

A ficção no espelho

Felipe Mansur

Doutorando em Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com bolsa de pesquisa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Mestre em Literatura Brasileira e Teorias da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), professor substituto do Departamento de Literatura Brasileira da mesma instituição.

felipemansur@hotmail.com

Resumo

No artigo refaz-se a leitura do conto *O espelho*, de Machado de Assis, partindo do pressuposto de que esse autor, de maneira alguma, poderia ser tratado como um escritor realista, fato ainda presente em nossa crítica. A análise toma como paradigma tanto a ideia presente na narrativa do personagem Jacobina, que quebra o lugar seguro da identidade construído pelo racionalismo no século XIX como também a própria estrutura narrativa desenvolvida por Machado, levando para o campo da ficção as mesmas incertezas da metafísica de Jacobina.

Palavras-Chave: Machado de Assis; realismo; espelho; reflexo; identidade.

I.

Um dos contos mais interessantes da obra machadiana é *O espelho*, publicado em *Papéis avulsos*, em 1882. Narra do inicialmente em terceira pessoa, nele é contada a história de um grupo de homens reunidos numa casa em Santa Teresa, no alto da cidade do Rio de Janeiro. Quatro deles discorrem a tratar dos mais variados assuntos efusivamente, cada qual com sua opinião. Todavia, há um quinto elemento, o Jacobina, que dividirá a posição de narrador da trama ao contar uma experiência de sua juventude que comprova a sua teoria: de que há em cada homem não somente uma alma, mas duas.

A narrativa mais madura de Machado de Assis, comumente chamada de *segunda fase*, caracteriza-se por uma escrita que trabalha, concomitantemente, questões metafísicas e estéticas. Isso tudo pode parecer óbvio, porém a complexidade do texto machadiano conseguiu realizar uma experiência literária em que esses dois campos de especulação filosófica não se separassem, não havendo *superioridade* de um sobre o outro, e estudos que revelam tal traço com mais clareza são sempre pertinentes.

O interessante é perceber que, se baseado na filosofia, até o século XIX a estética exercerá papel menor no pensamento e é justamente nesse período que a arte realista exercerá seu domínio. Fenômeno curioso porque não há momento da literatura mais autoconfiante do que este em que o preceito literário primordial era retratar objetivamente e totalmente a realidade por meio da escrita ficcional¹. Todavia, uma falsa autoconfiança, pois deposita muito mais no que há de externo ao literário, ou seja, a tal *realidade*, sua legitimidade.

Grosso modo, a filosofia e a literatura do século XIX creditam ao conhecimento racional, seja ele na forma da

¹ Segundo René Welleck em *Questões de crítica* (1963, p. 220), o realismo é “a representação objetiva da realidade social contemporânea”. Pretende abranger todos os assuntos e almeja ser objetivo nos métodos, muito embora essa objetividade seja alguma vez realizada na prática. O realismo é didático, moralista, reformista. Sem sempre dar-se conta do conflito entre descrição e prescrição, tenta conciliar as duas no conceito de ‘tipo’.”

investigação filosófica, seja por intermédio de sua vertente literária realista, instrumento estável para a compreensão do mundo. É evidente que uma série de complexidades acerca da filosofia da época e da arte realista está sendo ignorada nesta brevíssima introdução do pensamento do século retrasado, todavia, cabe ressaltar que ela é necessária para compreendermos o original movimento de pensamento presente na obra de Machado de Assis, tanto ao que consideramos assunto da metafísica quanto a uma teoria da ficção presente em sua própria construção literária.

Martela-se, há alguns anos, por alguns poucos, mas bons, críticos literários no Brasil que a escrita de Machado de Assis não é realista. Todavia, não é isso que se dissemina pelas escolas brasileiras. Os professores e seu instrumento principal de trabalho, o livro didático – ou seria o contrário? – propagam um Machado de Assis sério, chato e realista. Capitu traiu? Virgínia traiu. E até chegar ao vestibular o aluno decora a (falsa) ideia de que Machado era realista, portanto, cabível em qualquer manual. São os currículos do ensino médio que forçam um Machado realista até o vestibular ou seriam os programas das escolas e colégios reféns de exames vestibulares tradicionalmente caducos que pedem e empurram aos alunos a leitura do realismo na obra de Machado?²

O realismo, como padrão estético, seduz. A ideia de que a realidade possa ser apreendida em sua totalidade e ainda transmitida em sua inteireza seria um evidente triunfo do

² O estilo machadiano, ou seja, aquilo que se configura como sua *marca*, não é observado por essa ótica como oposto ao século XIX, já que o estilo é a inserção do trabalho individual de um autor sobre os paradigmas de sua época. Assim, uma série de traços comuns à prosa oitocentista deixa marcas no texto de Machado de Assis. Negar esse fenômeno seria negar o tempo histórico na literatura de Machado, o que poderia recolocar uma visão alienante sobre sua obra. Todavia, identificar o texto machadiano dentro da estética do século XIX não significa incorporá-lo aos projetos romântico e realista da época. Machado de Assis, o autor, não produziu uma escrita que corroborasse qualquer dos pressupostos destas escolas, como fez José Alencar sobre aquela e Artur Azevedo sobre esta, dois contemporâneos do autor de *Dom casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Analisar as obras destes dois autores e não observar os desejos das estéticas romântica e realista seria ignorar um ponto fundamental destas escritas e do engajamento intelectual destes dois importantes escritores da literatura brasileira. Mas daí compreender que tais escolas são a única maneira de se compreender os estilos diversos do século XIX e exigir do texto machadiano o mesmo diálogo com o romantismo que teve Alencar, ou com o realismo que teve o texto de Azevedo, seria violentar o estilo defendido e divulgado pelo próprio Machado, que repudiava os excessos do romantismo e ridicularizava as pretensões do realismo.

