



Acta Scientiarum. Language and Culture
ISSN: 1983-4675
eduem@uem.br
Universidade Estadual de Maringá
Brasil

Coutinho de Souza, Susana
O desenho da toilette na ficção machadiana
Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 33, núm. 1, 2011, pp. 133-141
Universidade Estadual de Maringá
.jpg, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307426647015>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

O desenho da toilette na ficção machadiana

Susana Coutinho de Souza

*Universidade Estadual de Campinas, Rua Carlos Gomes, 241, Cidade Universitária, Campinas, São Paulo, Brasil.
E-mail: susanac_s@hotmail.com*

RESUMO. O presente trabalho se propõe a investigar os significados de importantes menções aos elementos do vestuário e adorno presentes em contos da maturidade de Machado de Assis. Tal estudo nos permite compreender a complexa significação simbólica envolvendo alguns destes objetos, bem como a importância que adquirem em célebres narrativas ficcionais machadianas. Assim, observamos que a representação destes elementos, na obra do romancista brasileiro, excede a experiência ‘realista’ mais tradicional: Machado de Assis não irá apenas ‘descrever’ os trajes a que se refere (numa tentativa, eventual, de reprodução da ‘realidade’), mas, sim, revesti-los de sentidos muito mais amplos, os quais, ao serem desvendados, nos permitem uma compreensão mais precisa acerca das próprias narrativas das quais fazem parte.

Palavras-chave: Machado de Assis, contos, vestuário.

ABSTRACT. The representation of the toilette in the fiction of Machado de Assis. The present study proposes an analysis of the toilette or, the clothing representation, in the short stories written by Machado de Assis during his mature literary phase. This investigation comprehends the complex symbolic meanings involving some of those garments, as well as the importance they acquire in the author's renowned narratives. It may be observed that the representation of such elements exceeds the more traditional realist experience. In other words, Machado de Assis does not only describe the garments in his narratives but indeed dresses them up with much ampler meanings that, when uncovered, provide us with a much more precise comprehension of the narratives they are part of.

Keywords: Machado de Assis, short stories, clothing.

Introdução

As menções aos elementos do vestuário e adorno encontram-se fartamente presentes na extensa produção literária de Machado de Assis. Tais referências a toilette podem ser observadas não apenas em inúmeros títulos de suas obras, como *A Mão e a Luva* (ASSIS, 1997), *Os Deuses de Casaca* (ASSIS, 1997), ou *Capítulo dos Chapéus* (ASSIS, 1997), mas também no desenrolar das próprias narrativas, nas quais muitas vezes reincidentem menções deste caráter.

Referências desta natureza, cabe mencionar, não passaram despercebidas para a crítica. A soma destes elementos recebe de Eugênio Gomes, em publicação de 1958, a designação de ‘microrrealismo’ (GOMES, 1958) (e, em um outro momento, de ‘metafísica das coisas’). Algumas décadas mais tarde, importantes observações feitas, precisamente pelo crítico, são retomadas e analisadas por nomes como Raymundo Faoro (2001) e Alfredo Bosi (1999). Evidentemente, os exemplos assinalados não esgotam os debates críticos acerca da indumentária na ficção de Machado de Assis. Demais autores detiveram-se em

observações que envolvem elementos do toilette retratados pelo escritor, com destaque para as análises suscitadas pela farda de Jacobina no conto *O espelho* (ASSIS, 1997). Todavia, ainda que não representem a soma total destas reflexões, os textos de Eugênio Gomes, Raymundo Faoro e Alfredo Bosi apontados anteriormente, apresentam, sem dúvida, um conjunto essencial de escritos sobre o tema. Por esta razão, justamente, ao nos determos, a seguir, em análises direcionadas ao vestuário fictional de duas narrativas machadianas – os contos *D. Benedita* (ASSIS, 1997) e *O Espelho* (ASSIS, 1997), ambos pertencentes ao livro *Papéis Avulsos* (ASSIS, 1997), – buscaremos assinalar, em especial, algumas das mais relevantes observações já dirigidas a essas narrativas pelos críticos aqui reportados.

Dona Benedita – Um Retrato

“Escritor correto e diminuído”. A definição, conferida a Machado de Assis pelo contemporâneo Raul Pompéia, é o mote para reflexões mais detalhadas de Eugênio Gomes (1958) sobre o caráter das composições do romancista de *Memórias Póstumas*. Neste

sentido, como aponta o último crítico, o termo ‘diminuído’ denuncia, em especial, o estilo machadiano de apreensão da realidade por meio do cultivo de minúcias particulares e expressivas. Estas últimas permitiram ao escritor observar, a partir de ângulos peculiares, aspectos variados da vida e do mundo de seus personagens.

