UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

CLÁUDIO ROBERTO DUARTE

NADA EM CIMA DE INVISÍVEL:

Esaú e Jacob, de Machado de Assis.

As aventuras do dinheiro na transição do Império à República.

Versão Corrigida

De Acordo:

SÃO PAULO

2018

CLÁUDIO ROBERTO DUARTE

NADA EM CIMA DE INVISÍVEL:

Esau e Jacob, de Machado de Assis.

As aventuras do dinheiro na transição do Império à República.

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Doutor em Teoria Literária e Literatura
Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Edu Teruki Otsuka.

SÃO PAULO

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Dn	<p>Duarte, Cláudio Roberto Nada em cima de invisível: Esaú e Jacob, de Machado de Assis - As aventuras do dinheiro na transição do Império à República. / Cláudio Roberto Duarte ; orientador Edu Teruki Otsuka. - São Paulo, 2018. 237 f.</p> <p>Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.</p> <p>1. Machado de Assis.. 2. Esaú e Jacó.. 3. Teoria da ironia.. 4. Narrador.. 5. Forma literária e processo social.. I. Otsuka, Edu Teruki, orient. II. Título.</p>
----	---

Nome: Cláudio Roberto Duarte

Título: NADA EM CIMA DE INVISÍVEL. *Esau e Jacob, de Machado de Assis: As aventuras do dinheiro na transição do Império à República. 2017.*

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Doutor em
Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

À Sueli, com amor e reconhecimento.
À Stella, minha razão de escrever.

AGRADECIMENTOS

À Sueli, este trabalho é também seu. E à Stella, a menina que um dia compreenderá Machado melhor do que eu e o motivo das longas ausências do pai.

Ao Edu T. Otsuka, pelo apoio e o diálogo sereno. Um orientador que viu esta tese dar um giro quase completo e ser reconstruída em quatro meses – sem susto, sem desespero, ao contrário, mantendo a calma e o grande apoio quando mais precisei. Os equívocos deste trabalho, incluindo os defeitos e as peculiaridades da exposição, é claro, são assumidos inteiramente por mim.

Aos Professores da banca de qualificação e da pós-graduação destes últimos anos, seja pela arguição na banca, seja sempre pela instrução precisa e rigorosa: Ivone Rabello, Marcelo Pen Parreira, Anderson Gonçalves da Silva, Vladimir Safatle, Betina Bischof, Cleusa Rios P. Passos.

Ao Raphael F. Alvarenga, grande companheiro de discussões para quem devo, desde o trabalho anterior, as aberturas para o mundo de Conrad e agora Joyce. E que se reúne a Daniel Cunha e Joelton Nascimento, companheiros “editoriais” à distância, sustentando a longa conversa e a esperança ativa em meio às ruínas.

Aos companheiros de trabalho, Caio Sarack, Márcio Nosedá, Michael Filardi, Cecília Bergamin, José Ruy Lozano, Guilherme Braun, André Cezarretto, pela troca e a escuta paciente do doutorando.

Aos meus alunos das escolas em que leciono, mais um motivo para lermos Machado de Assis.

A todos os professores e funcionários da Faculdade, pelo apoio material.

“Todos os oráculos têm o falar dobrado, mas entendem-se.”
(*Esau e Jacob*, II, “Melhor de descer que de subir”).

“Quem não viu aquilo não viu nada. Cascatas de ideias, de invenções, de concessões rolavam todos os dias (...). Cada acção trazia a vida intensa e liberal, alguma vez imortal, que se multiplicava daquela outra vida com que a alma acolhe as religiões novas. Nasciam as acções a preço alto, mais numerosas que as antigas crias da escravidão, e com dividendos infinitos.”
(*EJ*, LXXIII, “Um El-Dorado”).

“O salto é grande, mas o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais subtil obra deste mundo, e acaso do outro.”
(*EJ*, XXII, “Agora um salto”).

“Ao piano, entregue a si mesma, era capaz de não comer um dia inteiro. Há aí o seu tanto de exagerado, mas a hipérbole é deste mundo, e as orelhas da gente andam já tão entupidas que só à força de muita retórica se pode meter por elas um sopro de verdade.”
(*EJ*, XXXI, “Flora”).

“— Também concordo.
— E por que há de o senhor concordar sempre? perguntou ela sorrindo.
— Posso concordar com a senhora, porque é uma delícia ir com as suas opiniões, e seria mau gosto rebatê-las; mas, em verdade, não há cálculo. Com os mais, se concordo, é porque eles só dizem o que eu penso.
— Já o tenho achado em contradicção.”
(*EJ*, LXXXVII, “Entre Ayres e Flora”).

“E nada, nada, nada, absolutamente nada, uma simples recusa, uma recusa atrevida, por que enfim quem era ela, apesar da beleza? Uma criatura sem vintém, modestamente vestida, sem brincos, nunca lhe vira brincos às orelhas, duas perolazinhas que fossem.”
(*EJ*, CIV, “A resposta”).

“Também não bastam esperanças, a realidade é sempre urgente.”
(*EJ*, CVI, “Ambos quais?”).

DUARTE, Cláudio R. **Nada em cima de invisível: *Esau e Jacob*, de Machado de Assis. As aventuras do dinheiro na transição do Império à República.** 2017. 237f. Tese (Doutorado) FFLCH/Universidade de São Paulo, 2017.

RESUMO

A tese estuda a composição de *Esau e Jacob*, o penúltimo romance de Machado de Assis, publicado em 1904. Para isso concentra-se, inicialmente, no mapeamento de sua fortuna crítica. Em seguida, constrói um panorama histórico da lógica do duplo e da duplicidade estruturante de sua forma e estilo, desdobrados pelas figuras da ironia, da alusão e da alegoria, antes de poder colocar em questão o narrador e sua frenética oscilação de perspectivas. A reavaliação crítica do ponto de vista desse narrador irônico – com “um pensamento interior e único” –, aqui identificados ao conselheiro Ayres e à ideia de “nada em cima de invisível”, reconstrói o entendimento de vários episódios e movimentos da obra, fornecendo uma outra visão de personagens como Flora e de toda a composição. Um narrador que posto em seu contexto revela-se como faccioso ou como um verdadeiro impostor, a ponto de poder encobrir e liquidar toda esfera da alteridade, dando sinal exato, através da fantasia literária, da forma das relações sociais no país. O título e o subtítulo deste trabalho referem-se tanto à violência da representação tecida por esse narrador quanto à invisibilidade estrutural das práticas reificadas de uma sociedade cindida e completamente desigual, numa formação capitalista periférica, ainda fortemente marcada pelo escravismo e o paternalismo. O objetivo maior do trabalho é compreender como seu princípio construtivo deita raízes profundas, totalmente inaparentes à primeira vista, no solo desta formação social malograda, na longa transição do Império à República.

Palavras-chave: 1. Machado de Assis; 2. *Esau e Jacob*; 3. Teorias da ironia, da alusão e da alegoria; 4. Forma literária e processo social; 5. Transição do Império à República.

DUARTE, Cláudio R. **Nothing, on the top of the invisible: *Esau e Jacob*, by Machado de Assis. The adventures of the money in the transition from Empire to Republic.** 2017. 237f. Tese (Doutorado) FFLCH/Universidade de São Paulo, 2017.

ABSTRACT

This thesis studies the composition of *Esau and Jacob*, Machado de Assis's next-to-last novel, published in 1904. In order to pursue this goal, the study concentrates initially on the mapping of the work's critical fortune. Before questioning the narrator and his frenetic oscillation of viewpoints, a historical panorama is constructed of the logic of the double and of the duplicity structuring its form and style, which are unfolded by the figures of irony, allusion and allegory. Critical reappraisal of this ironic narrator's perspective – of “a unique interior thought” –, here identified with counselor Ayres and with the idea of the “nothing, on the top of the invisible” reconstructs the understanding of various episodes and movements of the work, providing a new view of characters such as Flora and the whole composition. A narrator who, within his own context, reveals himself as factious or a true impostor, to the point of covering up and liquidating the whole sphere of otherness, yielding the exact trace, by means of the literary fantasy, of the form of social relations in the country. The title and subtitle of this study refer to the violence of the representation weaved by this narrator as well as to the structural invisibility of reified practices of a torn-apart and completely unequal society in a capitalist peripheral formation, still strongly marked by slavery and paternalism. The main objective of the thesis is to understand how the novel's constructive principle takes deep roots, totally unapparent at first sight, into the soil of this failed social formation, in its long transition from Empire to Republic.

Keywords: 1. Machado de Assis; 2. *Esau and Jacob*; 3. Theories of irony, allusion and allegory; 4. Literary form and social process; 5. Transition from Empire to Republic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
-------------------------	-----------

CAPÍTULO 1. UM MUNDO DUPLO - Um panorama de <i>Esau e Jacob</i>	24
--	-----------

1.1. Visão geral sobre a trama e os campos de leitura do romance.....	24
1.2. O duplo no campo das leituras “míticas”.....	27
1.3. O duplo no campo das leituras estéticas.....	30
1.4. O duplo no campo das leituras históricas e histórico-alegóricas.....	36
1.4.1. Um livro situado entre dois regimes – o processo de transição do Império à República.....	40
1.4.2. A transição histórica vista pelo ângulo da crônica machadiana.....	45
1.4.3. As interpretações de Caldwell e de Gledson.....	58
1.5. O duplo e a duplicidade a partir das configurações históricas da ironia, da alusão e da alegoria.....	66
1.5.1. O duplo, a ironia e a ironia romântica.....	67
1.5.2. “Esse Aires”: a ironia machadiana vista mais de perto, e por dentro.....	73
1.5.3. Um certo regime de formas na periferia do capitalismo – ironização das ideias, volubilidade, estado de exceção.....	79
1.5.4. Passagem da ironia à alusão e à alegoria.....	84
1.6. A nova “epopeia de ouro” do Encilhamento: a base social material mais ampla do duplo no romance.....	87
1.6.1. Conclusão: das leis de exceção do escravismo à abstração do dinheiro autônomo.....	104

CAPÍTULO 2. ESSE OUTRO AYRES: O NARRADOR

Um olhar excessivo: as imposturas do conselheiro.....	107
2.1. Posição do problema: delimitação social do invisível.....	107
2.2. Descobrir e encobrir: o olhar excessivo como princípio estrutural.....	119
2.3. Uma prosa em estado de sítio.....	172
2.3.1. O movimento da prosa como lances em uma partida de xadrez.....	179

CAPÍTULO 3. NADA CONTRA O INVISÍVEL

O princípio de construção em ação	182
3.1. Estrutura global da composição.....	183
3.2. O olhar e o riso de uma cabocla.....	186
3.3. “De como vieram crescendo”: uma cultura do golpe permanente.....	190
3.4. Uma joia e seus “pontos escuros”	194
3.5. Um gatuno, um burro e os “recuerdos” de um diplomata flanando após a Abolição.....	197
3.6. “Manhã de 15” - Lembranças encobridoras de Aires na proclamação da República.....	200
3.7. Flora: da esperança às ruínas, da recusa a <i>le goût du néant</i>	202
3.8. Fim de partida?	222
3.9. “Que anuncia os seguintes”	224

BIBLIOGRAFIA.....	225
--------------------------	------------

Introdução

A sociedade representada em *Esau e Jacob* (1904)¹ aparece como uma imensa coleção de duplos e o duplo primordial, que dá título à obra e se desdobra na luta entre Pedro e Paulo e em outras tantas duplicações e derivações, como sua forma elementar. Nossa investigação começa, portanto, com a análise do duplo.

Pastiches materialistas à parte, sem dúvida é possível afirmar que a “manifestação analítica quase exaustiva dos fenômenos de desdobramento”² contida por essa figuração é a característica principal que distingue *Esau e Jacob* na obra de Machado de Assis. O duplo central do romance, configurado pelos gêmeos Pedro e Paulo, converte-se num *jogo de desdobramentos ou duplicações, de ambivalências e duplicidades de aparência infinita*. Se à primeira vista a composição surge como um típico *romance realista*, apresentando concretamente a vida de um grupo social inserido no momento do ocaso do Império, logo algum outro registro se desata através do “falar dobrado” (*EJ*, II) do narrador e das próprias personagens, que se fragmentam, se dividem e se duplicam como “almas” prisioneiras de discursos e forças insondáveis, que as suspendem e as ultrapassam, imprimindo ares de um *mundo fantástico e inverossímil à obra*. A duplicidade convertida em sistema molda as personagens, o tempo e o espaço do romance. Por fim, o próprio narrador se revela como uma figura retrátil e desdobrável a partir do conselheiro Aires. Assim, note-se como o livro se divide em dois tempos, separando-se em duas metades exatas, cada uma correspondente a um dos regimes da transição do Império à República. Da mesma maneira, o espaço social fluido, vivido e partilhado por ricos e pobres esboçado no capítulo de abertura, unindo referências locais e universais num andamento errático, pleno de tensões e desigualdades sociais implícitas³ – uma certa sociabilidade que transcorre quase até a primeira metade do romance –, é convertido mais adiante num espaço cada vez mais abstrato e rarefeito, segregando-se no mundo privado e quase monomaniaco da nova burguesia carioca. Ao invés da tematização direta das transformações sociais

¹ Joaquim M. MACHADO DE ASSIS, *Esau e Jacob*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1977. Dentre as várias edições existentes optei por esta “Edição Crítica” elaborada pela Comissão Machado de Assis, embora possa conter muitas falhas ou soluções discutíveis. Consultei outras edições da obra, citadas na bibliografia final. Doravante utilizo a abreviatura *EJ*, seguida do número de Capítulos em algarismos romanos, e quando necessário o título do capítulo e o número dos parágrafos ou páginas em algarismos arábicos.

² José Antonio PASTA JR., *Formação supressiva – Constantes estruturais do romance brasileiro*, 2011, Cap. “Singularidade do duplo no Brasil”, p. 115; Idem, “O romance de Machado de Assis: metafísica e história” (Curso de pós-graduação FFLCH/USP), 2008.