homem sobre a linguagem. Dominar a realidade seria, antes de mais nada, ter domínio sobre a linguagem, possuí-la, usá-la como instrumento pleno. E para o senso comum o padrão permanece esse. A teledramaturgia, o *best-seller* e os filmes *blockbuster* de Hollywood produzem narrativas essencialmente realistas. A história fantástica, a ficção científica, quando produzidas por esses meios não estão fora do estigma realista, como se pode imaginar, mas inseridos no mesmo tipo de narrativa que almeja ser realista no sentido de ser evidente, clara e desvelada. Ora, desvelar o mundo por intermédio da linguagem é tarefa ingrata, posto que o instrumento para o desvelamento se mostra, sempre, velado. Para esses gêneros a linguagem não é problemática, mas um instrumento dominável. Daí essas narrativas serem, quase sempre, ingenuamente *irreais*, mesmo com a intenção de serem realistas - vide os diálogos das telenovelas e as descrições psicológicas dos romances de *best-seller*.

O realismo pretende levar seu leitor para fora da obra, como se a linguagem servisse para apontar aquilo que interessa ao autor, não o que está no texto, mas a verdade que está lá fora. A tradição realista, como a conhecemos hoje, é um produto burguês, nascido entre os séculos XVIII e XIX durante o romantismo, que transformou a arte em produto e é instrumento de fé do homem moderno em si mesmo.

Outrossim, o realismo cumpre, ainda, mais um papel na História da Estética: é a arte da consciência (culpada) burguesa, a única forma artística que se adequaria a uma crítica social contundente, que adentrasse na miséria urbana, na exploração capitalista e reivindicasse um novo mundo possível, o socialista. Ser realista artisticamente é, até hoje, para alguns, pertencer ou não a um grupo de artistas socialmente engajados ou, caso contrário, alienados. E em alguns momentos da história do ocidente, nos últimos dois séculos, esta foi uma questão fundamental. Prejudicado seria aquele que não cumprisse a cartilha da época. Clarice Lispector sofreu, e ainda sofre, mesmo sendo cânone, com esse tipo de visão político-estética. Ao fim da vida compôs a

tragédia de Macabéa, fingiu produzir realismo e apresentou uma das mais profundas obras da literatura brasileira. Sua realidade era “captada no ar”, era toda “inventada” e em “*tecnicolor*”; enfim, não era realista³.

A crítica machadiana tradicional, quase toda ela, por melhor que seja, evita este assunto. Negar o realismo de Machado seria, por essa visão, resgatar o escritor niilista, alienado e que se negou a retratar os absurdos sofridos por sua gente. Se Machado não foi mesmo realista - como alguns críticos *contemporâneos* a ele já afirmavam⁴ - que tipo de autor seria ele? Um sujeito conivente com o sistema monárquico e oligárquico do Brasil oitocentista? Um mulato que negou suas raízes? Enfim, um artista burguês. Daí uma série de excelentes críticos machadianos relativizarem o realismo em Machado⁵, às vezes confundindo estética com política.

A escrita de Machado de Assis não é realista porque ela simplesmente não segue os padrões e as regras estéticas que compõem esta Escola. Da mesma forma que não há uma primeira fase Romântica em Machado e uma segunda Realista, posto que romantismo e realismo não são doutrinas necessariamente antagônicas, muito pelo contrário, pois na forma romanesca, por exemplo, os pressupostos e a forma se mantêm os mesmos, mudando apenas, evidentemente, o enredo⁶.

A ficção machadiana revela a preocupação com a própria ficção, com sua “verdade estética”⁷. A complexidade de sua obra em prosa demonstra isso; seu texto não fecha

³ Conferir LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

⁴ Como excelente exemplo, podemos citar o recém-reeditado *Machado de Assis: algumas notas sobre o humour* (1912), de Alcides Maya. Entre outras coisas, Maya afirma ser Machado de Assis, justamente por seu estilo, um autor sem escola literária.

⁵ Alfredo Bosi, em seu famoso *Machado de Assis: o enigma do olhar* (1999), defende a ideia de um Machado realista. Jhon Gledson, em *Machado de Assis: ficção e história* (1986), atribui ao autor um “realismo enganoso”. E recentemente o excelente *A segunda vida de Erás Cubas: a filosofia da arte em Machado de Assis* (2008), de Patrick Pessoa, estabelece o conceito de “realismo fenomenológico”.

⁶ Em *O grau zero da escrita* (1953), Roland Barthes define que a “mudança” realista em relação ao estilo romântico é meramente superficial, posto que ambas as escolas transmitem a ideologia de sua classe, a burguesia. Tanto românticos como realistas produzem um texto ainda inconsciente da “tragicidade da escrita”.

⁷ Na hoje famosa crítica a *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, Machado afirma: “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo, assim não sacrificamos a verdade estética.” (ASSIS, 1932, p. 83).

portas, não encerra caminhos nem aponta apenas uma direção. Sua ficção é largamente labiríntica, portanto, repleta de viradas, esquinas e passagens que, se aparentemente fechadas, possibilitam a repetição dos caminhos. Tomando como exemplo *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), esse problema se mostra evidente. Se pela crítica marxista foi o mais atacado de seus romances⁸, pela tradicional é considerado o marco inicial do Realismo no Brasil. Ou niilista, ou realista, dependendo dos olhos de quem vê, entre os “graves” e a “gente frívola”.

II.

O conto *O espelho*, publicado dois anos depois do romance de Brás Cubas, constitui-se como excelente exemplo desta característica machadiana. Nas primeiras frases do texto, o desconforto é demonstrado por meio da descrição do ambiente em que a narrativa se passa:

Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos. A casa ficava no morro de Santa Teresa, a sala era pequena, alumada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora. Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo (ASSIS, 2001, p. 401).

