 2 e funciona como um indicador de ironia: o leitor prepara-se para a defesa racional de uma tese e é surpreendido pela irracionalidade dos “fatos”. Outro acordo entre os narradores aparece, quando o segundo usa vários jogos de palavras e construções em *abyme*, caracterizadores de uma linguagem literária e irônica, própria do narrador 1.

As vozes narrativas divergem, porém, no que tange à ironia retórica, instrumento usado pelo narrador 2 para exercer domínio sobre os narratários. O primeiro narrador está mais próximo de Jacobina, enquanto personagem confrontada com tia Marcolina e congêneres, do que do Jacobina-narrador 2. Num processo de atração e repulsão entre si, os narradores compõem uma encenação em que suas múltiplas faces servem à busca da adesão dos narratários e dos receptores extradiagéticos.

Ao retomar o número de senhores no debate, o narrador 1 nos informa que, enquanto quatro deles discutiam calorosamente, o quinto ouvia-os, apenas, ou emitia resmungos *de aprovação*². Para justificar seu comportamento, Jacobina toma como modelo os serafins e os querubins, símbolos de perfeição, os quais nunca entram em querelas. Na verdade, a personagem configura-se, ironicamente, como o contrário do que afirma ser e a pretendida perfeição espiritual denuncia a sua posição ideológica – ele não se arrisca a dividir a palavra, metáfora do poder, com ninguém, considerando que sua “verdade” é universal e aplicável a todas as situações particulares: “(...) *se querem ouvir-me calados, posso contar-lhes um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata*” (p. 346).

Talvez seja possível relacionar esse discurso autoritário com o papel da agressividade na construção do eu. Quando a criança consegue elaborar o “não” a nível da linguagem está tentando diferenciar-se da mãe e do mundo. A dificuldade demonstrada por Jacobina com a questão da discordância é o reverso da medalha de sua busca de perfeição narcísica – não divergir, manter-se em estado de simbiose, ser eu e o outro ao mesmo tempo, equivale a ser perfeito e pleno. Esta tentativa de negação da falta e do distanciamento necessário do outro, para constituir-se o eu, favorece a expansão do narcisismo.

Neste caso, o princípio do prazer sobrepõe-se ao princípio da realidade, há o preenchimento imaginário do vazio existente e a sensação alucinatória de onipotência. Entretanto, a hiância seria o espaço no qual Jacobina poderia construir sua liberdade, ao facilitar um processo de diferenciação do outro e de auto-identificação³.

A postura contraditória de Jacobina revela, portanto, o inverso do que diz de si mesmo e mais do que está, literalmente, escrito: seu autoritarismo aponta sua onipotente fragilidade. Observamos, conforme Salvador, que a ironia é justamente esta "*aparência verossímil*" mas inaceitável a nível factual⁴. O sentido irônico do texto torna-se perceptível na medida em que se desnuda o jogo entre a mentira textual e o contexto.

Se observarmos a perspectiva do narrador 1, o nome da personagem – Jacobina – já contém uma irônica dualidade. Remetendo à origem do termo, verificamos que ele se refere aos "*partidários intransigentes dos princípios mais radicais*" da revolução burguesa na França, àqueles que tomaram "*as mais audazes iniciativas da revolução*"⁵. Noutra fonte, o termo "jacobino" é dado como "*membro de um clube político revolucionário fundado em Paris em 1789; partidário exaltado da democracia, inimigo de estrangeiros, nacionalista estreito, xenófobo*" e ainda, "*terreno impróprio para a lavoura, cerrado e espinhoso*"⁶.

De fato, por um lado, Jacobina assemelha-se a um território hostil, infestado e fechado à interferência alheia. Além disso, a personagem é possuída por um "nacionalismo" (leia-se "individualismo") tão estreito que só vê a si mesma, tornando-se avessa ao estrangeiro, ao outro que a amedronta. No entanto, por outro lado, o nosso Jacobina não é exatamente um revolucionário radical, democrático e audacioso. Pelo contrário, posta-se precisamente no campo oposto, mostra-se cauteloso e evita controvérsias. Neste sentido, o nome da personagem é ambivalente e denuncia a sua insegurança, a qual é tão intensa que Jacobina chega ao extremo de só usar a palavra para relatar um episódio vivido "pessoalmente", que é do seu inteiro domínio pois só ele o conhece. Aqui, encontramos um elemento de ironia romântica tal como é definido por Ferraz: o narrador conhece/vê toda a história e é através do seu olhar que temos acesso aos acontecimentos⁷.