³ Cf. Roberto SCHWARZ (“Dança de parâmetros”, 2014), em seu estudo do primeiro capítulo do romance.

em curso, a prosa prefere meter-se na vida privada de Pedro, Paulo e Flora, os filhos da elite emergente do tempo, remexendo um enleio amoroso incerto, vago, confuso – que “não ata nem desata” (*EJ*, XCIII) –, e que termina mal, junto a um país incendiado e em estado de sítio. O espaço em franca modernização ganha certo direito à representação literária, mas apenas em sua face mais abstrata, alienada, cindida social e territorialmente, o que pressupõe a existência de uma *sociedade de base fraturada, quase dual, unificada pela reprodução do capital em escala mais ampla*.

Em seu movimento na periferia, até onde o livro deixa ver, essa reprodução continua a alternar-se entre o padrão burguês dito “civilizado”, de tipo europeu, e o padrão paternalista e oligárquico brasileiro, herdeiro dos traços arcaicos da escravidão colonial – na verdade, contudo, um padrão em crise naquele fim de século, que, em tese, instalara o trabalho assalariado e o livre mercado entre nós. Aqui, podemos identificar a base histórica que fundamenta a lógica do duplo e da duplicidade da obra machadiana, em especial de *Esau e Jacob*. Mas, se olharmos mais de perto, o padrão ideológico do centro não passava menos por uma certa crise, principalmente após as jornadas sangrentas de 1848. Louvando os feitos “revolucionários” da burguesia, Marx e Engels já constataavam uma mudança fundamental no caráter da ideologia nesse momento, aliás meses antes da ocorrência do massacre e da contrarrevolução europeia: “Em lugar da exploração velada por ilusões religiosas e políticas, a burguesia pôs uma exploração aberta, descarada, direta, seca⁴.” Na virada do século, na Europa, a *belle époque* constituiria a face oficial, hipócrita, das práticas cínicas e violentas de exploração que o imperialismo introduzira há muito na periferia americana, africana e asiática, mas também internamente, com a instalação do modelo da grande indústria. O certo é que o cinismo há muito corroía a velha máscara da razão, da moral, da igualdade e da liberdade. Na França do início do XIX, Guizot anunciava a boa nova: “Enrichissez-vous!”. Na Monarquia de Julho, a aristocracia financeira, segundo Marx, já “ditava as leis, dirigia a gestão do Estado, dispunha do conjunto de poderes públicos organizados”, reproduzindo “em todas as esferas, da corte ao botequim, a mesma prostituição, a mesma fraude desavergonhada, a mesma sede de riqueza, não pela produção, mas pela escamoteação da riqueza alheia já existente”. “Ambições malsãs e desregradas”, completa o crítico, “que entravam em choque com as próprias leis burguesas”, enchendo um poço de “dinheiro, sangue e lama”⁵. Na periferia brasileira, esse poço parece ser ainda mais fundo, e ler *Esau e Jacob* para nós, hoje, significa tentar decifrar como esse processo social de cisão entre uma face oficial e um núcleo oculto e obscuro de reprodução do capital, um processo de amplitude verdadeiramente mundial, foi transposto em literatura.

⁴ Karl MARX & Friedrich ENGELS, Friedrich. *Manifest der Kommunistischen Partei* [1848], *MEW, Band 4*, 1959, p. 465. Trad.: “Manifesto do Partido Comunista” in: Marx & Engels, *Textos*, vol. 1, s/d., p. 23-4.

⁵ Karl MARX, *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848-1850* in: *MEW Band 7*, 1960, p. 14-5. Trad.: “As lutas de classe na França de 1848 a 1850” in: Marx & Engels, *Textos*, vol. 3, s/d., p. 114.

Como sugerimos acima, o padrão periférico de modernidade e atraso combinados, altamente espoliador e destrutivo, parece ficar aqui *emudecido*, apenas pressuposto, fazendo muitos perderem o que está realmente em questão na obra, e mesmo alguns a duvidarem sobre o interesse do livro. O retrato volátil do céu das elites *expulsa para fora do quadro o inferno social dos de baixo*, especialmente os pobres e as relações de classe no mundo do trabalho, que não obstante *dão sinais de suportar a existência do todo*, insuflado pela apoteose do dinheiro autônomo, cujo ápice será o período de febre especulativa durante o chamado Encilhamento. Nessa situação objetiva, o reino da ficção, ou da ficção dentro da ficção, tende a tornar-se total. Num certo ponto da narrativa, realidade e fantasia se confundem entre os membros das famílias do banqueiro Santos e do político Baptista, e o leitor cambaleia num clima vertiginoso de *duplicidade e ambivalência generalizadas*. Nossa tese busca mostrar como esse aspecto tem relação intrínseca com tal padrão quase dual do capitalismo periférico⁶, agravado nesse momento pela lógica da política monetária e do estado de exceção, consolidando-se mais adiante na Velha República oligárquica. A autonomização da propriedade como valor fictício, potencializando a abstração social e o poder de classe, ficcionaliza o universo narrativo inteiro, que passa a rodar artificialmente como que num jardim suspenso, apartado da realidade cotidiana brasileira. Ao mesmo tempo, a luta pela afirmação de si de cada personagem e do próprio narrador no interior dessa realidade criada provoca cisões e desdobramentos em série, que permitem vislumbrar, para além do espesso nevoeiro ideológico e fetichista do conjunto, o referente social de onde tudo emerge e é produzido. Essa natureza dúplice imaginária é semeada no texto quase frase a frase, fazendo rebentar uma “estranha história em que tudo é dobra ou cisão”⁷, ou “cisão e ambivalência”⁸, tanto quanto apontara outra leitura de vulto na tradição crítica, que deduziu a partir do romance um “sistema de dualidades” distribuído pelos diferentes níveis da narração, das personagens e da linguagem⁹.

Numa tal composição em que tudo está ligado a um outro ou copertence a outra coisa, a *forma* que parece ganhar centralidade é, então, essa grande figura clássica dos estudos literários: a figura do duplo – plasmada principalmente em suas derivações: a grande série de duplicações, dualidades e duplicidades anteriormente mencionada. Em sua forma lógica mais geral, digamos que o fenômeno do duplo caracteriza *um ser que é, simultaneamente, o mesmo e o outro*: um ser duplicado e desdobrado de várias maneiras no tempo e no espaço, aparecendo como estruturalmente

⁶ Para a crítica da concepção dualista na formação brasileira, ver os trabalhos fundamentais de Francisco de OLIVEIRA, *Crítica da razão dualista / O ornitorrinco*, 2003 e Paulo E. ARANTES, *Sentimento da dialética (na experiência intelectual brasileira. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz)*, 1992.

⁷ Alfredo BOSI, “Uma figura machadiana” [1978] in: ___. *Machado de Assis: o enigma do olhar*, 2003, p. 130.

⁸ PASTA JR., 2011, p. 115.

⁹ Affonso Romano de SANT’ANNA, “Esaú e Jacó” [1973] in: ___. *Análise estrutural de romances brasileiros*, 1984, p. 128 e 138.

dividido. Na Antiguidade, ele aparecia principalmente através da figura do gêmeo, do sócia, do substituto ou do usurpador da identidade, num ser homogêneo que encontra a si duplicado no exterior ou se apresenta em contínuo trânsito com um Outro semelhante, implicando relações entre o familiar e o estranho, o natural e o sobrenatural, o passado e o presente, o atual e o virtual, a superfície da consciência e da sociedade e algum traço oculto, tal como posteriormente desenvolvido pelas leituras psicanalíticas, descobrindo um núcleo inconsciente no coração do sujeito moderno, agora não mais concebido como idêntico e homogêneo, mas como estruturalmente dividido e heterogêneo¹⁰. É a partir do idealismo, do romantismo e da ironia romântica que uma figura heterogênea do duplo passa a cindir o indivíduo, fazendo-o descobrir a dispersão, a fragmentação e o estranhamento em si mesmo, tanto quanto anseia o reencontro da unidade. O duplo machadiano parece combinar alguns elementos desses dois troncos, mas investindo-os numa figuração social peculiar da alienação moderna, no Brasil do fim de século. É por isso que não se trata aqui de partir de um conceito de duplo dado de antemão, mas de construí-lo ao longo do percurso da análise. O duplo aqui não se resumirá à aparição fantástica do *Doppelgänger* através da luta dos gêmeos idênticos rivais, mas antes se converterá em um *princípio dinâmico muito mais universal e concreto (embora difuso)*, subordinado à tarefa de expor a matriz social de uma alienação e uma duplicidade generalizadas. Ele perde então o caráter de uma forma estética fixa, canônica, ganhando em difusão e extensão aquilo que talvez perca em definição e clareza. Dentre essas variações criativas da estética do duplo em *Esau e Jacob*, encontraremos um enorme trabalho, tipicamente machadiano, com as formas da ironia, da alusão e da alegoria, que atravessam a retórica de um narrador “duplicado” de múltiplas maneiras, mas que funciona como o centro unificador da obra. E é por isso também que a figura do duplo não esgota o princípio construtivo da obra.

Como ponto de máxima concentração, o duplo ganha definição na luta entre Pedro e Paulo. Passando rigorosamente pelos polos da identidade, diferença e oposição permanentes, essa luta estende-se claramente até a última página do livro; no entanto, outros tantos pares, semelhanças, simetrias, relações binárias são desdobrados ao longo do trajeto, talvez sem a mesma firmeza desse par central, mas não menos dependentes dessa forma da uma unidade que se cinde, se bifurca e se antagoniza. É o caso fundamental do conselheiro Ayres, que se divide em personagem, memorialista e autor/narrador do próprio relato, descrevendo comportamentos completamente

¹⁰ Cf. Nicole Fernandez BRAVO, “Duplo” in: Brunel, Pierre (dir.) *Dicionário dos mitos literários*, 1998, p. 261-88. Para uma visão cultural, psicológica e sociológica do duplo na antiguidade e na modernidade, ver: Jean-Pierre VERNANT, “A categoria psicológica do ‘duplo’ – Figuração do invisível e categoria psicológica do duplo: o Kolossós” in: __. *Mito e pensamento entre os gregos*, 1973; René GIRARD, *La violence et le sacré*, 1972; Sigmund FREUD, “Lo siniestro” in: __. *Obras Completas*, Tomo III, [1919/1973]; ARANTES, *Sentimento da dialética*, 1992; sobre a práxis mimética num sentido mais amplo, ver o interessante ensaio de Henri LEFEBVRE, “A práxis mimética” in: __. *Metafilosofia*, 1967.

ambivalentes. Os casais Baptista e D. Cláudia, Natividade e Santos, ou personagens como Nóbrega e Dona Rita são outros desses seres atravessados pela divisão de caráter e conduta. Ou ainda, seria este o caso de Flora, que teria “duas almas” no peito (*EJ*, LXXXI). Ao fim, o próprio sentido da obra se dilui em múltiplas camadas de significados alusivo-alegóricos, suspendendo aparentemente qualquer sentido unívoco, ou pelo menos objetivo, do relato. É a partir dessa figuração do duplo e da duplicidade que surgem as várias leituras do romance que, aparentemente fascinadas com sua presença, oscilam entre a substancialização desse escorço volátil, moldado por um capricho estético que se exhibe claramente como se meramente brincasse com suas duplicatas em detrimento do que é narrado, e a substancialização do conteúdo contencioso como se este representasse uma concepção de mundo verdadeiramente mítica, ou, noutra versão, uma certa visão política, moral e filosófica do real, representativa de posições do próprio Machado de Assis, adotando o conselheiro Ayres naturalmente como seu *alter ego*.

Ora, se o duplo e a duplicidade constituem a *forma* do romance, ele não se limita a ela, pois essa forma oculta uma *estrutura de sentidos* que a ultrapassa e que remete a um determinado ponto de vista acerca da matéria histórica. *Passa-se assim da matéria à forma e da forma ao desvendamento da estrutura da obra, posta como movimento do enredo, enquanto projeção e construção de uma certa ideia que modela o todo*. Muitas leituras do romance abordam cada um desses itens, mas raramente sua unidade dialética. Desse modo, historicamente um círculo de leituras se completou sem plenamente se integrar como tal, passando da análise das sutilezas do discurso narrativo, do puro exercício formal com a *convenção* literária, à objetivação do literário numa espécie de *fetich*e de base mítica ou filosófica – leituras que vão sendo melhor integradas, a nosso ver, pelas análises histórico-materialistas (cujo esboço temos exemplarmente no pequeno ensaio de Schwarz e nas análises de Pasta), ou histórico-alegóricas, principalmente a partir das contribuições de Helen Caldwell e de John Gledson, embora estes últimos estejam ainda fortemente ancorados na ideia de intencionalidade do sentido por meio de um narrador ainda basicamente confiável (mesmo que se diga “pouco confiável”), conectado umbilicalmente às visões e modos do escritor¹¹, ou tido como um tipo de *alter ego* ambivalente que comunicaria suas “mensagens”¹². Sem dúvida, há uma visão do processo histórico no livro e todas essas leituras poderão ter seu momento de verdade, cabendo-nos um processo de crítica imanente de tais posições face à objetividade da obra, o que se desenvolverá a seguir um tanto esquematicamente, é verdade, como

¹¹ Helen CALDWELL, “Ayres Narrator” in: ___. *Machado de Assis: the Brazilian Master and his Novels*, 1970, p.155-62.

¹² John GLEDSON, “Esaú e Jacó” in: ___. *Machado de Assis: ficção e história*, 1986, p. 182 e 203.

crítica recíproca dessas posições, pois todas elas articulam à sua maneira e em graus variados mimese e construção, forma e processo social.