O primeiro parágrafo dá o tom do restante do conto, ambientado em claro-escuro, em que nada é evidente e lúcido à percepção. Enquanto a cidade e o céu se mostram desanuviados, a pequena sala em Santa Teresa, acima da cidade do Rio de Janeiro, mas abaixo do céu, parece envolta na incerteza do exato número de seus participantes: “quatro ou cinco”. Posteriormente nos é revelado que essa dúvida, à primeira vista, se revela na “ausência” do quin-

⁸ Como exemplo, nada supera este trecho de *Onilista Machado de Assis* (1958), de Octávio Brandão: “É um romance de análise psicológica. Inspira-se no psicologismo burguês - cético e cínico, decadente e pessimista. Todo um livro de 400 páginas gira em torno da vida inútil de um parasita e da sua aventura vulgar com uma reles mulher casada.”

to elemento durante as discussões. Jacobina sofre do mesmo mal de outro importante personagem machadiano, o Conselheiro Aires, como aquele que tem “tédio à controvérsia” (ASSIS, 1997, p. 144). Assim, ele se recusa a participar de uma discussão em que seja interrompido e contestado, não por pensar ter certeza, mas justamente por sua visão cética. Quer dizer, a ojeriza à discussão vem da descrença deste sujeito em relação ao que motiva esses embates acalorados, as “certezas”.

Revelada essa primeira questão, da presença/ausência do Jacobina à casa, o narrador nos revela que os outros quatro começam a discutir sobre a natureza da alma e, nesse ponto, o “casmurro” (ASSIS, 2001, p. 402) personagem pede a palavra, desde que, ele frisa, não seja interrompido ou questionado; caso contrário, ele suspende a narrativa que irá exemplificar sua teoria da duplicidade da alma.

Um dos argumentadores pediu ao Jacobina alguma opinião, - uma conjetura, ao menos.

- Nem conjetura, nem opinião, redarguiu ele; uma ou outra pode dar lugar a dissentimento, e, como sabem, eu não discuto. Mas, 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. Em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas...

- Duas?

- Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade; podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir.

Neste momento do conto, ao mesmo tempo em que começará a ser delineado “o esboço de uma nova teoria da alma humana” (ASSIS, 2001, p. 401), começa também a se complicar a posição do narrador, pois não será somente a alma do Jacobina que se duplicará, mas a voz do narrador também. Deixemos neste momento o problema do narrador entre parênteses para retomarmos mais a frente, pois agora tratemos de analisar, à luz do pensamento machadiano, a teoria do Jacobina.

Segundo o agora quinto elemento presente à sala de dis-

cussões, todo homem é constituído de duas almas. A primeira sendo aquela tradicional, produto de nossa razão e subjetividade, e a segunda podendo ser qualquer coisa externa, “um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa” (ASSIS, 2001, p. 402). Jacobina começa, assim, a desmistificar o primado do EU, entidade máxima do racionalismo cartesiano e tão precioso ao pensamento oitocentista.

O século do positivismo e do cientificismo não atribuía a quase nada além da razão individual um instrumento de construção da subjetividade. Devemos levar em consideração que o pensamento de Machado, especialmente em sua fase mais madura, está em acordo com a nova crítica ao racionalismo e à metafísica tradicional que começa a se delinear na Europa. Todavia, seria temerário precisar quais os autores da vasta gama de leituras filosóficas de Machado já tratavam desta crítica, pois os dois grandes nomes que surgem no final do século, Freud e Nietzsche, dificilmente já seriam conhecidos por Machado de Assis. O primeiro ainda está concluindo seus estudos, enquanto o segundo amargará a obscuridade na própria Europa ainda por um bom tempo. O que torna interessante constatar é a maturidade que o pensamento machadiano alcança ao questionar estes lugares seguros do racionalismo ainda pouco relativizados no século XIX⁹.

Assim, Jacobina, agora exclusivo narrador do conto, relata a experiência que aconteceu com ele durante sua juventude, quando fora nomeado alferes da guarda nacional¹⁰.

⁹ Não ignoro aqui a presença do pensamento céptico de Montaigne, o da limitação humana em Pascal ou da metafísica de Schopenhauer, autores bastante lidos por Machado de Assis. Todavia, percebo que seu texto e pensamento parecem confiar ao futuro, ainda que inconscientemente, uma filosofia que se aproxima mais de suas ideias. Refiro-me, claro, aos já mencionados autores Freud e Nietzsche, mas também ao pensamento fenomenológico no século XX.

¹⁰ O título de alferes se assemelha a um segundo-tenente ou subtenente no quadro atual de patentes e é explicado por Jhon Gledson: “A Guarda Nacional, milícia estabelecida em 1831 pela oligarquia escravocrata para se opor à influência do exército, tinha sobretudo um papel de controle social (por exemplo, nas eleições) e era altamente hierarquizada. Seus uniformes eram particularmente vistosos e imponentes” (ASSIS, 2001, p. 404). Mas o que ainda precisa ser dito é que ela perdurará até a República, sendo dissolvida em 1922, e trocando de comando por diversas vezes durante este quase século de existência. Portanto, como o conto de Machado não apresenta marcação nítida de tempo, não seria possível

Aos vinte e cinco anos, Jacobina, então de origem humilde, lidará com as pompas do cargo, recebendo novo e distinto tratamento dos amigos e familiares, como da inveja de alguns contemporâneos. A patente integra-se ao nome: o antes “Joãozinho” (ASSIS, 2001, p. 404) torna-se “senhor alferes” (ASSIS, 2001, p. 404), alcunha rapidamente aceita por sua personalidade.

