

A poética do espelho: G. Rosa entre o niilismo e a esperança

Sílvia Faustino

Departamento de Filosofia/UFBA

1

Oitenta anos separam “O espelho”, de Guimarães Rosa, do conto homônimo de Machado de Assis. Se Rosa escreveu o seu para responder ao de Machado, é coisa que a crítica se compraz em discutir. Algo, no entanto, é indiscutível: o retorno de Rosa ao dileto assunto de Machado o converte em tema clássico da história do conto brasileiro. Mas se considerarmos que, em ambos os autores, narradores-protagonistas contam experiências com espelhos e que tais experiências envolvem o autoconhecimento enquanto conhecimento da alma, podemos ir mais longe e afirmar que, do escrito do carioca ao do mineiro, é possível ver constituir-se uma poética do espelho. A fim de que se possa contribuir para descrevê-la, que o nosso olhar se dirija agora para o espelho de Rosa.

Misturando um diálogo com o leitor a reflexões de alta densidade filosófica, Rosa põe um narrador a contar, não uma aventura casual, mas uma “experiência”¹ a que teria sido induzido por seus raciocínios e intuições, e por meio da qual ele pôde obter um “conhecimento” muito especial e ainda ignorado por todos: o conhecimento do que seja na verdade um espelho. Sugere de saída o narrador que, indo além das “noções de física” e das “leis da óptica”, o conhecimento almejado visa ao “transcendente”, ao que se revela por detrás do visível mundo dos fatos e de sua – igualmente visível – ausência. O ponto de partida do narrador se revela quando ele se refere à superstição que certos povos primitivos tinham do espelho:

O espelho inspirava receio supersticioso aos primitivos, aqueles povos com a idéia de que o reflexo de uma pessoa fosse a alma. Via de regra, sabe-o o senhor, é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa. A alma do espelho – anote-a – esplêndida metáfora.

1 Tomo o conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, editado em *Primeiras estórias*, Editora Nova Fronteira, 1988, p. 65-72. Utilizarei aspas para marcar as expressões originais de G. Rosa.

Longe de ser desprezada ou alvo de menoscabo, a superstição se converte em “fecundo ponto de partida” para a investigação que se inicia. Colocando-se em posição cognitiva ligeiramente distinta de seu leitor que, presumidamente “sabe e estuda”, o narrador parece pôr de lado os caminhos positivos da ciência e aderir à perspectiva segundo a qual o reflexo de uma pessoa no espelho é a sua alma. Mas, qual será o tema da pesquisa? A alma *no* espelho ou a alma *do* espelho? Seguindo a força sugestiva dessa passagem, este trabalho tem como objetivo mostrar que, no conto de Rosa, pode-se tomar o espelho como metáfora da arte literária e a alma *do* espelho como a metáfora – esplêndida – do encontro de três almas: a do artista, a do personagem e a do leitor. Pois, somente por meio de um personagem, artefato e artifício anímico que se reflete, pode ser realizada uma experiência essencial: a experiência do autoconhecimento do leitor que se vê refletido. Tal experiência estética tem lugar quando a linguagem poética funciona como o espelho da alma do leitor. Ora, se a literatura é como um espelho da alma, a alma deste espelho deve ser, a cada vez, a do leitor que nele se busca, que nele se vê e se identifica ou se reconhece. Para seu bem ou para seu mal.

Para fins da análise a ser feita, proponho a divisão do conto em três partes. A primeira parte, formada pelos sete primeiros parágrafos, consiste na apresentação dos traços gerais do espelho considerado sob duplo aspecto: ora como um objeto físico dotado de propriedades materiais definidas; ora como um objeto mágico ou mítico, dotado de poderes sobrenaturais. A segunda parte – a meu ver, espinha dorsal de toda a narrativa – consiste no relato que o narrador faz das três experiências de visão que ele tem ou procura ter de si mesmo no espelho.² A terceira parte, constituída pelos três últimos parágrafos, tem o teor de uma grande interrogação do narrador para o leitor sobre o caráter problemático da existência humana. E o conto se fecha num ponto de interrogação que estende a pesquisa inacabada ao infinito dos leitores que possam vir a completá-la.