Durante a narrativa, os interlocutores de Jacobina – receptores intradieгéticos – são convidados a participar de um jogo, o qual revela a perspectiva dramática da ironia romântica. O narrador 2 e personagem principal do que narra, tudo subordina a seu próprio eu, já que somente este eu, a nível da ficção, conhece os fatos e o espaço e tempo em que ocorreram. A vivência pessoal do narrador/enunciador confunde-se com sua visão demiúrgica – há uma re-visão da experiência, reformulada pela "autoridade" da imaginação individual⁸. A ficção daí resultante primará pela subjetividade, de tal forma que a linguagem será a própria extensão do eu para o sujeito do enunciado⁹. Neste caso, veremos que o conhecer/ver a realidade torna-se relativizado, porquanto se trata de um conhecimento pessoal, subjetivo e fantasioso.

Dramatizando o eu, o narrador 2 terá em seus interlocutores os receptores intradieгéticos e seu complemento textual – os narratários. Esta categoria literária servirá ao espelhamento do eu problematizado do narrador 2. No entanto, do ponto de vista do narrador 1, a construção do texto torna-se irônica: o eu busca espelhar-se no tu, o qual, exatamente por ser tu, por ser outro, não pode reproduzir fielmente o eu. A ilusão do espelhamento perfeito e da complementaridade ideal é desfeita no próprio ato de construir-se.

Ao exercer seu papel de narrador 2, Jacobina narra sua experiência e obriga quem contracena com ele a intervenções breves – perguntas buscando esclarecimentos ou comentários monossilábicos – os quais apenas jogam o foco

de luz da ribalta sobre ele mesmo, eu-que-narra, estimulando a continuidade do discurso. Configura-se assim, o caráter autoritário do narrador 2: se antes apenas emitia resmungos de aprovação, agora, exige o mesmo de seus ouvintes: "(...) não admito réplica", são suas palavras. Jacobina utilizará a questão relativa à natureza da alma para assumir uma posição de superioridade e de domínio do outro pelo monopólio do discurso. No papel de cúmplices de sua própria vitimização, os narratários silenciam.

Para desenvolver sua teoria sobre a duplicidade da alma, o narrador 2 elige a visão como elemento privilegiado para o conhecimento da realidade. Este recurso da ironia romântica destina-se a compor a perspectiva teatral ou dramática, na qual a visão é fundamental¹⁰. Além dos fatos terem sido supostamente vividos/vistos pelo narrador, ele afirmará quanto às duas almas que "*uma olha de dentro para fora, outra, de fora para dentro*" (p. 346). Repetindo o jogo da teatralização, o eu é, portanto, cindido em dois: o eu "verdadeiro" (alma interior) e o eu mascarado (alma exterior). A alma exterior significa, na verdade, o olhar do outro que será interiorizado e conformará a auto-imagem e a auto-consciência do indivíduo. O principal atributo das duas almas será a faculdade de ver – almas que olham.

Ao narrar sua nomeação para alferes, a personagem relata-nos grades transformações na sua vida: passa a ser invejada e bajulada. Refere-se ao olhar de inveja de alguns rapazes e à tia Marcolina que deseja vê-lo. Este será o primeiro espelho substituto onde se refletirá sua nova imagem ou alma exterior: os olhos do outro.

A distinção concedida à visão como componente fundamental da teatralização está articulada ao espelho: ambos permitem a reduplicação do eu. O duplo, vindo de fora para dentro, dá ao eu "verdadeiro" uma ilusão de onipotência, força e poder - o eu povoa toda a realidade perceptível. O outro passa a significar o preenchimento da falta e a relação entre o eu e o outro será dual, narcísica e alienante. Sob a ótica do narrador 1, o outro só será válido, para Jacobina, se prestar-se a ser um duplo. O eu será, então, instância do engano e máscara de uma identidade alienada.

Na perspectiva do autor implícito, observamos a emergência dos desejos inconscientes do narrador 2 e da tia Marcolina – ironia que questiona o ser monolítico, ideal e utópico, ao revelar o homem em processo, conflitivo e limitado. No conto, não há referências ao pai de Jacobina e as personagens masculinas são meros acessórios, enquanto as femininas determinam os acontecimentos. A mãe e sua substituta, a tia, constituem o outro, mas revelam, de forma irônica e paradoxal, ser o mesmo – espelho fundamental onde Jacobina busca sua imagem, "alma exterior", ou identidade alienada numa identificação primária.