Prossegue sua narrativa o Jacobina e conta que uma de suas tias, D. Marcolina, o convida a passar uns dias em seu sítio e que levasse a farda para mostrá-la. Justamente lá ele sente cada vez mais a transformação que sua patente realizou no tratamento que lhe é dado e relata:

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 seu alferes. Achava-me um rapagão bonito. Como era um tanto patusca, chegou a confessar que tinha inveja da moça que viesse a 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 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. Na mesa tinha eu o melhor lugar e era o primeiro servido (ASSIS, 2001, p. 404, 405).

Dessa forma Jacobina começa a demonstrar de que maneira sua nova condição social passa a definir-lhe o espírito ou, em seus termos, a alma. Cumpre ressaltar que esta exposição da construção da subjetividade por meio de fatores externos ultrapassa, em muito, a visão determinista da estética realista. A complexidade do assunto não se resume ao deslumbramento que a posição social provocaria na índole de Jacobina, posto que sua narrativa revela a consciência do fenômeno em seu espírito, quer dizer, não é o

precisar exatamente a qual esfera do poder a Guarda Nacional, que tem Jacobina como alferes, está subordinada. Todavia, como as oligarquias escravocratas permaneceram bastante tempo no poder durante o Império, torna-se pertinente a observação de Gledson.

alferes um mero instrumento do jogo social retratado no conto, já que não há mero *determinismo* na relação Jacobina – Alferes, pois o texto não credita uma universalidade a essa relação, isto é, não faz do personagem um *tipo*¹¹. Muito pelo contrário, antes de começar o relato, enquanto ainda expunha sua teoria, o narrador Jacobina afirma claramente que “a alma exterior não é sempre a mesma” (ASSIS, 2001, p. 403).

Contudo, na sequência de seu relato, Jacobina afirma categoricamente que passado um tempo no sítio, em que *todos* o tratavam exclusivamente como “senhor alferes”, a alma exterior se sobressaiu à interior, de forma a subtrair a segunda, o que causará a estranheza e a problemática do conto:

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 o posto, nada do que me falava o 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, 2001, p. 405).

A teoria de Jacobina não pressupõe superioridade entre as duas almas, quer dizer, a construção de identidade concebida no conto exige a presença deste duplo movimento constante. Podemos perceber esse movimento por meio da transformação da máxima cartesiana:

Penso, logo existo.

O movimento do racionalismo moderno tradicional, visto dessa maneira simplificada - já que não interessa a este estudo analisar a complexidade do pensamento de Decartes, porém vejo como necessário ressaltar que para nosso propósito foi necessário essa redução -, fica mais claro se identificarmos as entidades da seguinte forma:

¹¹ Cf. Nota 1.

(EU) penso, logo (EU) existo.

Ora, a existência individual nesses termos é a pressuposição de que eu existo perante o mundo; logo, o mundo também existe, quer dizer, já que eu penso e reconheço minha identidade, reconheço-a *em relação* ao que me é externo, a existência. Assim:

(EU) penso, logo existe-se (EU e o MUNDO).

O que pretende ser demonstrado aqui é que, até então, grosso modo, o movimento de reconhecimento da identidade do eu e do mundo parte *somente* do EU, entidade estática e reinante no racionalismo. A compreensão e a apreensão das coisas são formadas aqui por uma seta que parte do ponto A, o EU, em direção final ao ponto B, o MUNDO, objeto de análise para a tomada de consciência da totalidade da subjetividade.

O mundo, no caso, está representado pelo título de alferes - mas poderia ainda ser uma série de elementos externos que Jacobina descreve em seu relato, quando, por exemplo, usa o personagem Shylock, de Shakespeare, como alguém cuja alma exterior eram seus ducados¹². Assim, a teoria do quinto metafísico de Santa Teresa atribui ao ponto B do racionalismo tradicional não apenas a condição de objeto, mas também de entidade capaz de realizar o movimento de construção de subjetividade do outro extremo dessa relação, o EU. Dessa forma, o movimento passa a ser circular:

A \triangleleft = = = = = \triangleright B
(EU) identidade (MUNDO)

Desse modo, a teoria de Jacobina se apresenta de maneira mais clara ao nosso entendimento, assim como a problemática levantada por esse filósofo acerca da subjetividade e identidade humanas. Pois bem, mas além de filósofo ele é

¹²Note-se bem que Machado de Assis sempre se utiliza de exemplos literários para fundamentar as teorias de seus personagens, como que nos lembrando que o texto ficcional é tão real quanto os fatos empíricos, ao menos no que nos apresentam de alegóricos e metafóricos.

ficcionista, já que sua teoria é toda exemplificada por meio de sua narrativa. Teríamos aí um conto-tese? Talvez, mas adiantemos que há um caso filosófico nessas páginas.

Estabelecida esta relação, e tendo demonstrado de que maneira a alma exterior eliminou a interior devido ao extremo de situação em que vivia, a experiência de náusea metafísica de Jacobina começará a acontecer justamente quando o meio que propiciou o estabelecimento da identidade-alferes como a única em questão desaparece, no caso, todos os bajuladores que o cercavam no sítio:

No fim de três semanas, era outro, totalmente outro. Era exclusivamente alferes. Ora, um dia recebeu a tia Marcolina uma notícia grave; uma de suas filhas, casada com um lavrador residente dali a cinco léguas, estava mal e à morte. Adeus, sobrinho! Adeus, alferes! Era mãe extremosa, armou logo uma viagem, pediu ao cunhado que fosse com ela, e a mim que tomasse conta do sítio. [...] Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno de mim. Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns espíritos boçais. O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil. Os escravos punham uma nota de humildade em suas cortesias, que de certa maneira compensava a atenção dos parentes e a intimidade doméstica interrompida. Notei mesmo naquela noite, que eles redobravam de respeito, de alegria, de protestos. [...]