2

Do espelho como um objeto físico usado para o reflexo das coisas visíveis, o narrador fala muito pouco, e a sua fala, ambígua, já aponta para “os índices do misterioso”. Para começar, afirma o narrador que “o espelho, são muitos...”. Essa multiplicidade, que em momento posterior envolverá uma classificação técnica dos espelhos – precisamente no parágrafo quarto, em que são mencionados os côncavos, os convexos e os parabólicos – não é, no início do segundo parágrafo, uma multiplicidade técnica. O espelho são muitos no sentido em que há os “bons”, os “maus” e os “apenas honestos”. São bons os que nos favorecem; são maus os que nos desvalorizam; e apenas honestos os que nos reproduzem com “fidedignidade”. Trata-se, pois, de uma variedade relativa ao valor dos espelhos segundo o que poderíamos chamar de critério de correção na operação do espelhamento. Esta não é uma questão menor, como se verá, pois logo depois de mencionar os espelhos “apenas honestos”, o narrador pergunta: “E onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade?”. E, antes de qualquer outra coisa, o leitor já fica avisado de que essa pergunta só poderá ser respondida depois de se responder uma outra, tão relevante e tão rica de aspectos e conseqüências quanto a primeira: “Como é que o senhor, eu, os restantes próximos somos no visível?”. Ou seja: primeiro é preciso definir nosso ser no campo de uma visibilidade possível para só depois encontrar o nível e o ponto em que se deve dar o nosso reflexo. A correção do espelhamento dependerá do que há para se espelhar e do espelho capaz de refleti-lo.

2 Levando em conta a divisão do conto em 27 parágrafos, as três visões a que me refiro se localizam da seguinte maneira: a primeira, no § 8; a segunda, no § 17; a terceira, nos §§ 23-24.

Como somos no visível? Com essa indagação no horizonte, examina o narrador o caso das fotografias, comumente consideradas como imagens fiéis de nossa visibilidade. Apresentando uma “tese”, ele argumenta no sentido de mostrar que, mesmo sob os dados iconográficos produzidos pelas lentes das máquinas – situação que garantiria o máximo da correção objetiva das reproduções – a própria fixação das feições já revela os “índices do misterioso”. O mistério se liga ao fato de que, mesmo quando são tirados de imediato, um após o outro (e poderíamos acrescentar: com as mesmas lentes), os retratos são “entre si *muito* diferentes”.³ Ora, o ponto parece ser o seguinte: os dados iconográficos, considerados neles mesmos, apresentam diferenças que não chegam a revelar o que leva uma pessoa a identificar o seu aspecto próprio no meio dessas diferenças. O mistério parece residir naquilo que faz a liga das diferentes feições, e que é essencial à visão do aspecto próprio de cada um. Ora, desta liga misteriosa, temos apenas um índice, já que ela mesma escapa ao poder de representação pictográfica das fotografias. A impotência em retratar esse algo que anima o visível torna-se mais patente no caso das “máscaras” moldadas nos rostos: elas não passam de cópias inertes das formas de um rosto em sua própria matéria. Ao congelar as expressões em momentos e movimentos específicos, domesticando-as em sua matéria impenetrável, as máscaras não chegam a representar o caráter dinâmico e explosivo das expressões fisionômicas. No *modus operandi* das fotografias e das máscaras que primam pela fixação material das formas, o narrador aponta para um limite do poder de representação das nossas imagens no visível: algo, visível no original, escapa sempre ao visível na representação.

Ora, os espelhos e o modo como operam tornam estes “fenômenos sutis” da representação ainda mais manifestos, o que vai empurrando cada vez mais para o campo do problemático, aquele “nível e ponto” da “honestidade ou fidedignidade” dos espelhos. Quanto a este ponto óptico ótimo, que definiria os espelhos “simplesmente honestos”, embora o narrador tenha por ele perguntado, tudo o que diz a seguir, nesta primeira parte do conto, parece querer mostrar que o tal ponto procurado ou é muito difícil de ser alcançado ou simplesmente não existe. Ao passar das fotografias e das máscaras para os espelhos, os “índices do misterioso”, que já foram revelados pelos limites instrumentais e técnicos das representações pictóricas, são agora estendidos aos limites subjetivos dos próprios representados que participam ativamente das operações de visão da representação pelos espelhos. Ora, se os espelhos são muitos, muitos são também os olhos que os vêem. E os olhos são, no dizer do narrador, “a porta do engano”.