A tia projeta no alferes seus desejos inconscientes: acha-o "*um rapagão bonito*", diz que "*tinha inveja da moça que houvesse de ser (sua) mulher*", jura "*que em toda a província não havia outro que (lhe) pusesse o pé adiante*" (p. 347). Abraça-o e prende-o no sítio. Dá-lhe o melhor lugar na mesa, onde é o primeiro a ser servido. Além disso, manda colocar em seu quarto um espelho, "*obra rica e magnífica*", "*a melhor peça da casa*", que vinha, hereditariamente, sendo propriedade de várias mulheres, "*desde a corte de D. João VI*" (p. 347).

Ora, as atitudes da tia sugerem que ela trabalha na sedução e conquista do sobrinho. Ao propor-lhe mirar-se freqüentemente no espelho, sugere-lhe um

comportamento de não-identidade consigo mesmo, mas de encenação narcísica, onde represente o complemento dela ao envergar a farda de alferes e sobrevvalorizar-se enquanto tal. Assim, podemos inferir que ela comporta-se como a mãe fálica – aquela que ocupa o lugar da Lei e torna-se o próprio Poder, dificultando ao filho o acesso à interdição do desejo de fusão.

Noutras palavras, a tia interdita o desejo de Jacobina por outras mulheres, desde que impede sua auto-identidade. A imagem de Jacobina, para si mesmo, a nível do inconsciente, torna-se a imagem que corresponde ao desejo da tia (a qual, doravante, chamaremos de “mãe”) – alguém atado a ela por um cordão umbilical simbólico, um ser simbiotizado, alienado e passivo. O desejo da tia é que Jacobina se veja completo a partir do olhar dela, que é, afinal, o olhar do outro. Por estas vias, a tia reforça uma identificação narcísica e imaginária – a imagem não é Jacobina, não é o eu “verdadeiro”, mas permite-lhe reconhecer-se. Essa relação especular subjuga Jacobina à sua imagem e ao desejo da tia. O desejo dele é, então, o de complementar a “mãe” naquilo que lhe falta: o Falo. Querendo ser “o desejo do desejo da mãe”¹¹ Jacobina está preso a si mesmo e a ela e não consegue fazer uma distinção clara entre seu próprio corpo e o dela, ou o mundo que o cerca. Se os corpos desejantes estão indiferenciados, amar a mãe é amar a si mesmo – é esta a proposição à qual ele atende, a princípio de forma relutante, pedindo-lhe que continuasse a chamá-lo de Joãozinho, mas depois, aceitando e desejando ser o “senhor alferes”.

É desta forma que o espelho simboliza a interdição do desejo e a indisponibilidade de Jacobina para o amor de outra mulher que não a mãe, tal como na lenda grega, onde a água – espelho e mãe – prende Narciso e leva-o à morte. A ninfa Eco, que é outro espelho, reproduz a voz lamentosa de Narciso, mas de segunda categoria com relação à água-mãe, não consegue provocar o amor do jovem. Também no conto, há um significativo silêncio sobre as possíveis relações amorosas da personagem com outras mulheres e Jacobina afirma que “(...) a alma exterior, que era dantes (...) os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa (...)” (p. 348). Leia-se, da “mãe”.

Tal como Narciso, Jacobina também terá sua morte (metafórica), da qual os seus sucessivos nomes dão-nos uma pista. Do nome familiar, íntimo e afetivo, Joãozinho, ele passa a ser “meu alferes”, onde o pronome possessivo instala sua pertinência ao outro: ele é enquanto é do outro e enquanto é detentor de um posto que lhe confere, e ao outro, uma posição social mais elevada. É interessante observarmos que pertencer ao outro significa, ao mesmo tempo, ser proprietário do outro - a relação narcísica mata a individualidade e propõe a continuidade da fusão entre ambos. A descontinuidade, a ruptura e o distanciamento entre mãe e filho é que permitiriam a prevalência da pulsão de vida. Depois, será chamado “senhor alferes”, nome ainda mais formal, marcador da homenagem ao cargo e à máscara. A “mãe” não nomela o “filho”, não lhe confere identidade própria. Pretende, ao contrário, invocar o cargo, significante do poder que ela exerce sobre ele. Na medida em que os desejos inconscientes da personagem e sua “mãe” vão aflorando, os nomes de Jacobina, irônica e progressivamente, modificam-se para camuflá-los. Esta mudança contínua de significantes resultará noutra ambivalência, com relação a seu último nome – Jacobina sugere a intrepidez dos revolucionários franceses, o masculino, mas

também insinua o sexo oposto por sua terminação em -a, marca de gênero feminino na língua portuguesa.