Na manhã seguinte achei-me só. Os velhacos, seduzidos por outros, ou de movimento próprio, tinham resolvido fugir durante a noite (ASSIS, 2001, p. 406, 407).

Sem o alicerce que sustentava sua alma exterior e desde algumas semanas sem a segurança dada por sua alma interior, Jacobina começará a experimentar uma espécie de angústia causada por uma crise profunda de identidade. Sem ninguém para tratá-lo como alferes, em gestos e palavras, ele passa a ser cada vez mais intimidado por essa situação. Primeiro ele vivenciará um princípio de depressão potencializada pela solidão e pela passagem do tempo.

Minha solidão tomou proporções enormes. Nunca os dias foram mais compridos, nunca o sol abrasou a terra com uma obstinação mais cansativa. As horas batiam de século a século, no velho relógio da

sala, cuja pêndula, *tio-tao tio-tao*, feria-me a alma interior, como um piparote contínuo da eternidade. Quando, muitos anos depois, li uma poesia americana, creio que de Longfellow, e topei com este famoso estribilho: *Never, for ever! - For ever, never!* Confesso-lhes que senti um calafrio; recordei-me daqueles dias medonhos. Era justamente assim que fazia o relógio de tia Marcolina: - *Never, for ever! - For ever, never!* Não eram golpes de pêndula, era um diálogo do abismo, um cochicho do nada (ASSIS, 2001, p. 407, 408).

Preso neste abismo temporal, Jacobina passa a experimentar vivamente a crise de identidade que o tomou. “Nunca, para sempre! – Para sempre, nunca!” O paradoxo do tempo, sua constância inexorável engole o espírito do personagem, não conseguindo atribuir a si uma identidade, perdido sem-ser no meio do Nada. “Tinha uma sensação inexplicável. Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico.” (ASSIS, 2001, p. 408). A angústia é toda ela metafísica nesse caso; não há motivação material ou natural para tal, é toda ela simbólica. Pois, apesar do abandono dos escravos, havia no sítio todo o necessário para a sobrevivência do Jacobina até o retorno de sua tia, mas como ele mesmo afirma:

Comia mal, frutas, farinha, conserva, algumas raízes tostadas ao fogo, mas suportaria tudo alegremente, se não fora a terrível situação moral em que me achava. [...] Tudo silêncio, um silêncio vasto, enorme, infinito, apenas sublimado pelo eterno *tio-tao* da pêndula. *Tio-tao, tio-tao...* (ASSIS, 2001, p. 409).

Todavia, o exercício metafísico de Jacobina, quer dizer, a configuração de sua teoria se dá logo em seguida, quando já desesperado se lembra de um espelho grande e majestoso que sua tia mandara colocar no seu quarto, assim que ele havia chegado ao sítio. No momento em que Jacobina procura seu reflexo, não encontra mais que um borrão, um ser disforme, um monstro. Antes de chegarmos ao relato do narrador e seu reflexo - ou da falta dele -, falemos do espelho.

O espelho reflete, *repete* a imagem que lhe é apresentada. Já o verbo *espelhar* traz a ideia de repetição consciente, intencional, daquele que quer seguir o modelo, o original. Os verbos refletir e espelhar não dizem a mesma coisa,

já que refletir é, também, pensar, considerar, conjeturar e, até, *duvidar*. Todavia, o verbo espelhar é *reflexivo*, isto é, usa um pronome que representa a mesma pessoa do sujeito, de si para si. E nesse emaranhado de definições temos, ainda, o substantivo *reflexo*, dado pelo espelho, mas não só por ele, sendo também um resultado da reflexão, ou, ainda, o oposto disso, uma reação irrefletida geralmente de ordem natural, motivada por algum fenômeno externo. Ou seja, o espelho e seus reflexos não se resolvem somente na aparência, na imagem refletida, mas naquilo que seus significados absorvem e devolvem transformados, *refletidos pela linguagem*.

É ainda mais do que isso, é o oráculo das histórias infantis, nas quais se encontra o tempo em sua totalidade e se desvendam os mistérios. É não somente aquele que reflete, mas aquele que pensa além da própria capacidade humana. Objeto de diversas histórias fantásticas, o espelho é o encantamento, aquele que trapaceia a razão, quando utilizado no jogo dos mágicos, e também aquele que reflete eternamente, basta casar dois, frente a frente, e o reflexo de um retorna ao outro e vice-versa, assim sucessivamente.

Jacobina, agora refletido monstruosamente¹³, é aquele que perdeu seu outro espelho, a sua alma interior. Como Édipo que desafiou o oráculo até conseguir saber aquilo que deveria ter evitado, que ele era o próprio monstro, o antes irrefletido Jacobina, vivendo feliz nas pompas de sua patente, agora quer saber quem ele é, desejando escapar à absorção da solidão e de seu *tic-tac* eterno, e procura seu reflexo, sua identidade, quer saber do oráculo quem ele é.

Convém dizer-lhe que, desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deli-

¹³ Gustavo Bernardo (2004, p. 13) relata a experiência bizarra de se perder, literalmente, frente ao espelho: "O perigo do espelho pode ser demonstrado ao pé da letra por um exercício de teatro, útil para atores que desejem interpretar personagens perturbados. [...] a pessoa se coloca em frente ao espelho o mais imóvel possível no maior tempo possível, procurando não pensar em nada enquanto olha para si mesma. [...] Se essa pessoa tiver concentração suficiente, isto é, se nada a distrair, em poucos minutos depara-se com um estranho. Se insistir no exercício, aparece forte sensação de mal-estar que não para de crescer, enquanto a imagem do outro lado vai ficando cada vez mais estranha, mais feia, mais... monstruosa. Antes de meia hora, pode-se começar a chorar nervosamente. Se o exercício prosseguir, talvez haja algum risco de dissociação da personalidade".

berada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a condição humana, porque no fim de oito dias, deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me escapou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar-me que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim deveria ter sido. Mas tal não foi a minha sensação (ASSIS, 2001, p. 409).