A fim de realçar o deslocamento do problema do valor objetivo das representações (consideradas nelas mesmas) para os representados, a estratégia do narrador-ensaísta consiste em refutar um “argumento” que o leitor, seu contendor imaginário, poderia impetrar: o de que “qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho”.⁴ O narrador refuta o argumento referindo-se ao “experimento” em questão, sobre o qual diz duas coisas: em primeiro lugar, que se trata de um experimento “ainda não realizado *com rigor*”;⁵ em segundo lugar, que o mesmo careceria de “valor científico” devido às “irredutíveis deformações, de ordem psicológica” que nós temos. Ambas as afirmações convergem no sentido de salientar que falhas estruturais na percepção humana inviabilizam o experimento. Retomemos a frase que o descreve: “qualquer pessoa pode, a um tempo, ver o rosto de outra e sua reflexão no espelho”.

O problema está na ambigüidade da expressão “sua reflexão”, já que pode significar tanto a reflexão do rosto da pessoa que está olhando para o espelho quanto a reflexão do rosto de uma “outra” pessoa. E tudo depende de como se entende a conjunção “e”, já que ela pode indicar a junção de dois reflexos no espelho – o de “outra” pessoa e o da pessoa que está vendo –, mas também pode indicar a junção, no mesmo espelho, do rosto de outra pessoa (o original) e o reflexo (a cópia) deste rosto. De qualquer destas perspec-

3 Grifo original (§ 2).

4 Início do § 3.

5 *Idem ib.*, grifos originais.

tivas, no entanto, o cerne da questão está na expressão “a um tempo”, que significa simultaneidade em meio a tantas diferenças de planos. Dizer que é impossível alguém ver seu próprio reflexo e, ao mesmo tempo, o de uma outra pessoa no espelho implica dizer que não conseguimos unir, numa mesma visada, a imagem pessoal e a de uma outra pessoa. Por outro lado, dizer que é impossível ver uma outra pessoa e, ao mesmo tempo, o reflexo dela no espelho implica dizer que não conseguimos unir, numa mesma visada, o original e a cópia. No primeiro caso, trata-se da impossibilidade de perceber a si mesmo e ao outro no mesmo plano; no segundo caso, trata-se da impossibilidade de perceber, no mesmo plano, o original e a cópia. Ora, se os planos significam os tempos, ambas as impossibilidades se referem ao modo como o tempo da nossa percepção se relaciona com o tempo das coisas que são percebidas.

Cortes, rupturas, descontinuidades vão se multiplicando na espelharía poética das palavras do narrador que admite ser o tempo “o mágico de todas as traições”. É como se os olhares, os espelhos e os reflexos estivessem em tempos diferentes, funcionassem segundo lógicas diferentes e fosse impossível juntar tudo isso, numa mesma apreensão, como porções contínuas e ordenadas de uma mesma realidade. O experimento, sob qualquer ângulo que se o examine, parece mesmo impossível. Além disso, às nossas deformações perceptivas, vem somar-se certa deformação intelectual, pois seguimos pelejando para tentar “impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica”. São reparos que se impõem aos que crêem poder capturar o mundo em todas as suas aberturas, fendas e fraturas com formas de vê-lo e de representá-lo que não estão à sua altura. Aos olhos do narrador, o mundo lateja fora de nossas medições.