Entretanto, sua "mãe" permanece com o mesmo nome – Marcolina – o qual nos parece incomum em mulheres. Além disso, se desmembrarmos o substantivo "Marcolina", veremos que ele é composto de "Marco", nome próprio masculino que não possui seu correspondente feminino na língua portuguesa, tal como ocorre, por exemplo, em "Márcio/Márcia". Ao nome "Marco" temos, agregado, o sufixo nominal -ina, o qual significa "*semelhança, relação, origem, natureza*"¹². Noutra fonte, -ina é dado como "*relativo a que contém a qualidade que se parece com*"¹³. Entre o nome e seu sufixo, o "e" é consoante de ligação. Parece-nos que o nome Marcolina poderia ser interpretado como "*aquela que se assemelha a Marco (o masculino), que contém a qualidade dele, que se parece com ele*".

Assim, uma possível leitura dos nomes Marcolina e Jacobina poderia ser a de que ambos expressam um jogo ambíguo e irônico entre o feminino e o masculino. De qualquer forma, observamos que aí atua a perspectiva do narrador 1, criando uma teia enganosa em cujo jogo podemos nos enredar. Os nomes Marcolina e Jacobina, na sua terminação idêntica em -ina, sugerem reduplicação, espelhamento, circularidade – e todos estes fenômenos indicam a construção irônica do texto, sob a ótica de seu autor implícito.

Segundo o narrador 2, aos poucos, o alferes elimina o homem, a alma exterior domina a interior, nada mais interessa a Jacobina além do que se refere à sua patente, isto é, à imagem narcísica de si mesmo. A realidade exterior provoca o reaparecimento de conteúdos arcaicos que passam a orientar a percepção desta mesma realidade. Jacobina norteia-se por uma "*razão louca*" – aquela que, segundo Rouanet, é dominada pela paixão, torna-se arrogante e narcísica, "*rejeita o que nela é irracional (mas) acaba sucumbindo ao irracional*"¹⁴.

Entretanto, a tia viaja subitamente para atender a uma filha que estava à morte, levando um cunhado de companhia, fato que Jacobina atribui à sua aflição. Segundo o sobrinho, o mais lógico é que fosse ele o escolhido para acompanhá-la. De repente, a "mãe" abandona o "filho" e opta pela companhia de um homem. Jacobina conta que se sente num repentino cárcere, em "*grande opressão*". Sua angústia chega ao paroxismo porque os escravos – extensão da tia nos elogios que animavam a alma exterior – fogem à noite. A ausência do espelho dos olhos do outro, a "*falta-de-ser*"¹⁵, leva Jacobina a uma crise: primeiro, a sensação de ter perdido "*toda a ação nervosa*"; depois, a inconsciência da "*ação muscular*" (p. 349). Seu corpo não dá conta de si mesmo sozinho, na ausência da "mãe" reduz-se a uma vida vegetativa.

Solitário, o eu narcísico partido ao meio, Jacobina invoca a presença de sua alma exterior, da "mãe", assemelhando-se a Narciso em seus lamentos à beira d'água. Então, o narrador 2 abandona seu discurso autoritário e revela-se como personagem conflituosa e insegura. Jacobina distancia-se do narrador 2 e fala de si mesmo, ironicamente, enquanto personagem da trama que envolve tia Marcolina. A auto-ironia parece-nos constituir uma nova armadilha por onde ele busca a ingênua cumplicidade do narratário, seduzindo-o para exercer sobre ele o mesmo poder. Para tanto, usa recursos literários da linguagem e deixa em aberto o espaço do significado, em vários jogos de palavras. Vejamos, a este

respeito, o que dizem Todorov e Edgar Allan Poe, em seus estudos sobre o fenômeno dos jogos de palavras.

Segundo Todorov, o jogo de palavras "*avizinha-se do anormal, é a loucura das palavras*" (fala artificial), opondo-se à utilização normal da linguagem (fala natural). Definindo o jogo de palavras como "*um texto de pequenas dimensões cuja construção obedece a uma regra explícita que se refere de preferência ao significante*"¹⁶, Todorov defende que o jogo irônico seria a oposição de pensamentos que permite a passagem do sentido próprio ao figurado.