Assim, os mais diversos pormenores retratados em narrativas machadianas são distinguidos por Eugênio Gomes a partir da terminologia ‘microrrealismo’. Sobre este aspecto, ainda que a denominação do crítico revele de modo acertado a dimensão dos artefatos, caberia ressaltarmos apenas certa inadequação do termo ‘realismo’ aplicado a estas circunstâncias. Isto porque, ao retratar o ‘mínimo e o escondido’, Machado de Assis acaba, muitas vezes, atribuindo a insignificantes elementos considerável valor, revestindo-os de certo sentido hiperbólico. Deste modo, se os objetos são apresentados sob um ângulo que lhes proporciona aparência maior, tais elementos deixam de ser representantes imediatos de sua realidade.

Em relação a este tema, seria importante frisar ainda a recusa explícita de Machado de Assis aos princípios da escola realista mais tradicional, cujo horizonte era, precisamente, o de caracterizar com a máxima fidelidade o ambiente à sua volta. Assim sendo, o romancista brasileiro recriminará, neste estilo, o tom carregado das tintas, “a reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis” (ASSIS, 1997, p. 904). O fragmento destacado compõe justamente uma das críticas mais contundentes feitas por Machado de Assis à escrita realista convencional. Nesta última, intitulada *Eça de Queirós: O primo Basílio*, Machado chega a ironizar o estilo excessivamente descriptivo, com vistas à reprodução exata da ‘realidade’, empregado por escritores ‘rigorosamente realistas’.

Nomenclaturas à parte, observa-se que o próprio crítico comprehende o papel mais expressivo desses pequenos componentes na prosa machadiana. Estes últimos que figuram não de forma mimética, mas emblemática, num processo em que simples objetos, ou mesmo episódios circunstanciais, permitem ao escritor revelar características encobertas da sensibilidade e pensamento de seus personagens. Como refere Eugênio Gomes:

As dissimulações do espírito ou da alma humana, propriamente, [Machado] captava-as com extraordinária finura, quase sempre através daquele tipo de microrrealismo psicológico que, na literatura universal, encontrou em Cervantes e Shakespeare os seus mais sagazes intérpretes, um e outro inexcedíveis na arte de produzir efeitos excepcionais com o

pormenor imprevisto ou simplesmente gradativo, em determinado momento (GOMES, 1958, p. 53)

Desta forma, a sutileza com que o romancista apresenta determinados pormenores contribuirá, por exemplo, como destaca Eugênio Gomes, para realçar a delicadeza de um dado momento psicológico, particularmente embarcoso. Tomemos, semelhantemente ao crítico, a situação de quem procura concentrar suas ideias, ou disfarçar suas reações mais íntimas, fixando os olhos em algum ponto. Olhar para os bicos dos sapatos nestas circunstâncias é gesto comum, não só para os contemporâneos de Machado, como apostila Eugênio Gomes, mas para diversas pessoas, de modo geral. Reflexos deste hábito são observados notadamente na prosa machadiana, permitindo ao romancista, mais uma vez, captar, pelo pormenor, o essencial de um determinado instante, como se observa, em particular, na passagem de Iaiá Garcia (ASSIS, 1997) selecionada pelo crítico:

Jorge parecia acanhado, e Estela triste. Posto houvesse enxugado as lágrimas, Estela tinha o rosto desfeito e murchos os belos olhos. Jorge não ousava olhar para a mãe nem para Estela; olhava para a ponta dos botins, onde ficara um pouco de calça do parapeito; tinha as mãos nas costas e estava arrimado a um portal. Valéria reparou na atitude dos dous, mas como possuía a qualidade de dissimular as impressões, não alterou nem o gesto nem a voz (ASSIS, 1997, p. 413).

Desta maneira, nota-se, a partir do último excerto, que o penoso constrangimento de Jorge é construído, sobretudo, pelo ato quase imperceptível de olhar para os próprios calçados. A ‘curiosidade estreita’ do observador revela-nos, outra vez, por meio da minudência, a emoção exata de um determinado instante.

Finalmente, o gosto machadiano pelas minúcias em si mesmas poderá ser verificado, de acordo com Eugênio Gomes, em um dos excertos de D. Benedita, Um Retrato (ASSIS, 1997), conto pertencente ao livro Papéis Avulsos (ASSIS, 1997). Assim, na narrativa em questão, observamos a jovem senhora, cujo nome dá título à narrativa, curvar-se para apanhar um alfinete:

O alfinete caiu no chão, ela [D. Benedita] abaixou-se a apanhá-lo. Tinha outros, é verdade, muitos outros, mas não achava prudente deixar alfinetes no chão. Abaixando acontece-lhe ver a ponta da chinela, na qual pareceu-lhe descobrir um sinal branco; sentou-se na cadeira que tinha perto, tirou a chinela e viu o que era: era um roidinho de barata (ASSIS, 1997, p. 310).