O abismo observado é, também, o abismo que observa, e, assim, o oráculo espelhar de Jacobina traz à tona não a clareza, a solução do problema, mas o desdobramento de sua crise, o alferes-monstro. A obstinação em *saber* persiste, e Jacobina pede de novo ao espelho sua identidade de volta:

Subitamente por uma inspiração inexplicável, por um impulso sem cálculo, lembrou-me... [...] Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me todo; e, como estava defronte ao espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. Imaginai um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente 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. Assis foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para o outro, recuava, gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir... (ASSIS, 2001, p. 410).

Assim, o alferes Jacobina retoma sua alma exterior, aquela que naquele momento era a única construtora de identidade, que lhe escapou naqueles dias soturnos no sítio de tia Marcolina. Ao concluir o relato de sua experiência, o narrador Jacobina demonstra a sua teoria, apresen-

tando uma suspeita da objetividade do racionalismo cartesiano. O olho do alferes frente o espelho reflete um outro olhar – o do próprio espelho – a perscrutar, também, quem é aquele que olha.

O olhar do racionalismo clássico examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa... mas nunca *exprime*. É um olho só capaz de perceber, no objeto, a sua objetualidade; logo, tudo tratar como objeto, não-sujeito. O contexto que rodeia é um conjunto de coisas; não é uma situação em que um sujeito reconhece outro sujeito, ou reconhece – no outro – um sujeito (BOSI, 2006, p. 77).

Na descrição apresentada por Alfredo Bosi percebemos que o olhar do Jacobina não poderia ser jamais este em questão. Assim, o texto machadiano apresenta sua crítica ao racionalismo clássico, cartesiano, e demonstra ser muito mais complexa a construção da identidade do sujeito. Essa é a preocupação metafísica do texto maduro de Machado, aquela que dissemos, no início deste trabalho, estar atrelada à própria concepção do autor de experiência estética. Retomemos o parênteses, deixando algumas páginas atrás, sobre a problemática do narrador machadiano em *O espelho*, para investigarmos como esta ideia da “alma humana” se completa na própria estrutura formal do texto machadiano.

Durante a narrativa podemos perceber que não é só a alma que perde sua unidade durante o relato de Jacobina, mas a figura do narrador também passa a ser duplicada, como num espelho. O jogo de presença e ausência, proposto pelo narrador que inicia o conto – chamemos de *primeiro narrador* –, ao não afirmar com segurança se havia quatro ou cinco personagens naquela sala, se complica ainda mais, pois poderíamos, ao mesmo estilo, nos referirmos ao conto como “narrado por um ou dois narradores”. A voz machadiana da segunda fase será aquela que nunca deixará com clareza a persona de seus narradores; são, quase sempre, como o reflexo monstruoso do Jacobina sem a farda, “sombra de sombra”, sem que possamos precisar qual a origem da primeira sombra. Para ilustrarmos melhor, pode-se

dizer que o jogo de narradores machadiano se assemelha ao truque do espelho, sendo, assim, cada um o *reflexo de um reflexo*, sem que saibamos a origem do objeto refletido.

O primeiro narrador prepara a cena e deixa o Jacobina, como personagem da narrativa, na condição de quase-personagem, um fantasma que pode estar ou não naquele evento. Caracterizado como alguém que aparenta ser “astuto e cáustico” (ASSIS, 2001, p. 402), podemos depreender serem esses adjetivos características específicas não somente do personagem Jacobina, nem do narrador que ele se torna, mas da própria narração do conto, dividida em suas vozes. Ao nos deixarmos levar pela astúcia e causticidade dessa(s) voz(es), adentramos, também, no jogo de espelhos da narrativa.

O primeiro narrador e Jacobina começam intercalando suas vozes, cuja coordenação das passagens cabe, naturalmente, a aquele, posto que, a princípio, Jacobina é personagem do conto, narrado pelo clássico narrador em terceira pessoa. Fosse esta narrativa um exemplo do olhar e análise racionalista clássico, como exigia a estética realista, assim estes lugares marcados, de narrador e personagem, deveriam ser resguardados. Ora, mas como já observamos da teoria jacobiana¹⁴, ela não reafirma a individualidade da alma, ou, em termos do século XX, o lugar seguro da identidade. Muito pelo contrário, ela quebra a estaticidade da subjetividade, questiona este local definido e apresenta o mundo não apenas como objeto, mas, também, como *sujeito*. Machado de Assis, muito antes do modernismo, esboça o conceito de *alteridade* que compõe a identidade do sujeito moderno.

Assim, não podemos pensar *O espelho* apenas naquilo

¹⁴ A utilização deste termo vai além de uma brincadeira com o nome do filósofo, pai da teoria. Serve também para deixarmos (outra) pulga atrás da orelha a quem interessar continuar essa leitura. Jacobina, o substantivo, refere-se a um tipo de vegetação brasileira imprópria para a lavoura, quer dizer, infértil, algo que não caberia ao fértil terreno de ideias que é o pensamento do Jacobina. Todavia, no masculino, jacobino quer dizer também, e essa definição é mais conhecida, um grupo de indivíduos franceses, surgidos desde a revolução, que defendem radicalmente a democracia e a destruição dos nobres. Nada mais irônico se pensarmos na característica principal do nosso Jacobina, que jamais entra numa discussão ou numa briga, ou seja, um indivíduo de uma prática social nada radical.

que ele apresenta em seu conteúdo, ou seja, na exposição da teoria do Jacobina, mas também no que ele apresenta de inovador em sua forma, sua estrutura narrativa. A identidade, não sendo *somente* objetiva, mas também objeto de quem a observa (o mundo), faz com que possamos analisar que esse narrador não é o sujeito centrado e inteiriço da prática realista, mas uma entidade fragmentada, dividida e, por isso, suspeita. E ela aumenta quando o primeiro narrador sai de cena, isto é, dá a palavra ao segundo narrador, o Jacobina: “A sala, até há pouco ruidosa de física e metafísica, é agora um mar morto; todos os olhos estão no Jacobina, que conserta a ponta do charuto, recolhendo as memórias. Eis aqui como ele começou a narração:” (ASSIS, 2001, p. 403).