Da mesma forma, Poe refere-se à construção de seu poema "O Corvo"¹⁷, o qual obedeceu a uma regra fundamental baseada na expectativa de causar uma determinada impressão no leitor. A intenção de Poe foi combinar tons e acontecimentos numa "*precisão matemática*" que suscitasse no leitor o prazer de fruição do Belo. Para tanto, o tom do poema teria que ser melancólico, pois a tristeza seria a mais alta manifestação da Beleza. Percebendo que o refrão provoca prazer pela repetição de sons e idéias, Poe resolve usá-lo em diferentes situações no seu poema, decide que aquele deve ser breve e sonoro o que constará da palavra "*nevermore*". Assim, o poema transforma-se em pretexto para o uso do estribilho, o qual deverá ser pronunciado por um ser irracional – o corvo – para que sua repetição se torne plausível. Só então Poe escolhe o tema – a morte de uma bela mulher lamentada pelo seu amante – e escreve a estrofe-clímax, em torno da qual constrói o poema propriamente dito. A escolha do local fechado que "insulasse" o incidente, o pouso da ave no busto de Minerva, tudo foi rigorosamente pensado pelo autor, segundo ele.

Retomando "O Espelho", percebemos que os jogos de palavras de Jacobina obedecem a regras semelhantes de construção. A primeira delas seria a da pequena dimensão do texto, presente na onomatopéia "tic-tac" (barulho do relógio de parede da tia Marcolina) nos versos "*Never, for ever! – For ever, never!*" Na terceira aparição de jogos de palavras "*Soeur Anne, soeur Anne, ne vois-tu rien venir?*" temos um refrão mais longo que, ao ser repetido mais adiante, aparece fragmentado e reduzido a curta dimensão.

Quanto à questão do significante, observamos que há nove incidências do "tic-tac" no conto e que, por si só, este refrão já constitui um par de sons repetitivos onde a oposição se dá através da vogal. O efeito de monotonia é redobrado pois, exceto uma vez, o par é reduplicado – "tic-tac, tic-tac". A impressão que se pretendia provocar no leitor talvez fosse a de marcação do tempo da solidão, do conflito e da angústia. A onomatopéia vai pontilhando o texto no registro da morte gradativa da alma interior. Tal como em "O Corvo", o som repetitivo é proferido por um ser irracional que parece responder à angústia de Jacobina com um "*cochicho do nada*" (p. 349), um discurso vazio e... significativo.

Num encaixe em *en abyme*, o narrador 2 citará o "*Never, for ever! – For ever, never!*"; o qual, anos mais tarde, lembrou-lhe o relógio da tia. Neste caso, se o uso da expressão estrangeira já é um indicador de ironia porque estabelece um contraste com a língua na qual a narrativa vem sendo desenvolvida¹⁸, encontraremos também a construção do estribilho com base em sons repetitivos – a vogal "e" e as consoantes "v" e "r". O refrão pode ser lido da esquerda para direita e vice-versa sem sofrer alteração de sentido e sua primeira seqüência corresponde à segunda, a nível da métrica e da rima. Além disso, a cada som da primeira seqüência corresponde par idêntico na segunda. A nível do

significado, explorou-se também a antonímia, pois "never" (nunca) opõe-se a "for ever" (para sempre) compondo-se, então, um jogo antitético.

Encontramos também em "Soeur Anne..." a mesma repetição de sons, especialmente, da vogal "e" e das consoantes "n" e "r". Entretanto, se a tônica dos refrões anteriores é a declaração perplexa de algo, o último caracteriza-se pela interrogação; a sensação que temos é a de um recrudescimento da angústia e do medo da morte, como se se pretendesse expressar o máximo da tristeza humana e, assim, comover o receptor do texto. Tal como ocorre no poema "O Corvo".

É interessante observar que o espaço do conto onde aparecem tais jogos é aquele em que a personagem Jacobina está prestes a re-encontrar-se com sua imagem no espelho e quando já se considera "um defunto andando" (p. 349). Os jogos antitéticos, ao indicarem o desejo da personagem de enganar-se e aos outros, encobrem também seu receio de mirar-se no espelho.

Na tentativa de superar a perda da "mãe", a personagem promove um intenso recurso à intertextualidade, fato que aponta seu esforço em transformar em linguagem, em discurso, suas dificuldades pré-conscientes. Ora declama "Soeur Anne...", ora tenta, em vão, escrever uma ode ou um artigo político. A disparidade entre os temas que desejaria trabalhar torna-se irônica e demonstra a ausência de um norte seguro. Recita "versos, discursos, trechos latinos, líras de Gonzaga, oitavas de Camões, décimas" e chega ao exagero indicador de ironia de declamar "uma antologia em 30 volumes" (p. 350). De todos estes jogos de enganos, aquele que mais revela o conflito é seu sonho noturno, onde aparece fardado cercado da família e dos amigos que lhe prometem postos sempre mais altos. A recorrência sistemática do sonho, no qual recupera sua alma exterior, estabelece uma irônica contradição com a realidade diurna, que frustra seu desejo¹⁹.