A partir do fragmento assinalado, avalia o crítico:

Quem não houver lido o conto julgará que essa ínfima descoberta carece inteiramente de importância ou mesmo de significação, mas a verdade é que o roidinho de barata aborreceu seriamente D. Benedita, deixando-a indignada, o que é compreensível dada a repercussão de qualquer fato desta natureza no ‘piccolo mondo’ de uma vida doméstica. (GOMES, 1958, p. 57)

De fato, a narrativa machadiana em questão apresenta usos extraordinários de pormenores expressivos. O último excerto, distinguido por Eugênio Gomes representa, na verdade, apenas um dos instantes de uma longa cena, na qual desenhos de minúcias aparecem sucessivamente. Entre estas últimas pode notar-se, desde já, a menção dirigida à chinela de D. Benedita, artefato do vestuário de natureza semelhante àquele avistado pelos olhos de Jorge, em Iaiá Garcia. Neste sentido, além das chinelas da jovem senhora e dos botins do acanhado personagem, Machado deter-se-á, igualmente, na apresentação de elementos da indumentária como o roupão de D. Benedita, chegando a visualizar, inclusive, as rendas e babadinhos de que se compõe a derradeira peça. Tais minudências do traje doméstico assumem, como as demais, significados valiosíssimos para o entendimento mais profundo do conto reportado.

Deste modo, a expressiva relevância das referências ao toilette, presentes nesta última trama, permitem-nos traçar, ao lado dos pontos já assinalados por Eugênio Gomes, considerações mais detalhadas acerca dos usos e sentidos do vestuário ficcional apresentado pelo romancista brasileiro. Ao examinarmos os pormenores envolvidos na exposição dos trajes de D. Benedita, deparamo-nos com sentidos e circunstâncias notáveis dentro do processo de caracterização desta particular personagem.

Neste caso, observamos, desde o início do conto, a desproporção entre o tratamento meticoloso destinado às ações e às pessoas e à insignificância que de fato possuem, o que resulta em um jogo irônico alimentado por essa diferença de grandezas. O ‘retrato’ a que se propõe o narrador tem como sujeito Dona Benedita, cuja trivialidade do próprio nome contrasta com o propósito de historiar a sua existência, suas tristezas conjugais, seus projetos de casamento para a filha mais velha, seus afetos e valores. Assim, a extensa discussão inicial sobre a verdadeira idade da personagem retratada, as várias menções a festas de aniversário sucessivas,

datas, números de convivas à mesa, a cerimônia de trinchar o peru, desde os primeiros parágrafos, surgem como um dos polos de contraste entre fatos, sentimentos, pessoas e destinos de uma mediania evidente, e os recursos estilísticos do narrador, que simula importância para cada incidente ou fala. Mediante deste artifício, por contraste ou antítese, a insignificância dos valores de Dona Benedita torna-se mais bem acusada.

Um outro traço forte dessa caracterização pode ser notado em uma passagem em que o narrador se propõe a descrever a mobília de um dos cômodos da casa:

Deixemo-las almoçar à vontade [D. Benedita e a filha]; descansemos nessa outra sala, a sala de visitas, sem aliás inventariar os móveis dela, como o não fizemos em nenhuma outra sala ou quarto. Não é que eles não prestem, ou sejam de mau gosto; ao contrário, são bons. Mas a impressão geral que se recebe é esquisita, como se ao trastejar daquela casa houvesse presidido um plano truncado, ou uma sucessão de planos truncados (ASSIS, 1997, p. 312).

A interpretação do fenômeno é dada no final do conto, com o surgimento dessa figura sobrenatural que pronuncia o próprio nome, Veleidade, e ao mesmo tempo o vício fundamental do caráter de D. Benedita. Tal conclusão já está ilustrada fartamente em todas as peripécias do conto. Com efeito, a inconsequência será o destino de todos os projetos formulados ou iniciados pela protagonista, e, portanto, ela se reflete nos sucessivos atos de mobiliar a casa.

Ao tratarmos o toilette da personagem, nosso objeto primordial de análise, notamos como algumas menções são particularmente importantes e participam plenamente das observações feitas acima. No início do capítulo II, que corresponde cronologicamente ao dia seguinte ao do almoço de aniversário, Dona Benedita se propõe a escrever ao marido ausente e separado dela para todos os efeitos. O projeto da carta, imediatamente, é abandonado ou retardado. Antes de iniciar a descrição do físico de Dona Benedita, o narrador detém-se sobre a sua indumentária:

Enquanto ela compõe os babadinhos e rendas do roupão branco, um roupão de cambraia que o desembargador lhe dera em 1862, no mesmo dia do aniversário, 19 de setembro, convidado a leitora a observar-lhe as feições (ASSIS, 1997, p. 310).

Logo a seguir:

Creio que é bastante ver o modo por que ela compõe as rendas e os babadinhos do roupão para compreender que é uma senhora pichosa, amiga do arranjo das cousas

e de si mesma. Noto que rasgou agora o babadinho do punho esquerdo, mas é porque sendo também impaciente, não podia mais ‘com a vida deste diabo’. Essa foi a sua expressão, acompanhada logo de um ‘Deus me perdoe!’ que inteiramente lhe extraiu o veneno. Não digo que ela bateu com o pé, mas advinha-se por ser um gesto natural de algumas senhoras irritadas. Em todo caso a cólera durou pouco mais de um minuto (ASSIS, 1997, p. 311).