**

Nosso estudo divide-se em três capítulos. No Capítulo 1, repassamos por essa afirmação ostensiva das variantes do duplo/duplicidade no romance, visando redescobrir em detalhes suas *mediações histórico-materiais e formais subjacentes*, principalmente como elas ganham corpo através da ironia, da alusão e da alegoria. A partir daí, o trabalho concentra-se na análise do ponto de vista – o “pensamento interior e único” mencionado na Advertência (*EJ*, §3) – que o fundamenta socialmente e o compõe como totalidade (tema concentrado principalmente no Capítulo 2), para em seguida captá-lo no movimento do enredo e das personagens (tema concentrado principalmente no Capítulo 3).

A problemática central aqui perseguida é a *unidade da composição* capaz de domar uma força desintegradora extraordinária, gerada pela problemática do duplo e da duplicidade acima esboçada. Se de fato tudo se duplica e se dissocia, tudo também corresponde a *uma* certa visão irônica e desencantada do mundo, ou antes, *radicalmente irônica e reencantada* pelo moderno fetichismo do dinheiro, inserida numa certa forma de vida social ela mesma “estetizada” e “ficcionalizada” por essa mesma relação abstrata moderna, configurada sob o pano de fundo da ascensão do capitalismo financeiro mundial. É o que faz da explicação das mediações de *Esau e Jacob* uma tarefa complexa e extremamente exigente.

Essa visão semeadora do duplo e da duplicidade na obra, modo de ver que poderíamos também denominar reflexivo-especular, remete ao conselheiro Ayres, que atua simultaneamente como autor/narrador anônimo e memorialista/ personagem(ns) de seu próprio relato. Sua autoduplicação funda pontos de vista complementares: o primeiro o do autor/narrador; o segundo o da personagem refletora, posta em situação. A letra y na grafia original de seu nome parece-nos um traço fisionômico proposital dessa estruturação completa do romance pela lógica do duplo e da duplicidade, que sempre implica em cisão e bifurcação de identidades. Ao longo do trabalho, sem pretender qualquer divisão categórica entre os dois pontos de vista, propomos desenvolvê-los assim:

A perspectiva do *autor/narrador Ayres* – essencialmente irônica, dotada de onisciência (quase) perfeita, distanciada no tempo, por certo socialmente determinada, mas capaz de iluminar processos e conflitos mais amplos, embora de maneira também a poder encobri-los;

X

A perspectiva da *personagem Aires* – o diplomata em ação, centro de observação e reflexão interna da obra, que parece tentar sempre escapar aos conflitos, colado à máscara social do

funcionário e conivente com sua classe, embora registre suas posições divergentes em seu diário de lembranças.

Essa diferenciação parece funcional, embora os dois registros se misturem o tempo todo, como cabe demonstrar. Durante a exposição tentamos evitar assumir essa identidade como um simples dado. Daí o retorno contínuo à questão do narrador “anônimo”, que muitas vezes aparenta ser um terceiro, estranho à figura do conselheiro. Isso que nos leva ao estudo da teoria da ironia, especialmente a ironia romântica. Propomos pensar que, enquanto autor/narrador onisciente, Ayres reflete Aires, seja afirmando-o, seja negando-o, mas sempre objetivando-se ficcionalmente num mundo inteiramente construído por um certo ponto de vista que se faz reconhecer como sendo o do diplomata, que então ganha a forma de uma projeção especular do mundo social vivido e concebido por ele, portando o caráter ideológico de sua classe, gênero e “raça”. Com o que encontraremos também um narrador inteiramente posto em situação.

A expressão irônica referida desdobra-se amiúde naquilo que a própria narrativa denomina “alusão”, “comparação” ou “imagem” de fundo alegórico, quase sempre com função reflexiva sobre a própria obra ou o curso do mundo narrado. Em três capítulos centrais da primeira parte da obra, como veremos, fundantes de seu ponto de vista – “A epígrafe”, “Agora um salto” e “Entre um ato e outro” (*EJ*, XIII, XXII e XLVI) –, o texto é comparado, sucessivamente, a uma *partida de xadrez* (que se desenrola entre um “enxadrista” e suas personagens “trebelhos”), ao *ato caprichoso de um pintor-bordador metafísico do tempo* (“um tecido invisível em que se pode bordar tudo” ou mais sutilmente também “nada”, “nada em cima de invisível”), por fim, ao *faz de conta de uma encenação melodramática* (cujo cenário pintado de “verdes e flores” quando visto pelo avesso “é pura lona velha sem pintura”). Eis o que tornará tal autor/narrador/personagem e suas “aventuras” no mínimo *parciais e suspeitos*. O núcleo dessa estratégia narrativa reflexiva é, paradoxalmente, cegar o leitor para perguntas básicas, tais como: o que Flora sente ou pensa sobre Pedro e Paulo nesse suposto triângulo amoroso (se for verdade que “‘Pitangueira não dá manga’. Não, Flora não dava para namorados”, *EJ*, LXX) quando de fato ela não demonstra até o final qualquer sinal de paixão incontestável por qualquer um de seus pretendentes, incluindo ainda Nóbrega ou Gouveia? Melhor ainda: como esse narrador tem acesso ao que se passa em sua consciência? Por que ela teria de escolher um dos dois ou, numa sugestão maldosa, os dois? Ao que parece, tal narrador irônico foi muito reverenciado até hoje pela maioria dos críticos. Em polêmica aberta, que lembrará talvez a recepção histórica de *Dom Casmurro* (1900), buscaremos apresentá-lo como um narrador mais do que irônico, parcial e suspeito – como um verdadeiro *impostor*.

Para obter uma comparação por imagem, desta vez por nossa conta e risco, calculando o grau de espiritualização da matéria histórica que tende a torná-la uma construção enigmática, a obra

apareceu-nos após longo tempo de estudo como um tipo de anamorfose inserida em uma pintura, tal como o crânio/assinatura do famoso quadro de Holbein, *Os embaixadores* (1533); ou ainda, numa aproximação talvez mais interessante, como uma figura gestáltica clássica em preto e branco, por exemplo, a conhecida como a do casal/taça. Em geral, nas primeiras leituras, fica-se apenas num dos planos, como por exemplo, as figuras dos dois embaixadores ou a imagem do provável beijo do casal pintado de branco, dificilmente percebendo-se claramente os outros elementos: o crânio distorcido que perturba a base da tela de Holbein, ou a taça preta que ocupa o centro da figura gestáltica – como se para nós eles fossem realmente imperceptíveis ou não identificáveis, e assim se tornassem totalmente opacos à leitura. Em *Esau e Jacob*, há algo dessa experiência de diplopia e opacidade: o que é visto, configurado e explicado pelas focalizações sucessivas do narrador é apenas um lado, uma só figura do quadro social, quase uma forma simples reiterada e estendida ao limite; o que é então iluminado à exaustão pelo narrador onisciente passa a borrar a contrafigura opaca, meramente esboçada e deixada à sombra, até esta tornar-se invisível. Para alcançar e corrigir essa dupla perspectiva descobridora/encobridora – não por acaso associada também à “vocação diplomática” de Aires e a um “par de lunetas” mágicas (transpostas de um romance cômico da prosa romântica brasileira, aliás) (*EJ*, XIII e XCVIII) –, a obra tem de ser lida a contrapelo do visado por seu narrador, que tanto põe como destrói a objetividade e a clareza de seu relato. Este o assunto de nosso Capítulo 2.

Dificilmente uma leitura de *Esau e Jacob* passa, ao menos para o leitor contemporâneo, sem uma forte sensação misturada de humor, enjoo e absurdo. Mais tarde vem o horror diante do pacto de gozo continuamente proposto, que tende a encarar o mundo como uma bolha de sabão a estourar, que pode tomar, por exemplo, a forma de uma multidão a ser zombada e envilecida, de um burro silencioso a ser vergastado, de escravos que saem integrados numa cena idílica com seus patrões ou de cocheiros e lacaios que cumprindo a ordem do figurino também saem humilhados – sem mencionar o resto, o centro mesmo do enredo, constituído pelo “caso embrulhado” dos protagonistas (*EJ*, CI). No que traz à memória aquele outro velho olhar de “Tédio” que faria da terra um escombro, engolindo o mundo num bocejo, num outro contexto de reação e estado de sítio instaurados¹³. O próprio narrador, um rei Minòs que leva seus caprichos às últimas instâncias do inferno, confessa que talvez a história acabasse melhor se os gêmeos morressem afogados no mar, bem antes do final do livro (*EJ*, LXXII, “O regresso”), ou talvez não terminasse nunca caso Flora

¹³ “Il ferait volontiers de la terre un débris/ Et dans un bâillement avalerait le monde; // C’est l’Ennui ! — l’œil chargé d’un pleur involontaire,/ Il rêve d’échafauds en fumant son houka”. (Charles BAUDELAIRE, “Au Lecteur”, in: __. *As Flores do Mal* (ed. bilíngue) [1861]/1985, p.100, vv. 35-8). Na realidade, essa nota reminescente de Baudelaire formará um acorde com outras notas da obra.

não morresse; daí o *golpe de força* necessário para liquidá-la: “[N]ão, não, não... Força é continuá-la e acabá-la” (*EJ*, LXXXVIII, “Não, não, não”). E de fato, sob o pano de fundo do colapso do Segundo Reinado e do período de guerras e estados de exceção continuados da República da Espada, o desfecho de *Esau e Jacob* – aparentemente coerente e plausível no final das contas, através da precipitação da suposta loucura e de uma morte (matada?) de Flora – parece representar a consumação final do ciclo da formação brasileira: a vitória implacável da elite dos bem-nascidos, da “gente” com nome e classe, segundo as práticas cínicas, autoritárias e antipopulares postas a descoberto por mais um dos célebres narradores da elite, típicos da segunda fase de Machado de Assis. Práticas que continuam a ecoar até os nossos dias, como visto nestes últimos anos, em que tudo se passa como se a conservação da fachada de uma normalidade legal-extralegal fosse o essencial, e o Outro real, o país dilacerado, mais uma vez não existisse. Diga-se desde já que a epígrafe danteana do romance – “Dico, che quando l’anima mal nata...” – dirige-se antes de tudo a esse Outro ausente, sem nome, expulso do quadro ou tornado insignificante e invisível.

Um dos pressupostos fundamentais de nossa análise é compreender esse processo de invisibilização social e o *tour de force* de uma escrita cifrada que, no entanto, *torna-o visível como processo*. Longe de uma totalidade sem falhas, pretendemos mostrar como a estratégia irônica do narrador termina *desmoronando diante de nossos olhos*, numa autoexposição degradante, embora ela permaneça como tendência objetiva do processo social. Pois não se trata de um gesto isolado, nem se reduz simplesmente a uma maneira ideológica de ver as coisas ou a certa forma de subjetividade volúvel, pois passa a corresponder aqui, em última instância, à dinâmica social daquilo que o romance denomina as “religiões novas” (*EJ*, LXXIII, “Um El-dorado”) – isto é, remete às formas de ser e pensar do moderno fetichismo capitalista, ligado à abstração real do trabalho e à acumulação do capital. Aqui a pista aberta pelo subtítulo desta tese, que procuraremos trilhar como orientação geral de nossas interpretações: as aventuras do dinheiro representam o malogro de uma formação social cunhada *ab ovo* por essa finalidade reificada da modernidade, modelando as classes, o Estado, a sociabilidade, a cultura e o espírito, que darão no modelo de sujeito como intelecto dúplice e autocrático e que figura por toda a obra. A exceção à regra será justamente Flora – mas que, segundo o olhar excessivo do conselheiro, convertido em ideia fixa, aparecerá projetada como a mais pura encarnação dessa mesma regra, isto é, como sede de perfeição e poder absoluto, de costas para as demandas reais da sociedade. Mirando a ascensão das ideologias liberais e positivistas do progresso e nutrindo-se de elementos absurdos, elípticos e não-realistas, esse relato parece adiantar-se ao que Antonio Candido apontou como uma “consciência

catastrófica’ e/ou dilacerada do atraso” na literatura brasileira e latino-americana moderna¹⁴. Vale dizer, consciência do que *não se forma – nem tem reforma*. Como poucos romances brasileiros, talvez, temos aqui também o sentimento de algo que Darcy Ribeiro registrou no final da vida como uma espécie de “tensão dissociativa de caráter traumático” da sociedade brasileira: elites dirigentes oscilando entre o “pavor pânico do alçamento das classes oprimidas”, a “brutalidade repressiva contra qualquer insurgência” e a certeza absoluta da “manutenção da ordem”, isolando-se “numa barreira de indiferença para com a sina dos pobres, cuja miséria repugnante procuram ignorar ou ocultar numa espécie de miopia social, que perpetua a alternidade”; enquanto o “povo-massa, sofrido e perplexo” parece “ver a ordem social como um sistema sagrado que privilegia uma minoria contemplada por Deus, à qual tudo é consentido e concedido”¹⁵.

Esta tese leva a sério então a construção irônica absoluta que preside o seu ponto de vista – mais que suspeito, não-confiável ou enganoso: no limite, uma *verdadeira impostura perversa*. O plano sensível e material da práxis é como que passado a limpo por uma operação tentativa de invisibilização e obliteração sistemáticas. De modo que se torna um escárnio atribuir diretamente a Machado de Assis essa prosa por assim dizer “diplomática”, que tanto *subjetiviza e mitifica seu material quanto se exterioriza e se objetiva contra seus caracteres*, reduzindo-os às vezes literalmente ao “nada” da representação abstrata ou dos modelos míticos e literários. Isso tende a reavaliar a maior parte das interpretações produzidas pela crítica até aqui.