Outro jogo de engano que perpassa todo o conto é a sua construção em *en abyme*. O narrador 1 abre espaço para o encaixe da história do narrador 2 e este, por sua vez, refere-se, freqüentemente, a outros textos narrativos que conferem à sua história o caráter de enganosa reprodução do real. Assim, ilustra sua teoria da alma humana, construindo alusões paródicas ao sagrado – a pátria, o poder, o dinheiro e a religião. Menciona um personagem de Shakespeare, na comédia *O Mercador de Veneza* – Shylock – para quem a alma exterior era o dinheiro. Sem os seus ducados, o judeu sentia-se com um punhal enterrado no coração. Para outros, conforme o narrador 2, a alma exterior seria um cavallinho de pau ou chocalho, na infância, e uma provedoria de irmandade, na vida adulta, sugerindo, talvez, que o provedor, pessoa infantil e imatura, apenas trocou de brinquedo. Numa paródia ao Evangelho de São Marcos (5,9) onde o demônio se auto-denomina Legião por ser muitos, o narrador 2 informa-nos sobre uma senhora que muda de alma exterior várias vezes ao ano: concertos, bailes, etc. Insinua, assim, que são muitas as mulheres possuidoras de almas exteriores periódicas. Referindo-se a outros elementos do sagrado, Jacobina dirá que a alma exterior de Camões era a pátria, enquanto a de Cromwell e César encontrava-se no poder político. A utilização do recurso da *mise en abyme* realfirma, portanto, o caráter irônico do conto.

O re-encontro de Jacobina com o espelho é marcado pela hesitação. A

princípio, evita olhar-se com receio de ver-ser “*um e dois*” (p. 350) e, depois, mira-se justamente com essa intenção. Ver a imagem como seu duplo (objeto real), remete-nos para o primeiro estágio do espelho, fase do imaginário, onde “*a criança reage como se a imagem apresentada pelo espelho fosse uma realidade, ou pelo menos, a imagem de um outro*”²⁰.

Quando decide contemplar-se, a imagem é “*vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra*” (p. 350), olhada furtivamente “*era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos*”; o gesto era “*disperso, esgaçado, mutilado*” (p. 351). Todos estes qualificativos usados para descrever a imagem levam-nos a supor que Jacobina vivia uma regressão ao que Lacan chama de “*corpo espedaçado*” – ruptura no processo de construção do sujeito. Revivendo o imaginário e reconhecendo-se como um duplo, a personagem vê sua imagem tornar-se ameaçadora (psicose infantil) – ele teme enlouquecer, move-se e fala sozinho na tentativa de re-equilibrar-se, fazer-se companhia, provar-se sua existência.

Por “*inspiração inexplicável*” e “*impulso sem cálculo*” (p. 351), razões pré-conscientes, ele encontra a saída – veste a farda, a máscara. A imagem torna-se perfeita. A alma exterior “*ausente com a dona do sítio*” (p. 352) retorna. O espelho passa, então, a exercer a mesma função dos olhos da tia, reforçando a alma exterior e o narcisismo. Jacobina submete-se ao desejo da “mãe”: para sentir-se íntegro, cede à sua expectativa de torná-lo seu complemento. A personagem só existe e se reconhece completa no espelho, quando usa a máscara que dele esperam. Máscara que lhe permite ser visto por si mesmo, porquanto lhe permite ser visto pela “mãe” introjetada, o que equivale, a nível da fantasia, a ser amado e complementado.

Há, portanto, uma substituição de significantes: os olhos do outro (primeiro espelho), o espelho da tia (segundo espelho, substituto do olhar do outro). Percebemos, no entanto, que o espelho só reflete uma imagem fardada, contrariamente à “*realidade das leis físicas*” (p. 350). Conforme tais leis, a luz que incide sobre os objetos reflete-se no espelho e é devolvida a nossos olhos, onde volta a ser refletida e temos, finalmente, a constituição da imagem. Paradoxalmente, a imagem de Jacobina só é formada no ponto sensível de sua retina, quando aparece vestida pelo desejo da “mãe”, pela farda, metáfora da expectativa do outro sobre o eu. Em si, o espelho é um significante vazio, ao qual Jacobina atribui um significado – ser substituto do olhar do outro que o deseja fardado. Poderíamos, então, parafrasear Fernando Pessoa, quando ele afirma que a verdade do espelho é dupla mentira, e ainda: “*(...) o que seu mostrar mostra vero é falso e está nenhures*”. A imagem fardada, única que se presta a uma existência visível, paradoxalmente, é a imagem do espelho, do não-eu, da submissão ao desejo do outro. O espelho reflete a imagem (objeto não-real) acrescida de outra ilusão, investida da farda (objeto que mascara o eu) – reduplicação da falsidade. A “verdade” do eu está perdida, “*nenhures*”.