De qualquer modo, os espelhos – os bons, os maus ou os apenas honestos – realmente nos refletem. Daí que a humanidade os considere sempre como objetos dotados de poderes enigmáticos e os reflexos como algo a que devemos, inclusive, temer. Ao mencionar Tirésias, o adivinho cego que previu o destino de Narciso, dizendo que ele viveria somente enquanto não se visse a si mesmo, o narrador menciona um mito duplamente significativo para o conteúdo dramático do conto: de um lado, Tirésias representa alguém que, sem olhos físicos, “vê” o que não é fisicamente visível; e, de outro lado, Narciso representa o fim trágico daquele que se entrega à contemplação solipsista e apaixonada de seu próprio reflexo. Além do mito grego, que envolve o ato de refletir-se a si próprio num clima de mistério e danação, o narrador se refere à crença de certa gente do interior – com quem ele próprio se identifica – segundo a qual não devemos nunca nos olhar no espelho, à noite, quando estamos sozinhos, pois corremos o risco de sermos assombrados por uma visão medonha.⁶

Ao encerrar a primeira parte do conto, o narrador retoma a promessa, feita logo no início, de narrar ao leitor sua experiência de conhecimento dos espelhos. Análise, a seguir, os três episódios que marcaram essa aventura cognitiva do narrador.

3

A primeira visão ocorre no lavatório de um edifício público, em situação absolutamente casual, na qual dois espelhos “faziam jogo”. O narrador conta que era moço, contente consigo mesmo e vaidoso, quando, descuidado, olhou para o espelho:

E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação?

6 Curiosamente, é também este o medo de Jacobina, o protagonista do conto “O espelho”, de Machado de Assis.

É interessante observar que essa experiência se dá em dois tempos: primeiro, o narrador simplesmente vê uma figura repulsiva, e só depois é que percebe tratar-se do reflexo de si mesmo, vivenciando a revelação de uma inaceitável identidade. É desta primeira visão – pedra de toque do enredo das visões – que nasce a necessidade, para o narrador, de dar início a uma decidida busca por si mesmo:

[...] comecei a procurar-me – ao eu por trás de mim – à tona dos espelhos, em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio.

Diferente de Narciso, o narrador odeia o que vê, e deseja ardentemente encontrar “por trás” da superfície visível dos espelhos o seu eu ainda não-refletido, subjacente, escondido: seu eu interior. Tamanha façanha viria a exigir uma total correção no uso do espelho enquanto instrumento de autoconhecimento. O narrador define-se, a partir de então, como “o caçador” de seu “próprio aspecto formal”, e como dotado de olhar imparcial e uma curiosidade desinteressada, impessoal e quase-científica. Seria preciso negar o visto pela negação da forma de ver que o tornou possível. Assim, leva meses instruindo-se e operando com todo tipo de astúcias no modo de se mirar em todas as possíveis perspectivas do espaço e do tempo, bem como em diferentes momentos de seus afetos e estados. Só quando se desvencilhasse de vez do modo costumeiro de se olhar, estaria pronto para “devassar o núcleo” de sua “nebulosa” e “vera forma”.

Partindo do pressuposto de que sua verdadeira forma não era retratada pelo “*rostro externo*”, procura bloquear a percepção de todos os componentes que, até então, o formavam. A investigação coincide, pois, com o “aprender a *não ver*” no espelho certos traços – o que podemos chamar de aprendizado negativo. Ao explicitá-lo, o narrador esclarece que, além da análise, da abstração, e de outros exercícios espirituais, o método incluía a modificação de certas condições particulares da experiência da visão, tais como as modulações de luzes e cores. Enfim, tudo o que poderia ser mobilizado para se obter uma “realidade experimental” efetiva e concreta. Tanto experimentalismo, no entanto, tinha um limite que o narrador respeitava e disso ele se preza: ele se recusava a “empregar outras substâncias no aço e estanhagem dos espelhos”. Além de medíocre, o expediente de alterar a estrutura física do espelho seria ilusório, pois o que está verdadeiramente em jogo não é a materialidade pura e simples do instrumento, mas o “*modus de focar*”. O método do “olhar não-vendo” não requer a modificação simplesmente material do meio de reflexão. Mas, mais do que isso: somente pela abstração de componentes já vistos pode ter lugar a visão do novo oculto procurado. Isso significa que o caráter negativo do método (ou métodos) pressupõe um visível que se decide não-ver. Portanto, o ponto de partida é já uma visão, e não um ponto zero da visão. O não visto depois do método pressupõe o visto antes do método. A lógica niilista desse aprendizado negativo é clara: para operar a negação do visto, é necessário pressupô-lo.