Amiúde, contudo, essa narração irônica também se relaciona a uma perspectiva alegórica da história, produzindo tanto formas de abstração ideológica quanto um olhar para as ruínas e fracassos de um processo “histórico-natural” determinado pelo modo capitalista na periferia, em que descrição objetiva, apologia e crítica social tendem a se embarçar antes de poderem ser discernidas claramente pelo leitor. A sutileza metafísica e as manhas teológicas do estranho título da obra, que põe veladamente a continuidade da propriedade patriarcal e do sujeito monetário moderno no banco dos réus, não serão para nós mero acaso ou pura inconsequência, pois tal título sugere mediações reais e virtuais entre estruturas arcaicas naturalizadas e as “religiões novas” da nova etapa do capitalismo brasileiro – o fetichismo das relações sociais expressamente designado e consequentemente reconstruído em suas implicações por uma configuração artística extraordinária.

¹⁴ Antonio CANDIDO, “Literatura e subdesenvolvimento” [1970] in: __. *A educação pela noite e outros ensaios*, 2003, p.142; 161-2. Nesse sentido, Machado dialogaria aqui com romancistas como Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Astúrias, Roa Bastos, Carlos Fuentes, García Márquez. Todos eles trabalharam com romances sobre a modernização de países periféricos, como nos chamados romances de ditador ou de oligarcas regionais, em que vai encenada, para além das técnicas realistas, a contradição total entre as ideias modernas e os contextos sociais de miséria do continente. (Cf. Carlos FUENTES, *Valiente nuevo mundo*, 1990).

¹⁵ Darcy RIBEIRO, *O povo brasileiro*, [1995]/2011, p. 21-2.

Em um andamento irregular, teremos um misto de crônica da alienação social das elites, quadros da miséria bruta da ex-colônia, efeitos do discurso religioso e político de longa duração, psicopatologias da vida quotidiana e certa ideologia cínico-reflexiva de um ironista contumaz. Um mosaico de quadros que se funda historicamente no capricho dos proprietários brasileiros e suas ideias fixas, como já mais ou menos delineado pelos estudos de Roberto Schwarz, John Gledson, José Antonio Pasta Jr., entre outros¹⁶, mas que também pressupõem outras mediações materiais, especificamente modernas, em especial as do mundo da cidade grande e do dinheiro farto e autônomo¹⁷, que esta tese pretende realçar.

A análise inicial de posições e interpretações da obra – para nós não havendo possibilidade de uma leitura totalmente isenta de pressupostos e da história de sua recepção –, difícil de realizar numa exposição clara e contínua de suas contradições, estende-se destas notas prévias até o Capítulo 1, buscando oferecer um mapa panorâmico dessa composição machadiana singular, seu esclarecimento teórico e suas matrizes histórico-sociais. Esta parte termina com a tentativa de amarrar esses desenvolvimentos através da análise de pilares centrais da segunda parte do romance – os capítulos em torno do Encilhamento (*EJ*, LXXIII, “Um El-Dorado” e seguintes), que nos parecem condensar as representações desse “mundo duplo”, impulsionado pela espiral de acumulação através do capital fictício, e o sentido do romance como um todo.

A sequência desdobra, a partir de uma análise agora melhor ordenada do ponto de vista de seu narrador (Capítulo 2), o movimento de enredo e personagens (Capítulo 3), sempre repondo nesse movimento as análises precedentes. É aqui que se concentra a maior parte das análises literárias deste estudo, realizando tanto o exame de capítulos significativos, como a articulação entre as partes e o todo da composição. Se a base socioeconômica tende a ser suprimida, se nenhum referente concreto parece plenamente constituído, algo vibra silenciosamente entrecortando o leque de vozes introduzido por esse nosso “conversador emérito” (*EJ*, C), amigo aparente do diálogo e das conciliações: uma série de tensões e conflitos, golpes e falsas acomodações em miniatura, que passam a história a limpo, sem limpar no entanto o seu gesto autoritário. A figura ostensiva do

¹⁶ Roberto SCHWARZ, *Ao vencedor as batatas* [1977]/2000; Idem, *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*, 1990; Idem, “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*” in: __. *Duas Meninas*, 1997; Idem, “A viravolta machadiana” in: __. *Martinha versus Lucrécia*, 2012. De John GLEDSON, ver também: *Machado de Assis: impostura e realismo*. (Uma reinterpretação de *Dom Casmurro*), 1991 e *Por um novo Machado de Assis*, 2006; PASTA JR. 2011 e 2008.

¹⁷ Como mostra SCHWARZ (2000: 164-6), a representação atenuada da esfera do “dinheiro autônomo” é, tendo em vista a modernização urbana após 1850, o grande limite dos romances da primeira fase, responsável por um “efeito idealizador” que dá aos conflitos uma “dignidade antiga”. O paternalismo ganha uma autonomia face ao fetiche do dinheiro que talvez não tivesse mais, ou “já não viesse a propósito”. A esfera da dependência direta e a tentativa de racionalizar o paternalismo “reeducando” os proprietários tomam o centro da composição. Em *Iaiá Garcia* (1878), “empurrada por uma porta, essa realidade voltaria pela outra” através da questão da dependência/independência de Luís Garcia e Estela, ou através do negociista Procópio Dias, que em certo sentido é relido em *Esau* e *Jacob* através da figura de Nóbrega, que molesta Flora, em certo sentido também uma releitura que funde Estela e Iaiá Garcia.

duplo vincula-se, assim, a um *uso prático*, ou antes, *metacrítico da ironia, da alusão e da alegoria*, que de modos aparentados dizem um outro e remetem a um plano social e material não imediatamente visível, constituindo um romance radicalmente ruinoso e ambivalente, enquanto desenha a estrutura de abstração e invisibilização social que usurpa seu lugar. Daí a necessidade de uma leitura materialista do “nada” e do “invisível” nessa história de uma formação social malograda. É isso que se desenvolve principalmente do Capítulo 2 em diante. O duplo é então forma e ponto de passagem dessa unidade estruturante maior da obra, que fala através de Ayres como autor, narrador e personagem do próprio relato. Ao leitor, peço então a paciência para a apresentação do “pensamento interior e único” que preside a obra, liberado pela pena do narrador num momento de sinceridade reveladora: “nada em cima de invisível”.

Capítulo 1

Um mundo duplo – um panorama de *Esaú e Jacob*

“O mundo desse espírito se rompe em um mundo duplo: o primeiro é o mundo da efetividade ou o da alienação do espírito; o segundo, o mundo que o espírito, elevando-se sobre o anterior, constrói para si no éter da pura consciência”
(Hegel, *Fenomenologia do Espírito*).

“Faça uma viagem à Europa com eles, e verá que regressa ainda mais robusta. Eu sinto-me duplicado, por mais que me custe à modéstia, mas a modéstia perdoa tudo.”
(*Esaú e Jacob*, CXVII)

1.1. Visão geral sobre a trama e os campos de leitura do romance

Ao lançar a narração contida no *Memorial de Aires* (1908), M. de A., o editor que assina sua Advertência, declara que “não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, – nem pachorra, nem habilidade” (*OC*, I, 1027). Referia-se a *Esaú e Jacob*, publicado pela editora Garnier, no segundo semestre de 1904¹⁸. Provocação? Autoelogio difuso? Um pouco dos dois talvez, porque *Esaú e Jacob* foi atribuído ao falecido conselheiro Ayres, ou melhor, foi “encontrado” em sua escrivaninha, sem que este jamais assuma ficcionalmente a autoria ou a posição de narrador do relato. Ironicamente, deseja-se para si, de maneira anônima, apenas a “letra capital” da “Modéstia” (*EJ*, XXXVI). De fato pode-se afirmar que se trata de uma das construções mais complexas e intrigantes de Machado de Assis, embora ainda hoje seja um pouco menos estudada e reconhecida pela fortuna crítica. Isso se deve provavelmente ao enredo magro e ao ritmo arrastado, praticamente sem ação, atravessado constantemente por um mosaico de fragmentos heterogêneos, descontínuos e à primeira vista anódinos (“reflexões intempestivas” do narrador, anedotas, provérbios, máximas,

¹⁸ Um estudo recente de Luciana Schoeps, debruçando-se sobre os manuscritos do romance depositados na ABL, revela a possibilidade de ele ter sido começado a ser escrito em setembro de 1900, sendo concluído em meados de 1903 e retocado, nas provas finais, até pelo menos novembro de 1903 e abril de 1904 (quando recebeu o novo título, *Esaú e Jacob*), o que daria um trabalho de quase três anos de elaboração. Sabe-se também que o romance foi escrito na surdina, pegando todos de surpresa quando lançado no segundo semestre de 1904. Numa missiva de Machado a Magalhães de Azeredo, na véspera da assinatura do primeiro contrato com a editora, datada de 17 de julho de 1903, o escritor comenta que acaba de “concluir um trabalho há tempos começado. Encargos diversos fizeram com que ele estivesse parado até que lhe dei um derradeiro empurrão. Não o anunciei a ninguém, e vai aqui a notícia em reserva para o caso de sobrevir nova demora.” (Luciana SCHOEPS, “*As vozes sem boca nos manuscritos do cenógrafo Machado de Assis: Esaú e Jacob*”, 2016, vol. 1, p. 83-4).

adágios etc.), que diluem a trama e seu contexto histórico – nada menos que a transição do Império à República no Brasil – em névoas espessas, como logo sentido pelos primeiros leitores. Estes sugeriram à época um “excesso de simetria” na composição ou a “monotonia” de uma “história simples”, seu interesse antes residindo para eles na “psicologia sutil”, na “opulência de pensamentos, de ideias, de conceitos, manifestamente superior à de seus outros livros” ou na “graça do estilo” do Autor e no “engenhoso artifício de sua apresentação”¹⁹. De fato, apesar do tom espirituoso e de alguns lances fantásticos o leitor não se livra à primeira vista de um certo *cansaço* – inteiramente deliberado contudo, e como tal refletido pelo próprio narrador anônimo, quando nos concede “bocejar” entre dois capítulos (*EJ*, XXVII, “De uma reflexão intempestiva”), ou quando confessa, vestindo a máscara de Ulisses, ser “enfadonho contar as mesmas cousas” (*EJ*, CIII), alertando sobre o “fastio da repetição” (*EJ*, XLVIII) de certas passagens, que vão dobrando, redobrando e tresdobrando o conteúdo contencioso em *forma* e assim arditamente como que nos forçando a imitar a personagem do conselheiro Aires, com seu “tédio à controvérsia” (*EJ*, XII, “Esse Aires”). Como dirá Gledson, passados oitenta anos: um enredo que “[p]arece calculado para desapontar”, “[p]eculiarmente tedioso e desenhado [e que] pretende destacar seu próprio absurdo” (Gledson, 1986: 161-2).

Em geral, leitores mais jovens sentem-se completamente desapontados com *Esaú e Jacob*. Mas também a crítica especializada parece não perceber aí o mesmo mordente dos outros romances, apreciando muito mais a figura do conselheiro contida no *Memorial de Aires*, como se ele estivesse menos em foco e menos explicitado aqui. Essas leituras terão sempre suas razões e talvez apontem defeitos reais, que precisam ser estudados. Teria isso a ver com a lógica ostensiva do duplo pressuposta nas descrições acima indicadas? Em que sentido, porém, essa obra derradeira – que quase foi intitulada *Último* (como se lê numa folha do manuscrito original, antes de ir ao prelo²⁰) – não estaria sendo mal lida, sem ser levada às suas últimas consequências²¹?

Em certo sentido, o romance parece mesmo girar *fora da realidade*. No centro da trama, temos a eterna “rixa anterior e interior” (*EJ*, XIX, §257) de dois irmãos gêmeos (Pedro e Paulo), cujos ideais políticos são meras “gravatas de cor particular” (*EJ*, XXIII), aliás quase substituíveis, passando o tempo todo a cortejar a mesma bela menina vaporosa e indefinível (Flora), que é

¹⁹ Como registrado respectivamente por MEDEIROS e ALBUQUERQUE, “Machado de Assis – Esaú e Jacob”, 1904, e José VERÍSSIMO, “Vida literária ‘Esaú e Jacob’, o último livro do Sr. Machado de Assis”, 1904 (in: GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*, 2004, p. 419-20 e 444).

²⁰ Cf. J. M. MACHADO DE ASSIS, *Esaú e Jacob*. Edição fac-similar do manuscrito, 2008. Doravante citada como *EJFS*, seguido do número da página. O recurso a essa edição se faz necessário, pois a edição crítica anteriormente citada não incorpora sistematicamente todas as variantes do manuscrito original. Contudo, fica o pesquisador com a difícil e incerta tarefa de decifrar a letra do Autor, em pequenos ou longos trechos rasurados e eliminados.

²¹ Como propõe José Antonio PASTA JR. (2008), trata-se de conceber aqui não só a “conclusão” de um período histórico como a “ultimização” de uma certa lógica social construída pela ficção machadiana da segunda fase.

descrita como um misto de Hamlet indeciso e Ofélia alucinada, incapaz de escolha em sua busca pelo par perfeito, em que se esconderia uma ambição ultrarromântica pela grande síntese, toda ela encharcada por “alusões picantes” e um “ponto escabroso” (*EJ*, LI e LXXXIII). Tudo se resumiria para ela, segundo uma interpretação ainda hoje hegemônica, nesse desejo de um amor absoluto, puro e imaginário (no fim, qual fosse uma “Beatriz para dous”, *EJ*, CXIII), ou simplesmente real – a demanda pelo par mesmo de “varões” da elite (a opção de “uma candidata à poliandria”²²) – e que no final revelar-se-ia trágico, punível por meio da exclusão da comunidade dos homens e por uma espécie de morte sacrificial, aliás tão esquisita e inexplicável quanto a moça. Como mero pano de fundo, como dito, nada menos que uma das transições políticas mais importantes da história nacional.