Veremos que, já na idade madura, a personagem continuará experimentando a substituição de significantes. A ascensão social e o poder sobre o outro através da linguagem são artifícios para um preenchimento ilusório da falta. Ao negar a carência e buscar a totalidade, Jacobina se vê, não usando sua própria ótica, mas a de um outro, cujo olhar introjetou. Seu inconsciente está controlado

pelo desejo do outro, cujo discurso ouve e a cuja demanda atende.

Contemplando-se fardado, Jacobina experimenta a sensação de uma criança que nasce:

Imaginal um homem que pouco a pouco emerge do letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente nem uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano, aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono (p. 352).

Sonq ou gestação, Jacobina re-nasce e tenta nomear o mundo que o cerca, numa perspectiva de acesso à linguagem, à ordem do simbólico. No entanto, sua ressurreição é marcada pela ambigüidade, pois há uma contradição entre o que pensa de si mesmo e o que nos é informado pelo narrador 1. Parece-nos que Jacobina, enquanto narrador 2, reproduz as atitudes da tia Marcolina com relação a ele – ao anular e seduzir o outro por meio da palavra, mantém a simbiose narcísica, dissimula a falta e detém o poder. Assim, ele pensa-se perfeito, seguro e pleno. O discurso do narrador 1, desde o início da trama, porém, adverte-nos sobre a dualidade de Jacobina:

Esse homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico. Não discutia nunca; e defendia-se da abstenção com um paradoxo (...) (p. 345).

Mais adiante, informa-nos, ainda, o narrador 1: "(...) sucedeu que este casmurro usou da palavra (...)" (p. 346).

Os adjetivos que o narrador 1 usa para caracterizar a personagem dão-nos a impressão de ser ela um homem maduro, abastado e instruído, embora com idéias um tanto atrasadas. O qualificativo "casmurro" sugere teimosia, tristeza, silêncio e introspecção. Mas os adjetivos "cáustico" e "astuto" constituem um alerta ao leitor – receptor extradiagético – de que o narrador 2 poderia armarnos um jogo de enganos, pois o primeiro equivale a mordaz, ferino, irônico e satírico, enquanto o segundo significa habilidoso em enganar, sagaz, malicioso e ardiloso. O narrador 1 avisa-nos de que o texto terá uma aparência enganosa e que seu verdadeiro sentido será não dizer o que diz.

Como já salientamos, o discurso do narrador 2 é diferente, ao ser preferencialmente autoritário; caracteriza-se pela "certeza", pela afirmativa exagerada, por uma linguagem de poder. Sua memória é operadora do mesmo, da confirmação de um eu que não reflete sobre si mesmo e que não se "esquece" enquanto objeto da lembrança para rever-se e re-construir-se. O narrador 2 explica-se e justifica-se – a memória passa a ser um duplo dele mesmo.

Os jogos de enganos, os encaixes narrativos e a intertextualidade presentes no seu discurso, se têm como objetivo enredar em suas malhas os receptores intradiagéticos, acabam por desmascarar o próprio narrador 2, já que suas verdades literais são enganosas aparências e apenas dissimulam o impossível desejo²¹: reaver a sensação de completude numa relação simbiótica com aquela que detém a função materna, ou reproduzir, diante dos narratários, o

comportamento autoritário da tia Marcolina com relação a ele – o outro é sempre extensão do eu. Desta forma, Jacobina é o enganador enganado, pois quando julga re-encontrar-se e realizar-se através da ascensão social e do domínio do outro, está apenas reduplicando atitudes alheias. De dominador, revela-se como o dominado, de narrador, transforma-se naquele que é narrado pelo outro.

A incongruência entre as duas vozes que narram – autor implícito e narrador 2 – toma-se significativa, pois o primeiro adverte-nos para os jogos de enganos presentes no conto. Buscando nossa cumplicidade, propõe-nos uma leitura diferente daquela promovida pelos receptores intradieгéticos e que se caracteriza pela inocência, pela submissão e pela passividade. Na verdade, o narrador 1 sugere a seus leitores extradieгéticos um espelhamento invertido e refratado do discurso do narrador 2 – que não sejam reflexo, mas ato de reflexão.