Neste ponto o primeiro narrador desaparece do terreno ficcional, deixando toda a condução da narrativa para o Jacobina. O silêncio do narrador em terceira pessoa precisa ser interpretado. Pois se ele começa a narração criando um ambiente incerto quanto ao número dos personagens - quatro ou cinco - fica agora a dúvida da presença dele mesmo na narrativa. Quatro, cinco ou seis sujeitos estão “presentes” neste conto?

Em qualquer ficção tradicional do século XIX, mesmo após a criação deste terreno de incertezas, a possibilidade de retomada da voz narrativa se manteria presente e estabelecida quando o primeiro narrador reaparecesse ciente do jogo de espelhos desenvolvido. Sua reaparição demonstraria, inclusive, qual o ponto original do reflexo, quer dizer, pondo fim na marca narrativa do *reflexo de um reflexo*, como havíamos estabelecido. Isto *se* aquele narrador reaparecesse com plena consciência da natureza de sua narração.

Contudo, seu total desaparecimento provocaria outro problema, já que simplificaria o exercício de contestação estabelecido pelo jogo espelhar da narrativa machadiana. Isto porque seria a substituição de uma identidade segura pela outra, quer dizer, se a farda de alferes estabelecesse de

forma perene a “alma” do Jacobina, sendo o centro de sua subjetividade, o problema estaria resolvido, e inverte-se a ordem dos fatores do racionalismo cartesiano para se chegar a mesma verdade: o mundo me vê, logo EU existo.

Portanto, o primeiro narrador não pode desaparecer e ser plenamente substituído pelo narrador Jacobina; tampouco pode retornar e restabelecer o trono da razão que tradicionalmente foi o seu lugar. Embaralhando a metafísica e a estética dentro do problema da identidade, o texto de Machado potencializa a problemática, por ele criada e desenvolvida, logo no parágrafo seguinte ao relato de Jacobina, concluindo, *sem concluir*, a narrativa: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas.” (ASSIS, 2001, p. 410).

Este “retorno” enigmático do primeiro narrador complica mais do que explica o problema. Na verdade é um falso retorno, pois não restabelece sua presença inicial; restabelece, na verdade, o enigma inicial do conto, a presença/ausência do Jacobina. O ponto de chegada de sua narrativa é, curiosamente, seu ponto de partida, trazendo de volta a incerteza, a dúvida e o jogo de espelhos, enfim, a natureza da própria identidade do sujeito, seja daquele que narra em terceira pessoa, em primeira ou, e é nesse ponto que o jogo narrativo machadiano encontra sua plenitude, daquele que lê.

III.

O que o não fechamento do conto provoca é justamente aquela *sensação* que Jacobina estabeleceu como o real da experiência do espelho, pouco importando o que a ciência e a física sabem sobre os reflexos no vidro. É essa sensação é o próprio efeito da ironia estatutária da ficção machadiana. Digo dessa forma porque existem outras ironias, mais óbvias e até mais engraçadas em toda sua obra, que para muitos críticos seriam as mais importantes, como a ironia política, por exemplo. Todavia, vejo que todas elas estariam inseridas numa estrutura irônica maior e mais abrangente: a própria ficção. É esta ironia é doída, isto é,

provoca o riso do “canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados.” (ASSIS, 2001, p. 337).

A escrita cética e desabusada de Machado de Assis é definida pelo escritor mexicano Carlos Fuentes como sua herança *quixotesca*; aliás, ele afirma ser Machado o *único* autor ibero-americano a retomar essa tradição no século XIX e não aderir à estética realista. A esta, Fuentes denomina tradição de Waterloo, triunfante, e aquela, de La Mancha, errante. A estética quixotesca, revalidada por Machado de Assis, zomba dos valores burgueses estabelecidos com mais propriedade no século XIX.

A partir dos anos sessenta e setenta do século passado, uma nova crítica machadiana começou a, brilhantemente, revelar o aspecto crítico do texto de Machado. Por meio dos textos de Roberto Schwarz, ficou mais nítida a presença da análise social brasileira na prosa do autor; porém, no afã de se revelar um Machado de Assis por intermédio de uma leitura baseada no materialismo histórico e na estética marxista, tais estudos direcionaram seu foco ao contraditório *discurso* burguês presente nos narradores machadianos da segunda fase. Definido por Schwarz como a *volubilidade* do narrador, ficou bastante claro o quanto os narradores de Machado, ao defenderem seus valores (burgueses), demonstravam as lacunas e contradições do discurso das elites do Brasil do oitocentos. O narrador é volúvel como nossa elite escravocrata e liberal também o era, sem saber se mantinha seus privilégios de classe ou se aderiam ao discurso liberal democrata vindo da Europa. Uma sociedade contraditória promoveria, assim, um narrador contraditório.