Essa descrição sumária da trama leva à questão crucial do narrador. Qual é o sentido dessa forma de narrar? Se no início temos a apresentação de um painel histórico concreto da vida das principais personagens (o conselheiro Aires, Santos e Natividade, Baptista e Dona Cláudia, os filhos herdeiros dessas famílias), lentamente o enredo se modifica, a ação não engrena, as intromissões do narrador interrompem o relato, a focalização se perde em coisas imediatas aparentemente irrisórias como um par de barbas, a briga dos gêmeos em torno de retratos de Robespierre e Luís XVI, a repercussão de um título de barão e de uma joia na casa do banqueiro Santos, uma multidão na rua, uma carroça atravancando o caminho, um jantar com salmão regado a vinho alemão e vinhetas de Homero, um tinteiro de Evaristo da Veiga, uma carta do Marquês do Pombal, uma tabuleta velha da confeitaria do Custódio nas primeiras horas do novo regime etc.²³ Mais do que isso, quase como uma abstração atemporal, a prosa ganha já a partir de seu primeiro quarto um ar de fábula mítica ou de jogo lúdico e estético mais ou menos aleatório, supostamente fundando-se na ideia de predestinação das almas ou de repetição cíclica do tempo. Ao passo que os momentos históricos mais importantes são vistos propositalmente por um ângulo radicalmente *arbitrário e fantasista*, tal como por exemplo no episódio do baile da Ilha Fiscal (*EJ*, XLVIII, “Terpsicore”), que se perde em

²² É como alguns críticos mais antigos e mais exaltados interpretam Flora, sendo muito mais grosseiros e por isso mesmo originalmente os primeiros a sentir e comentar a grosseria transmitida pelo subtexto desse narrador: “É um livro plúmbeo. (...) Persistia no autor o prazer da flagelação aplicada às personagens e da flagelação aplicada a si mesmo. Sadismo e masoquismo. (...) Há em excesso os maníacos, gente sem o mais longínquo decalque do cotidiano, espectros num mundo de espectros, escorregando nas pieguices ou ostentando ferocidades. (...) Se a mãe da jovem é vivaz, Flora é de todo incrível na sua indecisão eterna entre os dois rapazes, indecisão que acaba passando do patético ao burlesco e sendo mais um caso clínico de abulia que um caso de lirismo. (...) uma paspalhona (...) no fundo essa Flora que morre de amor duplo parece-nos apenas uma candidata à poliandria”. (Agrippino GRIECO, *Machado de Assis*, 1959, p. 86-7).

²³ “Em *Esau e Jacó*, esse esgarçamento do enredo se radicaliza. Ao longo de todo o romance, composto de 121 capítulos, ninguém se casa, comete adultério, deixa ou recebe herança; das transições fundamentais da vida humana, há apenas a morte de duas personagens. Assim, os motores principais do romance do século XIX estão deliberadamente desativados, a ponto de terminarmos o livro com a sensação de que nada aconteceu”. (Hélio S. GUIMARÃES, “Introdução” in: Machado de Assis, *Esau e Jacó*, 2012, p. 10).

sonhos e evocações de ninfas e fadas, ou em conjecturas e adivinhações vagas e incertas, a seguir desmentidas pelo próprio narrador, que parece testar a capacidade de o leitor perceber os desvios que ele começará a imprimir no ponto de vista da narrativa dali em diante. A proclamação da República e os primeiros anos do novo regime são rebaixados a eventos contingentes (a tabuleta nova do Custódio, um novo baile, as escapadas da elite da cidade febril, o aspecto superficial das ruas no fim do Encilhamento, a nova constituição etc.) até serem esquecidos e trocados pela fofoca deprimente sobre o suposto trio amoroso em Petrópolis e em Botafogo, o vaivém insensato dos rapazes em volta da moça e a encenação do drama da consciência de Flora, que, “silenciosa”, “metida consigo” e “ambiciosa”, infelizmente não se decidiria por nenhum deles. “Porventura”, sugere o narrador, uma “fatalidade” que não teria qualquer relação com a “inquietação dos tempos” políticos recentes (*EJ*, LIII e LXXIX) ou com algo socialmente presente nas relações vividas pela personagem. No entanto, a história agitada do período irrompe no quadro, reunificando realidade e o mundo imaginário aparentemente desligado. De modo que a dissociação, a distensão e o despistamento compõem um método de exposição criador de subentendidos e remissões incessantes entre elementos e planos de análise, sempre tracejados através da técnica da significação irônica. Isso que engendra a multiplicação de possíveis chaves interpretativas desse grande “romance em abismo” (Guimarães, 2012: 15). Não é por acaso que o texto será comparado pelo narrador a uma partida de xadrez (*EJ*, XIII), um tecido invisível (*EJ*, XXII) ou uma peça de teatro (*EJ*, XLVI), disso tirando implicações estruturais efetivas, como veremos adiante. Desde o título, no fundo, o romance *parece submeter o presente e desrealizar o real*. Por fim, a própria identidade do narrador é *apagada* pelo autor ficcional – que, vale dizer, o editor da Advertência apenas *sugere* ser o conselheiro Ayres. Como caracterizar a perspectiva tomada por esse narrador construído pelo conselheiro? Por que a história é narrada dessa forma labiríntica, alegórica, radicalmente irônica?

Na fortuna crítica, podemos distinguir três respostas fundamentais para essa desrealização do real através do duplo e da duplicidade: as que partem de leituras míticas; as que se circunscrevem às análises estético-formais; e as que buscam mediar forma, enredo e história. Vejamos como cada campo da fortuna crítica dialoga com a descrição sumária que fizemos até aqui.

1.2. O duplo no campo das leituras “míticas”

Em primeiro lugar, temos o campo de leituras “míticas” do romance, como as de Eugênio Gomes, José Guilherme Merquior e Ivan Teixeira, que apesar de todo instrumental estético-

analítico disposto, parecem levar a sério sua substância “metafísica” de fundo²⁴. O que há de sólido e pode ser retido daqui é o fato de que os gêmeos são construídos como personagens quase “planas” que não se desenvolvem, não ganham um conteúdo humano e social mais concreto, muitas vezes sendo caracterizados por clichês do mundo da mitologia, da literatura, da história e da política. Note-se como agem e reagem quase sempre em dupla, inseparáveis, a reboque das circunstâncias, e como parecem *representar* fantasias de “um amor adolescente” (*EJ*, LXXXVIII) ou da política, imitando o mundo dos adultos. Sem plena autonomia, aparecem como tipos alegóricos puramente abstratos. Ou ainda encarnam o duplo de um “ponto de vista mítico”, como dirá Teixeira, enquanto “investigação do problema da dupla personalidade”: “os gêmeos dessa estória deviam ser um só; sendo dois, esforçam-se pela unidade, através da mútua destruição. Personificam a luta do indivíduo consigo mesmo. Nesse sentido, suas brigas simbolizam a eterna busca da harmonia, estabilidade e perfeição. O amor de Flora seria a superação desse impasse” (Teixeira, 1987: 139). Também como dirá Alexandre Eulalio, ambos “encarnam aí o princípio de contradição, tese e antítese – a mesma figura desdobrada num espelho, em verso e reverso, certa imagem idêntica, mas oposta e avessa. (...) Lembramo-nos das suas anedotas e dos seus gestos, não das suas personalidades, sombras que significam mais que existem”²⁵.

Nos capítulos iniciais, dedicados à caracterização, eles são literalmente tomados pelo lado exterior, como “sombra um do outro” (*EJ*, VIII), ou comparados a pessoas fictícias ou personagens de papel: “Aos sete anos eram duas obras-primas, ou antes uma só em dois volumes, como quiseses” (*EJ*, XVIII). Cada pensamento, sentimento ou ação reflete-se no outro, às vezes como impulso mimético, sendo realizado pelos dois simultânea ou alternadamente, de maneira semelhante ou dissonante, no limite levando à luta corporal. Assim, por exemplo, “ambos faziam pirraças às pobres gravuras [de Robespierre e Luís XVI], que não tinham culpa de nada. Eram orelhas de burro, nomes feios, desenhos de animais, até que um dia Paulo rasgou a de Pedro, e Pedro a de Paulo.

²⁴ Para Gomes, “[e]m *Esaú e Jacó*” teríamos uma “operação psicológica” visando um “objetivo transcendental, com fundamento em peculiar misticismo, representado por uma noção idealista de realidade”; operação impelida pela “preocupação de apreender o mundo de essências, diligenciando captar o infinitesimal da psicologia humana”. Ou, numa definição mais desenvolvida e cabal: “o que prevalece é o interesse metafísico, de onde contínuas alusões à alma de suas personagens”, pois os mitos do Tempo, dos ciclos da Natureza, da Maternidade, dos Gêmeos em luta, do Céu ou do Paraíso, ou ainda a metafísica da Vontade schopenhaueriana “se incorporam a todas as transfigurações do romance”, “criando o clímax essencial à mitização das personagens e do quadro histórico de suas volições” (Eugênio GOMES, *Machado de Assis*, 1958, Caps. “À margem de ‘Esaú e Jacó’”, p. 155-9 e “O testamento estético de Machado de Assis”, p. 175-215). José Guilherme MERQUIOR também fala em “núcleo metafísico schopenhaueriano” e em “alegoria metafísica de *Esaú e Jacó*”, em que Pedro e Paulo simbolizariam a “belicosidade da Vida”, ou seja, o “Desejo cego”, enquanto Flora e Aires viveriam na paz contemplativa do “estado estético”. Nessa leitura conformista, o conselheiro “encarna a virtude suprema: a vitória do intelecto sobre as paixões” (*De Anchieta a Euclides*, 1977, p. 183-4). Ver também: Ivan TEIXEIRA, “Esaú e Jacó: historicidade e transcendência mítica”, 1987.

²⁵ Alexandre EULÁLIO, “Esaú e Jacó: narrador e personagens diante do espelho” [1971] in: ___. *Tempo reencontrado*, 2012, p. 118. Ver também a análise dessas personagens feita por Antonio SANSEVERINO, “O princípio de corrosão em *Esaú e Jacó*” in: ___. *Realismo e alegoria em Machado de Assis*, 1998.

Naturalmente, vingaram-se a murro; a mãe ouviu rumor e subiu apressada” (*EJ*, XXVI). Cenas desse tipo se sucedem no romance dando certa razão às leituras míticas do duplo. Até o final eles parecem como caricaturas animadas interligadas, tal como sugerido obliquamente pelo narrador através do estudo de perfis desenhado por Flora (*EJ*, C, “Duas cabeças”). Mas também Natividade e Flora conteriam aspectos “míticos” ou refluente à história de povos e reinos arcaicos (a primeira, uma Rebeca, ou ainda, Virgem Maria, Vênus ou Tétis da Maternidade e do Amor²⁶; a segunda, uma deusa das flores e da primavera), tal como outras personagens, mais periféricas (como Nóbrega) ou mais próximas do centro (como Dona Cláudia), exibem traços inverossímeis que parecem tirados de lendas populares e de romances libertinos ou naturalistas. Generalizando mais nesta linha, seguindo o diário de memórias do conselheiro Aires, poderíamos ver o romance sendo povoado por algumas poucas “pessoas interessantes”; o “resto” uma espécie de reino animal sem espírito, qual fossem mortos andantes, que ele designa como um “resto insípido”, ossificando-os numa frase lapidar: “a eterna insipidez dos outros” (*EJ*, XII).

Uma leitura crítica mais atenta desse conjunto mostraria a *ironia corrosiva* (com a demão adicional de *paródia* e *alegoria históricas*) contida em toda comparação mítica, filosófica ou literária estabelecida pelo narrador, cuja *identidade e interesse* ficam nesta vertente, aliás, praticamente fora da análise. O que não cabe para um romance que permanece, como veremos melhor com Gledson, dentro do plano machadiano de *figuração concreta de uma sociedade* – embora cada vez mais abstrata e alienada em relação à própria história, para isso tendo de lançar mão de elementos não-realistas visando uma caracterização histórico-objetiva de “*como realmente as coisas são*”²⁷. É o que faz brotar a pergunta: o “mítico” não seria, acima de tudo, uma *aparência* de uma relação social de base abstrata e fetichista, no sentido de Marx?

²⁶ Natividade ligada a “Rebeca” é sugerida obviamente pelo título da obra; mas também a Maria, que é o seu nome de batismo (cf. também GOMES, 1958 e CALDWELL, 1970). Para termos uma amostra desse viés mitificante ou alegorizante de leitura, as seguintes indicadores de uma “Vênus” podem ser lidas como epítetos de Natividade: “Era nomeada nas gazetas, *pertencia àquela dúzia de nomes planetários que figuram no meio da plebe de estrelas*”; era a “formosa entre as formosas”, tinha beleza permanente (tinha “as formas do tempo anterior à concepção”, era a mesma “senhora verde” com “alma azul”), a sedutora encarnação do Amor (pois no “princípio era o amor”, “que se faz carne”; amor que é a “mãe de todas as cousas” = duelo de guerra” = “duelo de vida”, segundo Aires); a paixão fulminante de João de Melo (*EJ*, X). Quanto a Tétis, ela é bem mais fácil de perceber: além de mãe de Aquiles/Paulo (tal como associado por Aires, *EJ*, XLV), ela atravessou a vida “intacta e pura” como Tétis (ou Vasco da Gama) no episódio camoniano do “Gigante Adamastor” (*EJ*, XIX, este último associado a João de Melo e ao próprio Aires), daí sua simpatia pela carreira na “marinha” para os filhos (*EJ*, VIII), que serão “César ou João Fernandes”. As ressonâncias de Roma antiga, ao Império romano são muitas. Georg HEGEL (1980, p. 290) lembra que os historiadores antigos diziam que o nome de Roma guardava um outro, secreto: “Amor” (o nome da cidade lido ao contrário). César filiou-se a Vênus Gênatrix.

²⁷ “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte.” (Theodor W. ADORNO, “Posição do narrador no romance contemporâneo” in: __. *Notas de literatura*, I, 2003, p. 57).