Desta forma, o conto revela-se irônico: o leitor funciona como complemento textual do narrador 1, ao aceitar a recepção de sua mensagem e permitir o estabelecimento do processo de comunicação. Neste caso, o texto é visto na sua realidade de signifiante, ou seja, de pretexto para a comunicação entre os homens. O leitor ideal do narrador 1 difere, portanto, do leitor interno que, ao assimilar a mensagem do narrador 2, toma-se uma espécie de mensagem secundária vitimizada²². Ainda por informação do narrador 1, ficamos sabendo que, quando os interlocutores de Jacobina *“voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas”* (p. 352) – sinal de que foram enredados nas malhas de sua trama e tornaram-se vítimas de sua sedução e de seu poder. Configuram, assim, o leitor inocente, que se abandona ao narrador e perde sua própria dimensão da “verdade” – espelho que reflete a imagem da mentira. Dupla mentira.

NOTAS

- 1 ASSIS, Machado de. O Espelho. In: -. Papéis avulsos. In: -. *Obra completa*, vol. II. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1985, pp. 345-352. (As citações do texto serão feitas apenas pela indicação do número das páginas.)
- 2 Grifo nosso.
- 3 O psiquismo infantil desenvolve uma atividade alucinatória que serve ao princípio do prazer, negando a falta e a carência e favorecendo o narcisismo. O princípio do prazer nega, portanto, a realidade Cf. PELEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sérgio et alii. *Os sentidos da paixão*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1987, p. 319-320.
- 4 SALVADOR, Vicent. Para una pragmática de la ironía. *Eutopías* (Teorías, História, Discurso), vol. III, nº 2-3. Minneapolis/Valência, invierno 1985 – otoño 1987, p. 205.
- 5 *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XIV. Lisboa/Rio e Janeiro, Editorial Enciclopédia Ltda., s/d, pp. 124-25.
- 6 FERREIRA, A. B. de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d, p. 794.
- 7 “(...) a expressão “ironia romântica” (pode) designar uma técnica ou estratégia de apresentação/distanciamento do fazer literário (p. 43) (...) Neste sentido considerou-se a ironia romântica uma projeção lingüística de uma “subjetividade”, projeção eminentemente “narrativa” e “dramática”. Por outras palavras, um texto revelador de uma ironia romântica teria de ser um texto em que um eu se assumisse conscientemente como agente de um dizer, de um contar, agente que dialogava com um tu (espécie de receptor/emissor, um duplo do mesmo eu): o leitor. Nesse dialogar se comprazia, pois, o eu exibindo a sua capacidade demiúrgica, capacidade mais ou menos subtilmente dissimulada no dizer, contar uma história/vida que se pretendia tão mais verdadeira quanto era literatura-linguagem (não é ver-

dade que só pela linguagem um universo se torna um mundo reconhecível?" (p. 186). Cf.: FERRAZ, Maria de Lourdes A. Ironia. In: -. *A ironia romântica* - Estudo de um processo comunicativo. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 38.

8 Op. cit., p. 32.

9 Op. cit., p. 35.

10 Op. cit., p. 39.

11 FAGES, J. B. O Espelho. In: -. *Para compreender Lacan*. Trad. M. D. Magno e Georges Lamazière. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1975, p. 25.

12 FERREIRA, A. B. de Hollanda. Op. cit., p. 768.

13 ANDRÉ, H. Afonso de. *Gramática ilustrada*. São Paulo, Moderna, 1982, pp. 60-61.

14 ROUANET, Sérgio Paulo. Razão e Paixão. In: -. CARDOSO, Sérgio et alii. *Os sentidos da paixão*, op. cit., pp. 451-457.

15 A "falta-de-ser" é revelada a partir da ausência da mãe, momento em que a criança compreende que não é o Falo - complemento da mãe. Cf.: FAGES, J. B. Op. cit. p.39.

16 TODOROV, Tzvetan. Os jogos de palavras. In: -. *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Martins Fontes, 1980, pp. 289-304.

17 POE, E. Alan. Filosofia da Composição. In: -. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, pp. 911-920.

18 SALLADOR, Vicent. Op. cit., p. 213.

19 BELLEMIN-NOEL, Jean. O trabalho do sonho. In: -. *Psicanálise e literatura*. São Paulo, Cultrix, 1978, p. 24.

20 FAGES, J. B. Op. cit., p. 24.

21 MIGOYO, Gonzalo Díaz. El funcionamiento de la ironía. In: -. MONEGAL, Emir Rodriguez. *Humor, ironía, parodia*. Caracas/Fundamentos, 1980, pp. 47-68.

22 FERRAZ, Maria de Lourdes A. Op. cit., p. 25.