Como é possível notar, desde o início do excerto somos incitados a um exame bastante minucioso que envolve o vestuário da personagem. O mesmo tom prevalece nas linhas seguintes, somando-se ao desenho do roupão, e aos incidentes de que foi alvo, o babadinho lacerado, um segundo olhar, destinado então à chinela da protagonista:

D. Benedita foi à caixinha de costura para dar um ponto no rasgado, e contentou-se com um alfinete. O alfinete caiu no chão, ela abaixou-se a apanhá-lo. Tinha outros, é verdade, muitos outros, mas não achava prudente deixar alfinetes no chão. Abaixando acontece-lhe ver a ponta da chinela, na qual pareceu-lhe descobrir um sinal branco; sentou-se na cadeira que tinha perto, tirou a chinela e viu o que era: era um roidinho de barata. Outra raiva de D. Benedita porque a chinela era muito galante e fora-lhe dada por uma amiga do ano passado. Um anjo, um verdadeiro anjo! D. Benedita fitou os olhos irritados no sinal branco; felizmente a expressão bonachã deles não era tão bonachã que se deixasse eliminar de todo por outras expressões menos passivas, e retomou o seu lugar. D. Benedita entrou a virar e revirar a chinela, e a passá-la de uma para outra mão, a princípio com amor, logo depois maquinamente, até que as mãos pararam de todo, a chinela caiu no regaço, e D. Benedita ficou a olhar para o ar, parada, fixa. Nisto o relógio da sala de jantar começou a bater horas. D. Benedita logo às primeiras duas estremeceu:

—Jesus! Dez horas!

E, rápida, calçou a chinela, consertou depressa o punho do roupão, e, dirigiu-se à escrivaninha, para começar a carta (ASSIS, 1997, p. 311).

A longa passagem acima citada, cujo breve fragmento foi assinalado, previamente, por Eugênio Gomes, permite-nos várias considerações. Constatase, sem dúvida, presente neste conto de Machado de Assis, aquilo que Erich Auerbach (1987), em sua análise do romance *Pai Goriot* de Balzac, definia como sendo “a harmonia que existe entre a personagem da ficção e o seu meio”. Assim, aos elementos do vestuário de Dona Benedita e às interrupções no processo de mobiliar a sua sala de visitas (do mesmo modo como aos móveis da sala de jantar da pensão Vauquer, no romance de Balzac) pode-se aplicar a mesma conclusão de Auerbach:

A descrição completa até o ponto em que a examinamos, dirige-se à imaginação do leitor, às lembranças que ele pode ter de pessoas e meios análogos; a tese da ‘unidade de estilo’ do meio, que inclui as pessoas que evoluem nele, não é estabelecida racionalmente, mas apresentada como um fato que se impõe aos sentidos diretamente, de um modo puramente sugestivo, sem prova (AUERBACH, 1987, p. 421).

O roupão de cambraia, a chinela, as rendas e a mobília desemparceirada exprimem a verdade de sua proprietária, participam e reforçam a ‘unidade’ referida por Auerbach, e semelhante correlação se baseia numa evidência, ou numa analogia cuja demonstração permanece implícita. No entanto, a longa passagem citada permite também esclarecer distinções. Machado de Assis, o autor de *Eça de Queirós: O Primo Basílio* (ASSIS, 1997), mantém com a tradição da descrição romanesca do meio físico uma distância que o diferencia de seus predecessores. Assim, sentimos no conto D. Benedita uma economia e concisão no trato dessa questão muito distinta das enumerações descritivas, por exemplo, na própria passagem balzaquiana escolhida e citada por Auerbach. Em Machado de Assis, a profusão dos traços caracterizadores do meio é trocada pela escolha criteriosa de uns poucos elementos materiais mais sugestivos, de modo a suprimir detalhes desnecessários à trama. O roupão com babados de D. Benedita situa fortemente sua possuidora num meio preciso e denota-lhe o caráter. Sem dúvida. Mas existe uma vontade deliberada de renunciar à extensão desses recursos, de limitar a um ou dois substantivos, poderosos, esse papel.

A passagem de D. Benedita, citada acima, revela ainda outros usos expressivos dos elementos de vestuário, talvez mais significativos. Deparamos aqui, com efeito, com um notável processo de diminuição progressiva dos objetos visualizados, até atingir a sua dimensão microscópica, no episódio do conserto do roupão. A visualização parte de um adereço, em si mesmo insignificante e frívolo, e desce, literalmente ao nível do soalho, onde será revelado o menor dos pequenos objetos que compõem esse todo ínfimo: o ponto branco deixado pelo inseto na extremidade da chinela. É interessante notar que esse microcosmo que os olhos de D. Benedita surpreendem, tendo como consequência pequenos dissabores pela avaria no objeto de estimulação, a chinela, interpõe-se como obstáculo ou interrupção daquilo que seria a ocupação grave e primeira de D. Benedita, a correspondência conjugal projetada, embora, ela própria, fosse apenas um rolo de ninharias. Assim, a escala de grandeza de um mede a importância do outro.