1.3. O duplo no campo das leituras estéticas

Do lado oposto a esse campo de leituras “míticas” ou “metafísicas”, ganham força esclarecedora as leituras que se concentram tecnicamente em sua configuração estética. Para isso, dá-se em geral uma dessubstancialização do fundo, muitas vezes tornando-o quase um pré-texto para o livre jogo da criação estilística, dialógica e intertextual²⁸, retórico-narrativa²⁹, lúdica e irônica³⁰, paródica, tragicômica, cômico-fantástica e carnavalesca³¹, ou ainda, para um interessante “mosaico” de “formas simples” combinadas como pontos num grande painel, que se aproximam das artes plásticas da *belle époque* (impressionismo, pontilhismo, *modern style*, simbolismo), quase como uma experimentação virtuosística sobre a lógica criativa especular do narrador ou uma típica provocação estética de “fim de vindima”³².

Desse campo de leituras propriamente estéticas nasce o entendimento da lógica do duplo como um “sistema de dualidades” no romance. Segundo a formulação original de Sant’Anna, este sistema se distribuiria pelos níveis da *narração* (o par Aires/narrador anônimo), das *personagens* (características cruzadas interna e externamente, formando pares etc.) e da *linguagem* (nível dos significantes, do estilo, das frases e nomes de capítulos etc.), todos eles tocados por movimentos de “duplicidade” (A x B), “alternância” (A ou B) e “integração” (A e B), podendo ainda gerar variantes como “pausas na oposição” (A = B) e “troca na posição” (B x A) (Sant’Anna, 1984: 128 e 138). Com habilidade ímpar, o autor formalizava assim alguns movimentos complicados dessa prosa, embora não recuperasse todos os seus pressupostos, nem tirasse sempre as necessárias consequências desse esquema abstrato.

Hoje, é amplamente aceito pela crítica que o romance trabalha com a *figura do duplo* (consubstanciado centralmente na luta entre Pedro e Paulo) e da *duplicidade*, que se ampliam nas ideias de dualidade e duplicação e suas muitas ramificações e derivações: identidades cindidas,

²⁸ Cf. Gilberto Pinheiro PASSOS, *As sugestões do conselheiro – A França em Machado de Assis (Esaú e Jacó e Memorial de Aires)*, 2008; Marta de SENNA, *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos*, 2008a e Idem, *Alusão e zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis*, 2008b.

²⁹ Ismael A. CINTRA, “Retórica da narrativa em Machado de Assis – *Esaú e Jacó*”, 1985; Dilson Cruz, *O éthos dos romances de Machado de Assis*, 2009; Abel Barros BAPTISTA, “Autor defunto”, in: __. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*, 2008; Idem, “Filosofia do par de lunetas” in: *Autobiografias*, 2003.

³⁰ Comentadores como BARRETO FILHO destacam o “divertimento” como núcleo do livro (*Introdução a Machado de Assis*, 1947), algo seguido pela leitura estruturalista de Affonso Romano SANT’ANNA, que o reduz a um jogo lógico com significantes míticos e históricos (“Esaú e Jacó” [1973] in: __. *Análise estrutural de romances brasileiros*, 1984), e também, em certa medida, por Wagner MADEIRA, que busca ler a obra à luz da teoria do lúdico de Huizinga e de teorias da ironia, mesclando-as a pontos de vista materialistas de Schwarz e Gledson (*Machado de Assis: homem lúdico – uma leitura de Esaú e Jacó*, 2001, esp. p. 46).

³¹ MERQUIOR, 1977; Dirce Côrtes RIEDEL, *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*, 1978; Ronald de Mello e SOUZA, “As máscaras do narrador em *Esaú e Jacó*” in: __. *O romance tragicômico de Machado de Assis*, 2006.

³² Alexandre EULALIO, op. cit. e também: “De um capítulo de *Esaú e Jacó* ao Painel d’último baile” [1983] in: __. *Tempo reencontrado*. (Ensaio sobre arte e literatura), 2012.

simetrias e contrastes entre personagens, alternância e reversibilidade de posições, redundâncias, paradoxos, luta e complementaridade de opostos, afirmações minadas por dúvidas, ambiguidades, sugestões, insinuações, segredos, alusões, indefinição de contornos, conciliação e atenuação de elementos díspares etc. Sant’Anna mostrou sua reflexão nos vários níveis da obra, mas subestimou e mal interpretou outras configurações essenciais implicadas, principalmente no que tange à volubilidade estrutural da narração e à ambiguidade das personagens (mas é bom lembrarmos que o texto é do início dos anos 70, não havendo à época parâmetros consolidados para uma discussão histórico-materialista como as efetuadas por Candido, Schwarz, Gledson ou Pasta Jr.). Assim, ele *separa* uma camada mítica e uma histórica, que não passariam de aspectos superficiais do sistema de dualidades, meros significados aspectuais ou casuais da enunciação de significantes puros (ib.: 123). O problema da volubilidade implicado nessas dualidades converte-se, assim, numa “paixão pelo jogo” da escrita (Sant’Anna, 1984: 132), sem que o crítico se perguntasse à época qual o significado histórico-social de um ato contínuo de transgressão em que o “desvio passa a ser norma” (ib.: 133), no qual o que está em “jogo” é uma espécie de mitificação consciente e esclarecida da História; ao passo que Ayres, a antítese e a ambiguidade em pessoa, torna-se supostamente um “mediador” ou “conciliador” perfeito, superior aos demais por alcançar as “leis do sistema” de dualidades, tornando-se capaz de passar da oposição e da alternância à “integração” das contradições (ib.: 142-3). Dobrando a obra sobre si mesma, esvaziando seu conteúdo, nesse ponto essa leitura logicista converte-se em ideologia total.

No tópico sobre a organização da narração, valeria lembrar outro traço estrutural de primeira ordem, ausente de seu esquema meramente formal: em termos de divisão dos capítulos, a obra se reparte em duas metades quase exatas; num total de 121 capítulos, os sessenta primeiros são dedicados ao regime monárquico, os sessenta seguintes ao regime republicano, mais um capítulo final denominado precisamente “Último” (*EJ*, CXXI) – uma espécie de *fin de partie* que profetiza novas “cousas futuras”. Além desse detalhe capital inobservado pelo crítico estruturalista, falta um outro pormenor essencial da estrutura que põe o sistema de dualidades *realmente em movimento na instância formal-substancial do enredo* – o ato de “descobrir e encobrir” do diplomata (*EJ*, XCVIII) –, correspondendo a um princípio construtivo socialmente produzido, que unifica o que parece “dual”. Para vislumbrar seu funcionamento e suas consequências teremos de passar às leituras históricas.

Em termos de figurações do duplo constitutivas da substância “mítico-literária” da obra, o esquema de Sant’Anna também não permite ultrapassar os célebres gêmeos/sósias e algumas ligações duais entre personagens e efeitos retóricos, mas podemos lembrar as figurações de sonhos, sombras e fantasmagorias que superpovoam a narrativa: lugares habitados por espíritos ou seres

míticos como fadas, anjos e feitiçeras, retratos e simulacros de discursos políticos, a estátua (e o espelho) de Narciso no jardim da família Santos, passando pela cisão do eu entre corpo e espírito, consciente e inconsciente (como em Aires, Santos, Nóbrega, entre outros), pelos distúrbios de percepção como o delírio e as alucinações de Flora, a onipotência das ideias e a difícil distinção entre realidade e fantasia entre as personagens, além dos fenômenos místicos sugeridos de transe e possessão (cabocla), metempsicose (Plácido), pacto e comunicação com o plano divino (adivinhação, missas, orações e esmolas) e de vários fenômenos ligados à mimese (do comportamento mimético de personagens entre si à representação artística e teatral, para não mencionar ainda a profusão gigantesca de referências intertextuais que promovem a mimese ou a paródia literária, que vão da mitologia antiga e da Bíblia à literatura contemporânea); enfim, uma série de simetrias e paralelos de toda ordem entre seres diferenciados e fantasticamente semelhantes, complementares e opostos, em perpétuo estranhamento e duelo de vida e morte. Como o leitor do romance pode intuir nessa sequência, imergimos nesse estranho universo reflexivo de duplos e duplicidades desde o Capítulo Primeiro³³. Mas aqui pairamos num nível de determinação ainda meramente *descritivo*, pois a questão fundamental deve ser: por que o enredo do livro ganha essa forma ou é narrado dessa maneira?

A partir da leitura de Sant'Anna, o conselheiro Ayres foi identificado como autor e narrador “parcial” do romance, que seria complementado por uma voz onisciente e veicularia a voz autoral do próprio Machado. De fato, o crítico mostra como o narrador é capaz de distanciar-se da personagem do conselheiro Aires. O que para nós seria, ao contrário, uma prova a mais que o confirma, bem pensadas as coisas, como o único narrador do relato: nada mais natural para um romance moldado pela *lógica do duplo, da duplicidade e do desdobramento*, tendo como base “um pensamento interior e único através das páginas diversas” (*EJ*, Advertência, §3). No entanto, tal leitura solidificaria outro consenso na tradição crítica, sancionando uma opinião que vinha de longe, desde as leituras de Alfredo Pujol, Augusto Meyer, Lúcia M. Pereira, Agripino Grieco e Eugênio Gomes, inteiramente coladas à opinião da voz narrativa: Flora é “indecisa” e “aceita os dois” rapazes, ou, por outra, tem “sede de perfeição”, escapando à mediocridade geral junto com a outra bela alma da obra, o conselheiro Aires³⁴. Através da adoção do semblante da cientificidade (era o

³³ Além da contribuição de Sant'Anna (1984), uma das melhores explorações do mundo de duplos e duplicidades no romance foi feita por Carla Mourão NEVES, “Em demanda da identidade – a duplicidade em *Esau e Jacó* de Machado de Assis”, 2000.

³⁴ Flora é constantemente igualada, ainda hoje, à personagem de Maria Regina do conto *Trio em lá menor* (cujo destino, revelado no final, é oscilar entre dois homens-astros: “é a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...” *OC*, II, 509). Assim, como dizia Lúcia M. PEREIRA: “Os gêmeos, cuja inimizade começou no seio materno, estavam predestinados a ser inimigos. E Flora, disputada por ambos, aceitando a ambos, porque um completava o outro e juntos fariam um homem perfeito, é irmã de D. Benedita, da heroína de ‘*Trio em Lá Menor*’ e de tantas indecisas

auge do estruturalismo), o sistema criado confirma a alma “fáustica” de Flora (cf. *EJ*, LXXXI, “Ai, duas almas...”), que de “inexplicável” passa a ser totalmente *explicável* pelos esquemas lógicos de Sant’Anna acima descritos: como diz Ayres, afinal, ela certamente quer um dos dois rapazes (oposição entre A x B), mas morre de irresolução (alternância entre A ou B), aceitando ambos (A e B, como diria Natividade num certo momento) ou demandando uma síntese absoluta impossível (integração real de A e B); muito embora o crítico, é bom salientar sua sagacidade, quase percebe o passo em falso desses últimos lances arquitetados por Ayres, num capítulo decisivo do romance (*EJ*, C, “Duas cabeças”), como veremos melhor adiante (Cap. 3)³⁵. A alternativa formal que escapa aos esquemas do crítico é a de uma *não-identidade* de Flora: nem A, nem B, pois há um ser social e relações reais exteriores a esse sistema de coordenadas ilusório.

Uma crítica geral dessas leituras, que poderíamos denominar também, no limite, como formalistas, colocaria o problema da história e da gênese peculiar da forma fundamental do duplo e da duplicidade: qual sua razão imanente? Qual sua relação com o contexto histórico brasileiro? Que feição do autor/narrador é por ela mediada? Em suma, como o *contexto*, objetivamente formado, *sedimenta-se* enquanto *texto* capaz de fazer transparecer contradições sociais³⁶? Questões clássicas na tradição da crítica materialista, mas que a nosso ver até hoje não foram suficientemente desenvolvidas. Sem nunca esquecer aqui, como lembra Antonio Candido, da “relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese”³⁷.

A partir de seu “Esquema de Machado de Assis” (um texto apresentado no estrangeiro em abril e maio de 1968), Candido colocaria em discussão o “aparente arcaísmo da técnica” do narrador machadiano, que suspende a ilusão da pura objetividade e a mania de inventário do narrador realista/naturalista tradicional através do livre cultivo do “elíptico, incompleto, fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela

figuras machadianas, inquietas e enigmáticas.” (*Machado de Assis*, [1936]/1949, p. 182). Mais tarde, completaria o registro: a moça oscila entre o espírito cediço e a “sede de perfeição” ou a frustrada “busca do “ideal”, que lhe destacaria da bitola comum da prosa quotidiana (*Prosa de ficção – de 1870 a 1920 – história da literatura brasileira*, [1950]/1988, p. 95-6.). Pondo de escanteio a figura do narrador do conto “Manuscrito de um sacristão”, que é um “sacristão filósofo”, Flora poderia também ser aproximada da figura mística e histérica (“natureza feminil”) de Eulália, “a eterna noiva sem noivo”, “punida e obstinada” pelo ideal da perfeição amorosa (in: *Histórias sem data*, [1884], *OC*, II, 443, 445 e 447).

³⁵ Sant’Anna descobre a falsidade, mas prefere pactuar com o narrador e o “enigma” de um “vínculo escondido” que só Aires percebe no desenho de Flora: “Não é que Flora consiga uni-los, o fato é que ela não consegue separá-los. A operação, portanto, é inversa: eles aparecem congemidados, como no capítulo ‘Duas Cabeças’, porque ‘as duas cabeças estavam ligadas por um vínculo escondido’, que o desenho de Flora não mostra, e a narrativa não esclarece, porque esclarecer aquilo que é ‘inexplicável’ é negar o próprio enigma.” (1984, p. 140, grifo nosso).

³⁶ Cf. Theodor W. ADORNO, *Teoria estética*, [1969]/1993, p. 15, 104, 161.