Como o que se tratava de negar era uma forma de ver, conta o narrador que, de trabalhar com tanta intensidade “no excluir, abstrair e abstrar”, ocorre, depois de certo tempo, uma espécie de pane em seu “esquema perceptivo” que:

[...] clivava-se, em forma meândrica, a modos de couve-flor ou bucho de boi, e em mosaicos, e francamente cavernoso, como uma esponja. E escurecia-se.

As modificações da faculdade perceptiva que alteram o “*modus de focar*” parecem agora atingir certa base material associada que se transforma e faz com que o modo perceptivo habitual se fragmente e se altere ao ponto de não mais funcionar como um esquema. É como se o narrador descrevesse o aparato orgânico da percepção, ora como uma flor vegetal, ora como um ventre de animal – ambos comestíveis – ora como esponja que traz a idéia de substância fibrosa e porosa, com múltiplos canais de absorção. Esses emaranhados, meandros e sinuosidades das formas de vida animal e vegetal parecem caracterizar um aparato orgânico, mas a referência a mosaicos parece apontar para certa atividade que produziria (como mosaicos) composições que se justapõem e se combinam em padrões difusos. A essas imagens da fragmentação, que podem ser associadas tanto à base orgânica quanto aos produtos da percepção, vem so-

mar-se a imagem das cavidades sombrias das cavernas. Juntas, todas estas metáforas vêm exhibir aspectos de um sistema perceptivo que sofre vívidas e profundas mutações em sua estrutura fisiológica e psicológica. Diante de tais disfunções, o narrador passa a ter dores de cabeça e vê-se obrigado a abandonar a investigação.

Depois de certo tempo, no entanto, e admitindo que pudesse estar ainda picado por “encoberta curiosidade”, conta o narrador que volta a se olhar num espelho. O que chamo de segunda visão é, por assim dizer, uma espécie de não-visão:

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

À parte a perturbação confessa do narrador, esta segunda experiência parece nada mais apresentar que o resultado do método desenvolvido e arduamente aplicado a partir da primeira visão: em vez de uma nova, ele chega ao ponto zero da visão de si mesmo. No entanto, as palavras utilizadas para descrever a não-visão imitam a descrição de uma paisagem da natureza: o campo, as vacas, o sol, a água limpa – elementos de uma natureza não-humana. Por outro lado, o termo “ficto”, aplicado ao reflexo de um espelho, pode qualificar como fictício tanto o sujeito quanto o objeto do ato de fitar. No entanto, parece que a transparência do contemplador nada mais é que o efeito de sua irreproduzibilidade técnica, já que ele existe – se apalpa – como sujeito, embora não como objeto da contemplação: lá no espelho, onde se busca, encontra a “total desfigura”. Ora, mas se é somente no espelho que o contemplador se faz ausente, pode-se dizer que essa ausência mimetiza o malogro, a dissolução de uma relação de representação desejada, mas não efetivada. Agora, o quase-narciso se contempla e não se vê.

Mas o problema parece residir na natureza daquilo que o narrador quer ver. Pois não são aspectos externos de sua visibilidade o que ele procura, e sim sinais especulares que possam refletir sua essência pessoal, seu íntimo. Ao se deparar somente com a invisibilidade, o narrador expressa uma dramática oscilação: fica entre a dúvida acerca da existência de sua alma, e a desconfiança de uma “rigorosa infidelidade” do próprio espelho. Neste ponto, o narrador chega a dar razão ao leitor, caso este lhe atribua falta de “alinhamento lógico” ou confusão entre “o físico, o hiperfísico e o transfísico” em seus pensamentos.⁷ Ironicamente, o narrador presume que o leitor – dotado de racionalidade ordenada por claros limites entre esferas e planos cognitivos – não entenderia as razões que o levaram a esperar que sua alma metafísica pudesse refletir-se na materialidade de um espelho. Que o leitor fique lá com sua razão, no entanto, não impede o narrador de perseverar nessa expectativa. Pois ele conta que, depois de anos, teve uma nova e crucial visão.