A soma dos últimos elementos, ainda que não contrarie a ideia de um ‘meio’ coerente, proposta pela visão do realismo de Auerbach, exerce ainda outras funções na ficção de Machado de Assis, com toda evidência. O vestuário não é apenas indício, ou manifestação palpável de uma realidade mais profunda, dissimulada, e que diz respeito àquele que o traz. Isto significa que, ao observarmos de modo desprevenido o cuidado de Dona Benedita com o próprio *toilette*, é possível que acreditemos, verdadeiramente, na dedicação e comprometimento da jovem senhora. Pelos pequenos comentários, como a denominação inicial, “uma senhora pichosa, amiga do arranjo das cousas e de si mesma” (ASSIS, 1997, p. 311), somos induzidos a crer na seriedade das ações da protagonista. Neste sentido, Machado cria algo que talvez possamos nomear como ‘meio aparente’. Ao tratar especificamente dos elementos da indumentária de D. Benedita, o escritor simula a existência de um ambiente em que os objetos e as atitudes ‘adquirem’ gravidade e importância.

Ainda neste aspecto, o modo como Machado retrata os elementos da indumentária dessa personagem proporciona a tais objetos uma aparência significativa (os babadinhos do roupão, a chinela muito galante). Esta ‘relevância’ do vestuário acaba estendendo-se à própria figura de D. Benedita, fazendo com que ambos, a personagem e seus objetos, pareçam conviver, harmoniosamente, desfrutando do mesmo grau de prestígio. Contudo, cabe notar que toda a passagem é permeada por profunda ironia. Observando cuidadosamente, podemos compreender que, na verdade, Machado retrata o mundo das coisas insignificantes, as quais, neste conto, criam o ‘meio’ adequado a uma personagem também ínfima. Assim, por mais que o roidinho de barata seja, de certa maneira, tratado com solenidade, o inseto tem como alvo uma chinela graciosa, presente de uma amiga de Dona Benedita, tal acontecimento não desfruta, efetivamente, de grande importância ou consideração. Deste modo, a ‘unidade de estilo do meio’ existente entre D. Benedita e os elementos da indumentária ocorre não de modo evidente, mas implícito, com o escritor dizendo o contrário do que se quer dar a entender.

Cria-se, por consequência, o contraste entre a essência e a aparência dessa singular personagem, tema observado pelo crítico Alfredo Bosi (1999, p. 103):

A veleidade de mostrar sentimentos profundos de amizade e de amor embala D. Benedita em um vaivém de enleios e enleios que se esvaem. Na verdade, tais ‘sentimentos’ não são indispensáveis à sobrevivência de D. Benedita; por isso ardem e

morrem como fogo fátuo. O retrato dessa dama do Segundo Império, um dos mais imponderáveis que já escreveram em nossa língua, colhe a espuma efervescente de uma alma que não conhece outra dimensão além da superfície. [...] O comportamento da interessante senhora alinhava sensações finitas, rápidas, e que só por isso parecem intensas.

Observa-se que a ‘unidade’ julgada inicialmente, na qual proprietária e objeto sugerem uma harmonia valorosa, corresponde apenas a uma armadilha, capaz de enredar o leitor menos atento. Crer nesta primeira ‘unidade’ é crer na ‘aparência’ de D. Benedita. Para que a ‘essência’ da personagem seja alcançada, é preciso notar a verdadeira relação existente entre as coisas, no caso, o roupão, a chinela, os alfinetes, e sua possuidora.

E desta forma, como assinala Eugênio Gomes, tais representações do vestuário e adorno permitem a Machado obter alguns de seus melhores efeitos estilísticos. Ao empregar os trajes para a materialização de idéias e emoções, o escritor atribui a estes elementos um novo leque de significações, cujo entendimento, muitas vezes, determina a compreensão mais exata das próprias narrativas.

Desta maneira, ao analisar outras acepções relacionadas ao vestuário machadiano, Eugênio Gomes aponta ainda a presença, na obra do romancista, de personagens cuja relação com a própria indumentária se dá, sobretudo, a partir do desejo de diferenciação social e conquista de status. Como distingue o crítico, tal circunstância seria observada, especialmente, em um dos mais admiráveis contos machadianos, este último intitulado *O espelho* (ASSIS, 1997). Assim, ao retratar a transformação de uma farda de alferes na ‘alma exterior’ de Jacobina, protagonista da narrativa, Machado buscaria retratar, precisamente, a inclinação humana a tudo aquilo que lhe permite insinuar autoridade e prestígio. Como aponta, igualmente, Eugênio Gomes, apenas trajando a farda de alferes, Jacobina encontra sua alma exterior, tão necessária para ser bem acolhido e respeitado pelo mundo.