³⁷ Antonio CANDIDO, “Crítica e sociologia” [1965] in: ___. *Literatura e sociedade*, 2000, p. 13.

estava a sua voz convencional”³⁸. Por outro lado, continua o crítico, a ironia machadiana trata de “sugerir o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse” (ibidem), com o que discretamente ressalta, especificando sua matéria histórica, o “estranho fio social na tela do seu relativismo”:

Pela sua obra toda há um senso profundo, nada documentário, do duelo dos salões, do movimento das camadas, da potência do dinheiro. O ganho, o lucro, o prestígio, a soberania do interesse são molas dos seus personagens, aparecendo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, avultando em *Esau e Jacó*, predominando em *Quincas Borba*, sempre transformado em *modos* de ser e de fazer. (ib.)

Sem nomeá-la expressamente, o crítico descreve aqui as características fundamentais da ironia machadiana, especializada na revelação de todo tipo de duplicidade, incongruência ou contradição entre o ser e o parecer de personagens, fenômenos, eventos. Por certo, ele tinha em mente os principais personagens e narradores da segunda fase como Brás, Bento e Ayres: “[o]s mais desagradáveis, os mais terríveis dos seus personagens, são homens de corte burguês impecável, perfeitamente entrosados nos *mores* da sua classe” (ib.: 31). Note-se a simultaneidade necessária de perspectivas aparentemente distintas: de um lado, o foco no relativo e no parcial, na consciência fragmentária, presa ideologicamente à aparência, ou como diz ainda, o “senso dos sigilos da alma”, do outro, a conexão implícita dessa consciência com a política dos salões e o poder do equivalente geral, a visão do todo que articula uma “compreensão profunda das estruturas sociais” transfiguradas na “imanência da obra” (ib.).

A partir disso, não se trata de enxergar na concepção desse narrador que tudo cita e parodia, relativiza e inverte, uma visão sobre a “condição humana” tida como *jogo estético* com as aparências. Nem, como vem se generalizando na crítica machadiana das últimas décadas, a ideia de um “drama tragicômico” ou “carnavalesco”, principalmente quando se considera que a Voz desse narrador *não vem de baixo*, do riso popular e de tradições comunitárias vivas³⁹, nem de um “pluralismo multiestratificado” que estruturaria “o ser do homem e do mundo” pela contradição ou numa “duplicidade originária dionisíaca” através de uma “gaia ciência” da ironia (Souza, 2006: 41 e 35). Pois uma coisa fica clara, inclusive às vezes para quem realiza esse tipo de leitura: esta voz vem sempre *do alto*, da classe dominante brasileira – uma voz escarninha de *desprezo da história e dos homens*, voz de quem participa ativamente na “farsa social generalizada” (ib.: 166) que ela

³⁸ Antonio CANDIDO, “Esquema de Machado de Assis” [1968] in: __. *Vários escritos*, 1970, p. 22.

³⁹ Aplicando os esquemas de Bakhtin do dialogismo e da literatura carnavalesca através do recurso à chamada tradição luciânica provinda da sátira menipeia (vide RIEDEL, 1979; Enylton Sá REGO, *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica, 1989) ou da ironia romântica, esquece-se geralmente a *origem social* de tais formas ou qual sua *função* em um determinado contexto (Rabelais, Sterne, Dostoiévski, Sterne, entre outros autores da literatura europeia). O romance certamente internaliza múltiplas vozes, estilos e pontos de vista. Mas será ele “polifônico” quando todas as vozes, conforme diz a Advertência, remetem a um “pensamento interior e único”?

mesmo descreve ou inventa, e que supostamente denunciaria e criticaria. Ou se se preferir, tais movimentos de paródia e relativização existem, mas nem sempre significam o seu valor de face, e enganam justamente ao sacralizar a aparência, a obscuridade e a contradição, elevando-as a uma condição geral ou originária qualquer da vida ou do ser.

Daqui derivam outras abordagens desse campo, que costumam ainda conceber Aires como um “diplomata atilado”, que redescobriria e representaria o Brasil de forma certamente “oblíqua” e “matreira”, mas também “cordata”, “polida”, “cautelosa”, exibindo uma terna devoção ao particular. Paradoxalmente, percebe-se que não é bem assim, pois este último sairia na verdade muitas vezes distorcido e rebaixado pelo brilho espetacular de referências intertextuais de alto(a) prestígio/prestidigitação de uma “poética diplomática” (Passos, 2008: 119, 125, 137); como sabido, referências universais quase sempre disparatadas face às “calamidades” sociais brasileiras (como fica explícito em *EJ*, XXXII) e ao interesse particularista que as neutraliza em conjunto. O livro do Gênesis, Dante, Homero, Racine, Shakespeare, Camões, Goethe são usados para comentar temas como uma suposta profecia de uma briga no ventre que jamais passou de sugestão, o caráter efêmero de Pedro e Paulo, a moral dúbia de Nóbrega, a presumida indecisão de Flora, o caráter divino e venturoso de Natividade, o suposto coração dividido e pactário de Flora. Por meio da literatice, o particular, muita vez calamitoso, pode sair muito bem poetizado e encoberto, como essa própria crítica reconhece; em suma, apesar de refletida como vaga, ofuscante, exibida ou admitida abertamente como mentirosa pelo conselheiro do ar, eis, segundo essa crítica, uma representação que seria “matizada”, “sugestiva” e mesmo talvez pluralista: “é preciso encobri-lo [o país] de algum modo, já porque detesta a ênfase, já porque lhe falece uma visão monolítica da existência” (ib.: 18). “Por trás da máscara”, teríamos um autor em busca de “valorização do pecúlio literário nacional e estrangeiro” (ib.: 133), principalmente da tradição literária francesa. Com mais razão ainda, nesse caso por extenso comparatismo intertextual, Flora continua aqui a ser *explicada* – pois realmente seu enigma social pede para ser decifrado, não celebrado – pela imanência da narrativa esteticizada dessa prosa diplomática: “por força de seu caráter trágico, transistórico, mais bem compreendido pelo viés do mito” (ib.: 64). O que faz de Flora uma personificação mítico-literária, segundo o mesmo molde abstrato de outras personagens (principalmente Natividade, Pedro e Paulo).

Através dos três casos acima examinados, percebe-se que a crítica estética amiúde não se separa tão fortemente quanto parece do campo das leituras “míticas”. O que poderia ser afirmado, para concluir, principalmente a respeito dos esquemas lógicos de Sant’Anna, quando não descobrem a estratégia narrativa que os suporta, como eles são efetivamente usados (o movimento de descobrir e encobrir, como dissemos), qual sua função dentro da economia do texto, enfim, o interesse social circunstanciado que funda o ponto de vista da narrativa. Ponto de vista que, aliás, é

comprado por ele integralmente, como se o narrador “enxadrista” se limitasse à inocente “substância do lúdico”, à “liberdade” de um “jogo com o nada”, isto é, como se ele se restringisse à neutralidade de um “exemplar desempenho” ficcional, que não teria lastro, nem lado na história (1984: 153). Restaria perguntar aos trebelhos desse jogo diplomático, ou antes aos que dele não participam e os suportam materialmente em meio à catástrofe social, o que pensam sobre tal exercício esteticista.

1.4. O duplo no campo das leituras históricas e histórico-alegóricas

Num certo meio de campo, dão-se as leituras do romance que caminharam nessa direção histórica, compreendendo-o num primeiro momento, todavia, como produto de um *alter ego* do próprio Machado de Assis, que se projetaria de maneira autobiográfica na figura do velho diplomata, tematizando aspectos antropológicos como a passagem do tempo e da idade, o conflito de gerações, o sentimento da vida e o sentido das memórias, a sombra do amor, a vida urbana no fim do século etc.⁴⁰ Só que desse modo, como há muito se sabe, a interpretação tende a reduzir o complexo formal da obra quase que inteiramente à fachada social, geralmente à antropologia filosófica e à cópia dos costumes da época, mas também à biografia, às supostas intenções e vivências do próprio escritor. Numa versão mais sutil desse biografismo, às vezes mediado pela filosofia e a sociologia, o livro será comparável a uma certa metafísica da vontade irracional, ou derivável de uma filosofia do ceticismo moral (tomando como base o famoso “tédio à controvérsia”), que friamente se distanciaria desse mundo vazio e atribulado da elite (ataraxia, contemplação estética etc.), plasmando-se num “realismo mitigado” de estilo “impressionista”⁴¹. Isso que forma uma segunda variante dessa abordagem contextualizadora de *Esau e Jacob*, que nele encontra o romance realista tradicional (histórico, político, de costumes), de uma espécie de (micro-)historiador do Segundo Reinado⁴², às vezes enfeixando em sua perspectiva o moralista cético individualista e pessimista e o monarquista recalcitrante descrito pelos biógrafos, sem o fôlego mais

⁴⁰ Augusto MEYER, *Machado de Assis (1935-1938)*, 2008; Lúcia M. PEREIRA, 1949; GRIECO, 1959.

⁴¹ A expressão realismo mitigado é de Machado em sua crítica a Eça (“O sr. Eça de Queirós não quer ser realista mitigado, mas intenso e completo”, OC, III, 918, “O primo Basílio”). Termo recuperado por Eugênio GOMES (1958) e por Afrânio COUTINHO: “Naturalmente, é realista a arte machadiana. Mas de um realismo mitigado, antes um realismo impressionista” (“Machado de Assis na literatura brasileira”, OC, III, p. XL). Um romancista cético é interpretado por: José Raimundo MAIA NETO, *O ceticismo na obra de Machado de Assis*, 2007; Victor CEI, *A voluptuosidade do nada – niilismo e galhofa em Machado de Assis*, 2016. Aqui entraria também a visão do conselheiro tirado por crítico meio cético, meio cínico feita por: Kátia MURICY, *A razão cética: Machado de Assis e as questões do seu tempo*, 1988.

⁴² Astrojildo PEREIRA, *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos* [1959]/1991; Kátia STAUDT, “O Rio de Janeiro em *Esau e Jacob*, de Machado de Assis”, 2009; Pedro MAGALHÃES, “Repensar o romance histórico: leituras de *Esau e Jacob* de Machado de Assis e de *L'Ouvre au Noir* de Marguerite Yourcenar”, 2007; Brito BROCA (“Batista e D. Cláudia”, 1957) e Ingrid STEIN, *Figuras femininas em Machado de Assis*, 1984.

alargado para desvendar as grandes estruturas e processos sociais⁴³. Por fim, buscando superar o impressionismo, o biografismo e esse tipo de *moralisme* seiscentista requeentado, a crítica que valoriza a autonomia relativa do texto dirá que tudo isso deve ser colocado em debate, pois aqui temos um *narrador objetivamente posto em situação* pelo escritor, e que não se deixa confundir pura e simplesmente com o que é dito “objetivamente” em terceira pessoa gramatical, nem com as generalidades do conteúdo puro e simples.

Por outro lado, as críticas possíveis a esse ponto de vista historicizante (por certo internamente diferenciado) têm peso variado, bastando lembrar, para início de conversa, a relativa vacuidade das referências histórico-espaciais do romance, todas elas citadas *en passant* e apenas como pano de fundo (qual fossem às vezes aliás casas do tabuleiro do xadrez: morro do Castelo, Palácio Nova Friburgo, casa de Botafogo, Petrópolis etc.), não obstante a força da particularização das personagens dos casais Santos e Baptista e de Aires, que nesse sentido guardariam certa tipicidade realista. Outra crítica possível seria à ideia mesma dessa tipicidade: aquela que recusa uma relação unívoca entre forma e processo social, se se admitir que a realidade pode ser representada de diversas maneiras, todas elas oportunas e válidas; esse realismo ingênuo cairia numa “ilusão referencial” ou pressuporia uma “estética do reflexo” num livro altamente elaborado, construído por densas camadas formais. A essa crítica caricatural do realismo como “reflexo”, um autor como Lukács responderia que de fato há sempre várias formas de representar o real, sempre mais ou menos profundas, mas a mimese realista criadora do verdadeiro tipo não funciona como puro espelho da facticidade empírica, do mundo objetivo/subjetivo dado imediatamente, mas através da *reflexão* construtiva sobre o processo histórico *concreto*, que é em si mesmo formado, é síntese de múltiplas determinações; por isso o romance narra tipos que fogem à média e à aparência casual, tendendo ao “caráter excepcional”⁴⁴, em contraste com outros tipos socialmente estabelecidos, o que sempre “nos leva de volta ao problema da composição” (ib.: 176). Ou ainda, na linha das reflexões de Adorno sobre a arte moderna, sobretudo a de corte pós-realista: é só na radicalização da construção que a mimese renasce nas obras, ambas contrapostas à falsa universalidade e, no limite, ao próprio “típico” (se o tomarmos como prevalência da norma universal da sociedade administrada). A construção faria emergir a essência social contraditória ao

⁴³ Raymundo FAORO, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, 1974. Aqui entraria também a leitura de Alfredo BOSI, “Uma figura machadiana” [1978] in: __. *Machado de Assis: o enigma do olhar*, 2003.

⁴⁴ “O caráter excepcional das situações típicas deve-se à necessidade de extrair dos caracteres humanos seu último e mais profundo conteúdo, com todas as contradições aí implícitas. (...) A figuração de situações e de caracteres extremos somente se torna típica na medida em que, no conjunto da obra, torne-se claro que o comportamento extremo de um homem numa situação levada ao extremo exprime os mais profundos contrastes de um determinado complexo de problemas sociais. O personagem somente se torna típico em confronto e em contraste com outros personagens que, por sua vez, encarnem – de um modo mais ou menos pronunciado – outras fases, outros aspectos do mesmo contraste que determina seu destino. (...) As formas de reflexão normais, cotidianas, são insuficientes.” (Georg LUKÁCS, “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos” in: __. *Marxismo e literatura*, 1968, p.176-7).

explodir a aparência e essa própria norma/essência funesta, levando ao máximo a realização de seu caráter alegórico ruinoso etc.⁴⁵ Contudo, as leituras históricas de *Esau e Jacob* nesse sentido profundo, que capturam o processo social fortemente sedimentado na forma da composição, mais do que no teor do que é contado no primeiro plano, ainda são poucas; as abordagens históricas acima citadas frequentemente fazem resvalar a configuração formal para o segundo plano, visto que os materiais e o assunto dito “filosófico” passam a falar quase que por si, reduzindo a análise propriamente estética, especialmente a da estrutura do duplo/duplicidade, da ironia e da alegoria à insignificância. Isso que leva tais leituras ao descrédito e a becos sem saída.