A terceira experiência de visão do narrador no espelho ocorre numa defrontação que ele define, de forma negativa, como de tipo “não rosto a rosto”. Com efeito, sua narrativa envolve um acontecimento realmente complexo, que ultrapassa de longe a simples visão de traços fisionômicos num espelho:

O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, depois: o tênue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me... Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, surpresa?

Agora, o caçador de si se depara com o reflexo de uma pequena luz em movimento, uma minúscula chama que flameja no que antes fora chamado de “lume frio” do espelho.⁸ Não sendo a figura de um rosto

7 Passagem do § 19 ao § 20.

8 Conforme § 9.

o que o espelho mostra, não poderia mesmo se tratar de uma visão “rosto a rosto”. Mas é notável que, mesmo assim, o anônimo narrador se reconhece como a fonte original da imagem que ele vê. O primeiro passo do reconhecimento se dá numa visão incerta acompanhada de um *pathos* amoroso. De modo absolutamente distinto da primeira visão – causadora de ódio, susto, eriçamento, espavor – a relação de representação entre o eu e seu reflexo no espelho pode agora ser descrita como a experiência de um verdadeiro auto-reconhecimento:

E... Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só.

Repare que, embora a imagem da pequena luz pareça evoluir e transmudar para a forma humana de um rosto, o que se mostra é um “ainda-nem-rosto”, isto é, a expectativa de um rosto a se formar em pleno devir. Não é decerto uma visão “rosto a rosto”, mas a reflexão da essência de um eu inacabado. É como se a lisa lâmina do espelho se impusesse como o limite em que duas profundidades se encontram: uma de fora e outra de dentro do espelho. De fora, a pequena luz sai do íntimo de um contemplador e pára no espelho para ser refletida – pois ela não o atravessa. Mas no espelho, nesse dentro que todo espelho ganha ao refletir, ela se modifica e aos poucos vai mostrando um rosto de menino que parece ter nascido do fundo dos abismos, como uma flor que desabrocha na superfície e revela a profundidade das águas oceânicas que lhe deram origem. O que se reflete parece ser tanto mais inacabado e incompleto quanto mais profundo se reflete o seu começo. O “ainda-nem-rosto” e o “menos-que-menino” definem a dimensão de uma incompletude essencial: a dimensão da alma em completo devir, em eterno processo de recomeço.

4

Se as análises anteriores são plausíveis, podemos dizer que no conto de Rosa encontramos, em geral, a concepção da linguagem poética como espelho da alma e, em particular, uma concepção que o situa entre o niilismo e a esperança quanto aos poderes da arte da literatura no processo de reflexão, de conhecimento e – o que é mais importante – de construção da alma humana. Argumentarei a favor disso a partir da análise da última parte do conto.

Ao terminar a narração da visão de seu reflexo no espelho como um rosto de menino, o narrador pergunta se não estaríamos diante da dimensão onde se completam de fazer as almas:

Será este nosso desengonço e mundo o plano – intersecção de planos – onde se completam de fazer as almas?

O plano, que é uma intersecção de planos, é o próprio espelho: a linguagem poética que pode refletir a alma humana. Só este espelho pode refletir a alma em estado nascente, como algo ainda não totalmente dado, definido e acabado, como algo em permanente devir e construção. Autor-artista, narrador-personagem e leitor-contemplador se encontram neste espelho, nesta intersecção, neste eixo que reflete os planos em suas diferentes temporalidades. O jogo do espelhamento da alma pela linguagem poética é o jogo com o tempo: num só tempo – o da leitura – muitas temporalidades podem ser refletidas. Este é o milagre, o transcendente, o mistério que envolve a experiência do conhecimento de si pela literatura. Ora, no conto de Rosa, o espelho tem raros poderes: o poder de refletir a alma; o poder de levar o contemplador a reconhecer a alma refletida como sua; o poder de exibir a alma em pleno vir-a-ser. Não seriam estes os poderes almejados por G. Rosa enquanto artista da linguagem poética? Onde se completam de fazer as

almas? No mesmo *locus* em que elas aparecem incompletas, em que a essência delas se reflete na insuficiência do “ainda-não” e do “menos-que”.