Contudo, ainda que esta última significação nos pareça, à primeira vista, bastante aceitável, pesquisas mais meticulosas, a serem apresentadas adiante, nos permitiram apreender diferentes significados envolvidos na caracterização do uniforme como a ‘segunda alma’ do personagem. Ao nos determos sobre a farda de Jacobina, notamos que os sentidos relacionados à referida peça do vestuário podem ser bem mais amplos e complexos do que comumente se pensava.

O espelho

Ao examinar os significados envolvidos na transformação da farda de alferes na alma exterior de Jacobina, Raymundo Faoro, um dos mais importantes estudiosos da literatura machadiana, (FAORO, 2001) observa, como já visto anteriormente, os valores de status e insígnia social concernentes ao vestuário assinalado. Mas não apenas isso. Tal constatação permite ao crítico, igualmente, analisar o papel exercido pela sociedade em todo este extraordinário processo. Assim, a partir dos fenômenos vivenciados pelo alferes, Faoro aponta, sobretudo, o modo como a estima pelo status diagnostica, na verdade, a força do olhar alheio sobre nós. Explica-se: o desejo de diferenciação só pode ser concretizado em meio a outras pessoas. Para nos distinguirmos dos demais necessitamos, justamente, do olhar que os outros nos destinam. A sociedade, neste aspecto, torna-se a grande reguladora das existências individuais, ou do que resta destas últimas em meio ao grande conjunto que nos governa. Como assinala Faoro, desejamos nos destacar ‘dos’ outros, ‘para’ os outros. Pelas palavras do próprio crítico:

Para Jacobina, o filósofo e a personagem, a alma exterior era a farda da Guarda Nacional; o inebriante alferismo que, no símbolo, se repete em todos os papéis dos atores do teatro comum [...] Que é feito da alma interior que é o homem, a natureza humana? Evaporou-se na segunda natureza, na farda de alferes. No fenômeno da passagem, da transição, da mudança, o olho do moralista denuncia mais do que observa. Parece dizer, ao protestar neutralidade, que o lado falso usurpou o lado verdadeiro. A alma exterior vive nas suas relações com o mundo; ela só existe porque os outros existem. Não se nutre da alma interior, nem com ela se comunica; ao estrangulá-la não a reduz senão a um espectro, espectro derivado pelo absurdo. Seu reino se compõe da opinião, tecido de equívocos e astúcias, das homenagens, dos louvores e da inveja [...] (FAORO, 2001, p. 539).

E adiante:

Se a alma exterior faz a farda, veste o boneco humano, cose a máscara à pele, nada mais consequente que a farsa ocupe o lugar do texto teatral. A deformação caricatural aponta para o monstruoso do mundo, que sufoca a autenticidade, o homem na sua essência pura e livre. A consciência revela na compulsão a que é submetida, o atordoamento, a perplexidade, a desorientação entre a avalanche desumanizadora. O núcleo exterior que quer ditar a conduta, não consegue ser racionalizado, composto de absurdo e de mistério impenetrável. As relações sociais,

nos planos dos outros, alheiam o homem de si mesmo. No mesmo século, Stendhal e Balzac, sobretudo, já haviam ultrapassado o moralismo historizante de um Voltaire, apresentando a sociedade como véu global, tecido de fatores e forças, econômicas e políticas que moldam o caminho de todos, indicando-lhes rumos e objetivos. Machado de Assis, posto na transição de uma ordem solidária para a outra, a contratual, entre a coesão fundamental e a reunião pelos interesses, suspeita que, nas veredas entrelaçadas, haja um grande engano, que a todos perde e confunde. Se só a alma exterior ilumina os passos do homem, a troca do verdadeiro pelo falso será um fato, com o abandono dos valores universais – isto é, dos valores tradicionais (FAORO, 2001, p. 540).

Assim, por meio dos excertos anteriores, Faoro destaca o modo como a estima pela distinção e status caracteriza a profunda dependência humana por tudo aquilo que lhe é exterior. Sem a presença dos olhos alheios, de que se compõe a sociedade não há meios para se validar eventuais ‘distinções’.

Argumentos semelhantes são apresentados pelo crítico Alfredo Bosi, o qual, ao analisar a narrativa de *O espelho*, observa:

‘O espelho’, talvez o mais célebre dos contos-teoria de Machado de Assis, investe contra as certezas do eu romântico. O que diz a narrativa? Que não há nenhuma unidade prévia da alma. A consciência de cada homem vem de fora, mas este ‘fora’ é descontínuo e oscilante, porque descontínua e oscilante é a presença física dos outros, e descontínuo e oscilante o seu apoio. Jacobina só conquistará a sua alma, ou seja, a auto-imagem perdida, quando fizer um só todo com a alma de alferes que constitui o seu tipo. A farda é símbolo e é matéria de *status*. O eu, investido do papel, pode sobreviver; despojado, perde o pé, dispersa-se, esgarça-se, esfuma-se. Não tem forma, logo não tem unidade. Ter *status* é existir no mundo em estado sólido.