Pois bem, essa leitura seria perfeita se não se estabelecesse como “segredo da obra machadiana” (SCHWARZ, 2000, p. 18), mas como *uma* das artimanhas narrativas que compõem o *segredo* do texto de Machado, embora, acredito, devemos recusar a utilização deste termo. O segredo, se

revelado, deixa de sê-lo, demonstrando que sua própria condição secreta era falsa. Quer dizer, ao estipularmos que tal aspecto é o segredo da obra, saímos um pouco dela, pois junto à análise literária revelamos, também, a sagacidade do detetive que encontrou o que antes era secreto e que agora, graças a ele, não é mais. Ora, só se afirma o que é segredo, já nos ensinou Derrida, naquilo que é *inconfessável*, pois, caso contrário, não é segredo, mas capricho, manha. Artimanha da linguagem de Machado de Assis, esse narrador volúvel, muito bem definido por Schwarz, não é segredo, mas uma das engrenagens do maquinário ficcional machadiano, ou, seguindo os termos deste artigo, um dos reflexos do jogo de espelhos da narrativa de Machado.

Ao somente se preocupar com sua volubilidade discursiva, a leitura sociológica a respeito da obra de Machado estabelece o que é vazio no discurso dos personagens, seus valores de classe e o que seria realmente importante, suas contradições. Quer dizer, a partir da volubilidade se define o que é sólido e firme: a crítica social. Nesse tipo de leitura, interessaria, por exemplo, apenas a fragilidade da estrutura da sociedade brasileira presente em *O espelho*, quer dizer, os aspectos ideológicos que levaram o Jacobina a se iludir com a farda de alferes e atribuir ao que deveria ser apenas um posto sua própria identidade. O Jacobina seria, assim, *volúvel*, e o *segredo* do conto estaria esclarecido.

Ora, este raciocínio seria injusto não apenas com a narrativa de Machado, mas com a própria narração do Jacobina, invertendo a máxima cartesiana para se chegar ao mesmo resultado, no caso, a identidade frívola da burguesia brasileira, que se afirma no cargo e na dominação social. Mas lembremos, esta inversão não é concretizada, pois nem Eu, nem Mundo afirmam nada, apenas confundem o sujeito frente o enigma do espelho. Por isso, o que precisa ser dito é que além de *volúvel*, o narrador machadiano é fugidio, ensaboado, gatuno, isto é, não é somente seu caráter que se revela volúvel, mas, da mesma forma, a sua própria *natureza indecifrável*.

A crítica à ideologia burguesa presente nos textos de Machado de Assis não se prende *apenas* ao discurso de seus patéticos representantes militares, deputados, cônegos, comerciantes, nobres e magistrados, mas também, e é aí que se encontra não o segredo, mas o *piparote* da narrativa machadiana, à estética da burguesia, o realismo. A acusação do texto machadiano coloca a elite brasileira no banco dos réus, porém, não dá a ninguém o papel de juiz, como tanto queria o moralizante realismo crítico. Como adepto do ceticismo desabusado, Machado não *aponta* caminhos, mas ri dos caminhos defendidos pela burguesia brasileira, sejam eles políticos e sociais, como a Guarda Nacional dos senhores de escravos, mas também de seus caminhos estéticos, o realismo objetivo, progressista e moralista do século XIX. Claro que essa é também uma conjectura, daquelas que, como teme Jacobina, é capaz de criar os mais variados dissentimentos. Pois não é minha intenção diminuir ou negar as outras interpretações sobre a obra de Machado de Assis, mas me preocupa a necessidade de alguns de enquadrar um texto tão rico e complexo, como o machadiano, na doutrina fechada do realismo (ou da estética marxista).

Portanto, retomando o início deste artigo, gostaria de colocar a visão realista sobre Machado de Assis ao lado da leitura de *O espelho*, já que este conto questiona toda a exegese do realismo, para que possamos estabelecer com mais clareza o verdadeiro lugar deste autor na história da literatura. E uma leitura atenta da obra machadiana revelará que o presente conto não é uma exceção temática e estética à sua obra, muito pelo contrário, já que aquilo que torna-se mais problemático na dita segunda fase é justamente o caráter irônico e suspeito de sua narrativa. Brás Cubas, Bentinho, Conselheiro Aires e tantos outros também se revelam “sombra de sombra”, reflexo de um reflexo, cujas máscaras estão coladas ao rosto como a tinta no papel.

Referências

ASSIS, J. M. M. de. O espelho; A teoria do medalhão. In: *Contos: uma antologia*, v. II. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. O primo Basílio. In: *Crítica*. Livraria Garnier: Rio de Janeiro, 1932.

_____. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

BARTHES, R. *O grau zero da escrita*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BERNARDO, G. *A dúvida de Flusser*. Rio de Janeiro: Globo, 2002.

_____. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

BRANDÃO, O. *O niilista Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1958.

BOSI, A. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. Fenomenologia do olhar. In: NOAVES, A. *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

DERRIDA, J. *Gêneses, genealogia, gêneros e o gênio*. São Paulo: Sulina, 2005.

FUENTES, C. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

MAYA, A. *Machado de Assis: algumas notas sobre o humour*. Santa Maria: EdUFSM, 2007.

PESSOA, P. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2000.

WELLECK, R. *Conceitos de crítica*. Tradução Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s/d.

The fiction in the mirror

Abstract

This article redoes the reading of the short story *The mirror* (literal translation of *O espelho*) by Machado de Assis, from the presupposition that this author could not be treated as a realist writer, what is still believed by the current critics. This analysis takes as paradigm the idea that is present in the narrative of the character Jacobina, which breaks the safety place of the identity built by the rationalism in the XIX century, as well as the narrative structure developed by Machado, leading to the field of fiction the same uncertainties from Jacobina's metaphysics.

Keywords: Machado de Assis; realism; mirror; reflex; identity.

Artigo recebido em: 11/5/9

Aprovado para publicação em: 19/5/9