Levando isso em consideração, torna-se possível dizer que o conto expressa niilismo e, ao mesmo tempo, esperança quanto aos poderes da arte literária no processo vivo de construção da alma humana. O niilismo aparece em vários momentos. Aparece na recusa da atitude positivista da ciência: o conhecimento que se busca prescinde totalmente das ferramentas e do vocabulário próprio da ciência, pois importa o que está para além do visível mundo dos fatos, sendo a superstição o ponto de partida. Aparece também na negação do “*modus* de focar” e do “esquema perceptivo” habituais que se regulam por padrões e modelos impostos – vimos como o narrador, para negar o dado da primeira visão, se põe no exercício de um aprendizado negativo, niilismo metódico que acarreta na decomposição e anulação da regular visibilidade, e na dúvida quanto às medidas certas do mundo latejante que são obtidas pela rotina e pela lógica dos nossos juízos habituais. Mas, para além dessa atitude niilista, há, no entanto, uma esperança, uma boa expectativa: se o espelho funcionar como um “desengonço”, isto é, como um instrumento que permite desmontar a estrutura de um mundo que se julga acabado, despreendendo a alma das dobradiças, dos gonzos e dos eixos que predefinem seus movimentos, se este espelho for capaz de desencaixar planos e de romper articulações convencionais, então ele pode, sim, obter êxito e representar a alma em seu correto estado, como completamente imersa na aventura de sua formação.

A técnica da própria “vida” exige o livrar-se do que atulha e soterra a alma humana, o libertar-se de tudo o que a atravanca e que a impede de crescer e de desabrochar-se no devir. Como a arte literária pode ajudar nisso? Restituindo a alma-menina, a alma-vaga-lume que tremeluz entre o ainda-nem-ser e o menos-que-ser. Haveria, então, um anseio iluminista por trás do niilismo metódico? Melhor dizer que se trata apenas de uma esperança, pois antes que o conto se feche, o narrador anuncia um “juízo-problema”, que ele expressa na seguinte pergunta: “*Você chegou a existir?*” Essa pergunta apresenta um jogo complexo. Ela é dirigida a um “você” que está aí, necessariamente posto pelo pronome; mas também se dirige a um “você” que pode nem ter existido. A pergunta se dirige ao eu real e ao eu da ficção – o ficto, só que tomado como reflexo do eu real. Quando o narrador pergunta “*Você chegou a existir?*”, ele convida o leitor a se contemplar na imagem da terceira visão apresentada. Se o leitor se reconhece, o espelho que se mostra tem significado e sentido. Está aberta, no entanto, a outra possibilidade, a do leitor não se reconhecer. Pode ser que o leitor esteja acostumado a outras espécies de espelhos, por exemplo, ao espelho do conto homônimo de Machado de Assis, cujo narrador se identifica à imagem acabada de um alferes, figura socialmente construída e publicamente consolidada, constituída segundo uma proposta de representação poética da alma humana completamente distinta.⁹ Independentemente de saber até que ponto o conto de Rosa responde ao conto de Machado, uma coisa é certa: em vez de mostrar a identificação de um eu com uma imagem exterior que lhe é atribuída, Rosa procura mostrar a abertura para o abismo que significa essa busca de identidade. Por todos os lados do espelho, surgem como que orifícios orbitais, nascedouros de sentido que são trabalhados no limite da materialidade das palavras. Entre o niilismo e a esperança está também o experimentalismo de Rosa com a língua: para desconstruir o dado e mostrar possibilidades inéditas da linguagem poética, além do esquema perceptivo – e ao contrário de seu narrador anônimo – ele interfere concretamente no aço e na estanhagem do espelho.

9 Tomo por base minha interpretação do conto “O espelho”, de Machado de Assis, ainda inédita.