Mas o conto diz mais. Diz que não basta vestir a farda. É preciso que os outros a vejam e a reconheçam como farda. Que haja olhos para mirá-la e admirá-la. O *Olhar dos Outros: Primeiro Espelho*. Quando esse olhar faltou a Jacobina, quando se viu só na fazenda da tia de onde até os escravos desertaram, ele procurou o seu próprio olhar. O olhar que não sente a aura doce do olhar do semelhante vai à procura do espelho (BOSI, 1999, p. 99, grifo do autor).

A seguir, Bosi (1999, p. 100) complementa as últimas notas acrescentando que a narrativa em questão apresenta “a aceitação pós-romântica da impotência do sujeito quando o desampara o olhar consensual dos outros”. De fato, a conjuntura que envolve o apego de Jacobina à farda, e ao valor que recobre, naturalmente, a mesma peça, aponta para a importância da cena pública na formação da consciência humana. Neste sentido, temos

assinalado, visivelmente, uma primeira influência do olhar alheio nas atitudes de Jacobina. Demais circunstâncias que envolvem este ‘controle’ serão observadas adiante, por meio de nossas análises dirigidas à narrativa reportada.

Assim, examinando o sentido mais geral dos argumentos destinados, pela crítica, ao conto indicado, notamos que estes últimos condensam-se em dois aspectos: o valor de status inerente à farda, e o desejo de Jacobina de distinguir-se, aos olhos dos demais, justamente por meio do objeto. Ainda como decorrência deste último processo, os estudiosos destacam o papel regulador exercido pela sociedade, cuja existência explicaria, ao final, o anseio (ou a necessidade) da diferenciação social. Este último desejo – de distinção e status – visto em Jacobina, cabe sublinhar, como algo natural e instintivo, aspiração a que o próprio personagem se entrega para a constituição plena de sua própria existência.

Consequentemente, sob o ponto de vista da crítica, Jacobina, cuja posição social humilde é clara, seria apenas mais uma vítima da inevitável inclinação humana às aparências. Contudo, a análise desenvolvida neste sentido restrito, talvez, negligencie um aspecto fundamental que envolve a narrativa, o qual modifica fundamentalmente o significado do vestuário no conto em questão: o processo que leva Jacobina a valorizar o novo uniforme. Deste modo, é necessário observar, primeiramente, que tal valorização foi, em grande parte, despertada e alimentada por pessoas próximas a Jacobina. O novo militar inicialmente reluta em aceitar que o chamem ‘senhor alferes’, demonstrando certo desinteresse pela insígnia de sua nova colocação. Apenas com o passar do tempo e a insistência da família é que o personagem passa a valorizar tudo aquilo que falava do novo cargo, especialmente seu uniforme. Esta primeira recusa de Jacobina em aceitar as insígnias do cargo superior demonstra que o personagem não trazia espontaneamente o desejo de ascensão social ou de *status*. Este desejo é construído no personagem por meio da opinião de todos aqueles que o cercavam.

Todos estes aspectos nos permitem imaginar que a intenção de Machado de Assis nessa narrativa não é a de simplesmente demonstrar o valor de distinção social característico de determinadas vestimentas. Este último aspecto, na verdade, não traria em si importantes novidades, visto que o mesmo tema, na época, já figurara inúmeras vezes na literatura. Na realidade,

Machado parece querer representar a questão nomeada, posteriormente, como ‘desejo triangular’ pelo estudioso francês René Girard. Tal concepção, analisada detalhadamente em seu *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque* (GIRARD, 1961), designa, como declara o crítico, os anseios e propósitos despertados ou agravados em nós, a partir de outrem.

Girard, neste contexto, analisa o mecanismo de construção de nossos desejos sempre mediante três vértices fundamentais: aquele que deseja (primeiro vértice), o objeto alvo deste sentimento (segundo vértice) e o ‘mediador’ (terceiro vértice), alguém que, anteriormente, revelou sua cobiça ou apreço pelo objeto em questão, direcionando os anseios daquele que, agora, estima, precisamente, este elemento.

Tal ‘mediador’, cujo papel no processo é comumente encoberto, recebe de Girard, como é possível notar, importância substancial. Assim, de acordo com o autor, será justamente tal mediador o responsável por nos despertar a cobiça por objetos ou sujeitos, bastando que ele, como intermediário, nos demonstre indícios prévios desse mesmo intuito.

Tais noções decompõem fundamentalmente a ideia de que somos capazes de agir ou desejar de modo espontâneo e natural. Na verdade, como acentua incisivamente o crítico, nossas ambições, materiais ou espirituais, dependem sempre de uma presença terceira, alguém que almejando algum tipo de matéria nos aponte o que é desejável, e nos leve a querer, igualmente, o mesmo objeto.

Assim, como já identificado, tal estrutura do desejo mimético nos permite compreender, justamente, os acontecimentos que envolvem a transformação da farda de alferes na alma exterior de Jacobina. Neste sentido, é necessário observar, sobretudo, o papel de ‘mediador’ exercido por grande parte das pessoas próximas ao jovem militar. Em um dos fragmentos mais reveladores deste processo, é possível notarmos, claramente, a influência do desejo do ‘outro’ sobre a configuração dos próprios desejos do alferes:

Vai então uma das minhas tias, D. Marcolina, viúva do Capitão Peçanha, que morava a muitas léguas da vila, num sítio escuso e solitário, desejou ver-me, e pediu que fosse ter com ela e levasse a farda. Fui, acompanhado de um pajem, que daí a dias tornou à vila, porque a tia Marcolina, apenas me pilhou no sítio, escreveu a minha mãe dizendo que não me soltava antes de um mês, pelo menos. E abraçava-me! Chamava-me também o seu alferes. Achava-me um

rapagão bonito. Como era um tanto patusca, chegou a confessar que tinha inveja da moça que houvesse de ser minha mulher. Jurava que em toda a província não havia outro que me pusesse o pé adiante. E sempre alferes; era alferes para cá, alferes para lá, alferes a toda a hora. Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o ‘senhor alferes’. Um cunhado dela, irmão do finado Peçanha, que ali morava, não me chamava de outra maneira. Era o ‘senhor alferes’, não por gracejo, mas a sério, e à vista dos escravos, que naturalmente foram pelo mesmo caminho (ASSIS, 1997, p. 347).

Nota-se, assim, a partir deste primeiro excerto, certa resistência inicial de Jacobina em admitir o louvor direcionado, pelos outros, ao seu mais novo cargo. Ao rogar que o chamasse ‘Joãozinho’, como antes, o personagem deixa transparecer, como já apontado, que a extrema importância que ele destinará, futuramente, tanto ao cargo quanto ao vestuário que o caracterizava, não ganhou forma por si só. Como se observa no prosseguimento do relato:

Na mesa tinha eu o melhor lugar, e era o primeiro servido. Não imaginam. Se lhes disser que o entusiasmo da tia Marcolina chegou ao ponto de mandar pôr no meu quarto um grande espelho, obra rica e magnífica, que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples [...]

— Espelho grande?

— Grande. E foi, como digo, uma enorme fineza, porque o espelho estava na sala; era a melhor peça da casa. Mas não houve forças que a demovesssem do propósito; respondia que não fazia falta, que era só por algumas semanas, e finalmente que o ‘senhor alferes’ merecia muito mais. O certo é que todas essas coisas, carinhos, atenções, obséquios, fizeram em mim uma transformação, que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou. Imaginam, creio eu?

— Não.

— O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado (ASSIS, 1997, p. 347).

Desta maneira, o trecho em questão nos permite perceber serem os familiares e amigos de Jacobina aqueles que, valorizando entusiasticamente seu uniforme e sua posição, despertam-lhe a estima, antes inexistente, por tais elementos. Surpreendente

torna-se, então, observar que o apreço do personagem, ao final excessivo, foi, na realidade, construído a partir de outras pessoas, tendo estado, ele próprio, alheado deste desejo até aquele momento.

A análise da narrativa nestes termos nos permite, portanto, imaginar que o interesse de Jacobina pela farda compõe apenas a superfície da trama. A presença das outras pessoas, e do próprio espelho, denuncia que nossas atitudes são construídas a partir de elementos exteriores. A figura do outro, de seu olhar e de sua opinião, molda nossos desejos e aspirações. Assim, ao descrever o modo como tal vestimenta ganha importância para o personagem, o romancista coloca em cena não apenas uma eventual sedução de Jacobina pelo emblema de status social, mas o engenhoso processo mimético de construção deste desejo. Todos estes aspectos contribuem, igualmente, para a percepção mais apurada acerca dos valores e significados conferidos por Machado de Assis aos elementos da indumentária e do adorno.

Considerações finais

Embora apresentem significações diversas, todas as referências à indumentária e adorno aqui analisadas contribuem, enormemente, para a compreensão mais profunda dos textos de que fazem parte. Ao atentar para a representação do ‘mínimo e do escondido’ Machado permite, de fato, que estes pequenos objetos adquiram significações importantíssimas, relacionadas, frequentemente, ao caráter de seus personagens e a características de conduta e natureza humanas.

Finalmente, observa-se que as investigações relacionadas a estes pequenos elementos nos permitem apontar e compreender não apenas questões interessantíssimas relacionadas às tramas ficcionais, mas também circunstâncias envolvendo o estilo e a técnica de composição de nosso maior escritor.

Referências

- ASSIS, J. M. M. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1997.
- AUERBACH, E. A Mansão de La Molle. In: AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 405-441.
- BOSI, A. **Machado de Assis**: O Enigma do Olhar. São Paulo: Ática, 1999.
- FAORO, R. **Machado de Assis**: A Pirâmide e o

- Trapézio. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.
- GIRARD, R. **Mensonge Romantique et Vérité Romanesque**. Paris: Grasset, 1961.
- GOMES, E. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Ed. Livraria São José, 1958.

Received on 6, March, 2009.

Accepted 24, April, 2009.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.