Mas outras críticas ainda são possíveis àquela historicização filosofante: não é plausível acreditar que Machado de Assis pensasse a Abolição tal como é apresentada no discurso de Paulo (*EJ*, XXXVII; XLIII); nem que a República equivallesse à mera “reforma da taboleta” da confeitaria do Custódio (*EJ*, XLIX), ou ainda, como propõe o velho conselheiro, tudo fosse terminar numa “simples mudança de pessoal” do regime (*EJ*, LXI), aliás como se essa mudança em si nem mesmo importasse. Tais análises confundem uma realidade histórica complexamente mediada com o discurso pontual de um narrador não confiável ou a consciência imediata de personagens, esquecendo seu caráter de representação literária determinada. Aliás, diga-se de passagem: é incrível como alguns historiadores citam tais episódios pontuais, inteiramente modelados pela lógica do distanciamento irônico e da paródia, como representando uma visão “séria” – apenas tida como bem humorada – do próprio Machado, ou pior, como se representassem uma visão “realista” do que representou efetivamente a instauração da República para o país. E no entanto não haverá na unidade complexa do romance uma análise crítica desse processo histórico, cifrada nas relações sociais travadas e na própria forma da narração? O próprio romance avança mais do que se pensa na caracterização histórica de personagens, que não se limitam à sua eventual carga mítico-literária; ou quando aponta e internaliza em seu princípio formal as profundas turbulências e alterações sociais implicadas na transição de Deodoro a Prudente de Moraes, incluindo os episódios de conflito armado e suspensão da legalidade, a ascensão “miraculosa” de especuladores como Santos e Nóbrega, a própria eleição dos gêmeos para a Câmara etc. Na verdade, perfurando o invólucro, eles aparecem principalmente como conteúdos históricos atenuados ou invisibilizados pelo narrador, deixando ao leitor a tarefa de compreender criticamente essa estratégia irônica, que afirma sempre negando, suspendendo a certeza do que é afirmado. Por outro lado, quando a autonomia objetiva da

⁴⁵ “As obras de arte não preparam simplesmente *images* com algo de duradouro. Tornam-se obras de arte também mediante a destruição da própria *imagerie*; eis porque esta se assemelha profundamente à explosão. (...) As obras de arte não são apenas alegorias, mas o seu cumprimento catastrófico. (...) tal momento [mimético] só sobrevive pela sua antítese, isto é, a disposição racional de que as obras gozam sobre tudo o que lhes é heterogêneo. (...) a legalidade estética: ela se tornar análoga ao seu próprio ideal objetivo – e não ao do artista. A mimese das obras de arte é semelhança consigo mesmo.” (ADORNO, [1969], p. 114-5, 102, 123 etc.).

forma e da voz do narrador é reconhecida como tal – isto é, como uma criação do próprio conselheiro Ayres – pode-se levar *a ironia ao limite de sua potência*, como fantasia de um conteúdo histórico exato, em vez de deduzi-la simplesmente de presumidas opiniões políticas e ideológicas de Machado. Este será o nosso modo de leitura.

Sejam quais forem as críticas recebidas, as leituras históricas ou histórico-alegóricas⁴⁶, cujos maiores destaques são ainda os ensaios de Caldwell e Gledson anteriormente citados (o pequeno ensaio de Schwarz não avança muito além do cap. I), evitam saltos idealizantes e aprofundam, auxiliadas pela leitura que denominamos “estética”, a recuperação das tensões sociais do tempo transpostas na forma da ficção desse narrador anônimo e ambivalente, que sempre *escolhe o quê e como narrar* segundo pontos de vista socialmente localizáveis. Contudo, como gostaríamos de insistir, infelizmente examinam ainda pouco o que significa efetivamente Ayres deter a posição de autor ficcional do relato, sendo o principal responsável pelas reflexões anônimas dessa voz narrativa facciosa. Atribuí-las diretamente ao autor implicado, como se costuma fazer, pode gerar vários equívocos e incoerências.

Antes de passar a tais análises, tentemos um resumo do que foi visto até aqui. Em primeiro lugar, pode-se dizer em geral que um campo de leituras responde bem ao outro; mas a verdade surge apenas de uma crítica recíproca, isto é, da crítica imanente dos seus resultados face ao conteúdo objetivado em si e que só se revela no tempo, no debate crítico. De um lado, vimos a matéria histórica da obra ser mais ou menos aplainada e esvaziada pela forma autonomizada (leitura estética), de outro, transfigurada em substância metafísica *sans phrase* (leitura “mítica”). O romance tensiona-se assim entre posições mais ou menos díspares, tornando-se mítico (“profundo”) e lúdico (“superficial”), filosófico-abstrato e quase banal, redundante e empetecado, fantástico-absurdo e tedioso, estéril ou rico de referências, em todo caso sempre muito fértil como experimentação estética: um jogo flexível com a escrita, uma conversa infinita feita de citações literárias de alto prestígio em choque com a cor local, sempre rebaixada, uma teoria acabada da ficção machadiana etc. Este o aspecto geral da matéria e de sua estrutura. Um prato giratório que oscila, digamos assim, entre o *exercício estético* refinado com as convenções, mas arbitrário e sem raiz histórica definida, e a *objetivação natural* de uma certa visão moral, política ou metafísica do mundo.

Como dissemos, deve haver sempre um núcleo de verdade em tudo isso: a obra parece de fato fora da história, submetendo e desrealizando o real, apesar da presença de várias referências de

⁴⁶ Outras leituras alegóricas foram buscadas num registro “político” mais geral e abstrato por: Luiz COSTA LIMA, “Sob a face de um bruxo” in: __. *Dispersa demanda*, 1981; Idem, “Machado e a inversão do veto” in: __. *O controle do imaginário*, 1984; Maria L. NUNES, “Time and Allegory in Machado de Assis’s *Esau and Jacob*”, 1982; Antonio SANSEVERINO, 1998.

contexto. Se pensarmos novamente na caracterização das personagens centrais, veremos que esse é um dos núcleos fundamentais de sua consciência, invariavelmente reificada pelo poder do dinheiro e da posição hierárquica em uma sociedade de origem escravista. Ora, isso se dá paradoxalmente quando *uma longa transição histórica estava em pleno processo no país e no mundo*, vale sublinhar, uma crise social e política que deve estar precisamente em tela de juízo na obra. Isso é o que legitima as leituras históricas, que, no entanto, têm certa dificuldade para rebater os argumentos dos outros campos (os elementos míticos da forma e da fábula, o aspecto de jogo esteticista, a ironia que desmonta a pura objetividade e a fidelidade realista tradicional do quadro de referências etc.), quando não se ancoram ao ponto de vista biográfico do autor como um cético moralista, com saudades do passado monárquico.

Mais uma vez, então, temos de lidar com a duplicidade. Ela modela forma e conteúdo do romance, que dá a forte impressão de uma *dualidade estrutural* entre mito e história, ou entre jogo lúdico e realismo, isto é, como se formassem *níveis separados*. De um lado, teríamos um arsenal de formas aparentemente tirado das nuvens do esteticismo (mítico-romântico, impressionista, simbolista, decadentista, *art nouveau* etc.), de outro, pelo lado do conteúdo, teríamos uma base histórico-social contraditória bastante determinada, embora apagada como tema fundamental do enredo: a crise de transição do Império à República, vale reiterar, um dos momentos mais movimentados e significativos da modernização econômico-social brasileira e que tem como seu pressuposto a expansão do imperialismo pelo mundo. *A crítica histórica procura superar essa dualidade de aspectos expondo a tensa unidade de forma e conteúdo criada*. Mas para acedermos a isso é mister aprofundar agora o exame desse processo efetivo através do auxílio dos historiadores e da própria crônica machadiana.

1.4.1. Um livro situado entre dois regimes – o processo de transição do Império à República

O que vai sempre implicado nessa narrativa suspensa no ar é o longo processo que se iniciou com a Lei de Extinção do Tráfico Negro (1850), a Lei de Terras (1850), a Lei do Ventre Livre (1871) e a Lei da Abolição da Escravatura (1888). Isso que acarretou uma espiral cumulativa de mudanças sociais, principalmente no último quarto do século, o que o romance direta ou indiretamente cita e coloca como sua matriz prática, embora de maneira deliberadamente opaca e difusa: o fim da Guerra do Paraguai e o *status* renovado dos militares no país, o que estouraria na chamada “questão militar” (citada em *EJ*, LI); a nova articulação do movimento republicano no país (a partir do Manifesto Republicano em 1870 e da fundação do Partido Republicano Paulista em 1872); a expansão da acumulação cafeeira de capitais e de novos meios técnicos (a energia elétrica,

o bonde, a ferrovia, o telégrafo, as novas lojas de comércio, a expansão do jornalismo e do mercado editorial); a grande imigração (o chinês, o italiano, o português também presentes no relato, dando sinal de uma capital-metrópole que atinge mais de meio milhão de habitantes na década de 1890), a urbanização dos modos de vida conjugados aos primeiros surtos da industrialização e do mercado financeiro e especulativo (a febre das ações de 1855 e o Encilhamento, entre 1888-1892), todos entrelaçados no sistema mundial do Capital; a partir disso, a ascensão de novas classes e agentes sociais em surdo conflito com a velha oligarquia territorial (a grande e a pequena burguesia, os funcionários públicos e os militares, os trabalhadores urbanos e o esboço de um movimento popular-jacobino nas ruas, além do movimento operário e das mulheres); por fim, a grande transformação na esfera das ideologias e mentalidades (a afirmação social das “ideias novas” capitaneadas pelo materialismo, em suas múltiplas faces: realismo, naturalismo, positivismo, cientificismo, evolucionismo, social-darwinismo, a cultura da democracia e a ideia do federalismo e da cidadania republicana; a ascensão da imprensa liberal, republicana, feminista, socialista, anarquista etc.)⁴⁷. Caio Prado Jr. (2012: 96) indica o ponto nevrálgico que abalava o antigo regime: “[O] Império se mostrava incapaz de resolver os problemas nacionais, a começar pela emancipação dos escravos, de cuja solução dependia o progresso do país. E por isso sua estabilidade estava definitivamente comprometida. (...) O último decênio do Império é de completa decomposição”. Em resumo, pode-se lembrar com a ajuda dos historiadores do período que o longo processo de abolição do cativeiro, que se resolve praticamente através da alforria particular e das fugas em massa, não só destrava um regime de racionalização produtiva e mercantilização geral da existência, liberando o capital anteriormente imobilizado na escravaria, como promove a ascensão de novos interesses regionais e de classe, que ultrapassavam as barreiras impostas pelas políticas conservadoras e centralistas do Poder Moderador, do Conselho de Estado e do Império como um todo, sediados no Rio de Janeiro. A esses fatores econômicos e sociais centrífugos acrescentam-se a perda do prestígio dos valores monárquicos e da figura do imperador, a produção de uma cultura científica e democrática de novo calibre no país. Eis o que precipita, enfim, como efeito objetivo desse conjunto de transformações, após uma crise de direção envolvendo o agravamento da questão

⁴⁷ Para uma análise histórica global do período: Emília VIOTTI DA COSTA, *Da Monarquia à República*, 1985; José Murilo de CARVALHO, *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*, 1987 e Idem, *A formação das almas (O imaginário da República no Brasil)*, 2004; Sérgio Buarque de HOLANDA, “Do Império à República” in: *História geral da civilização brasileira - O Brasil Monárquico*, t. II, vol. 7, 2005; Edgard CARONE, *A República Velha (Evolução Política)*, 1971; Suely Robles Reis de QUEIROZ, *Os radicais da República. (Jacobinismo: ideologia e ação 1893-1897)*, 1986; Jeffrey D. NEEDELL, *Belle époque tropical*, 1993; Nicolau SEVCENKO, *Literatura como missão*, 1983 e Idem, “Introdução: O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”, 1998; Maria Teresa Chaves de MELLO, *A República consentida – Cultura democrática e científica do final do Império*, 2007; Caio PRADO JR., *Evolução política do Brasil (e outros estudos)*, [1933]/2012 e *História econômica do Brasil*, 1979; Nélson W. SODRÉ, *Panorama do Segundo Império* [1939], 1998; João CRUZ COSTA, *Contribuição à história das ideias no Brasil*, 1967; Florestan FERNANDES, *A revolução burguesa no Brasil*, [1975]/2006.

militar, a queda do gabinete Ouro Preto em 15 de novembro de 1889. Foi preciso pouco para terminar a agonia de um “Império moribundo”, como observa Prado Jr.: “[U]ma simples passeata militar foi suficiente para lhe arrancar o último suspiro...” (ib.: 96). A famosa afirmação de Aristides Lobo de que o povo assistira à proclamação “bestializado”, sem compreender o que se passava, tem sido largamente exagerada, negligenciando o longo processo de derrocada do Império (Mello, 2007). Os aspectos mais imediatos, como o avanço da propaganda republicana e federalista, a doença de Pedro II e mesmo o agravamento da questão militar são fenômenos contingentes dentro da marcha da mercantilização e do esclarecimento geral do país, da acumulação do capital agrícola, comercial e industrial, da pressão de novos interesses oligárquicos regionais, do aprofundamento da divisão internacional do trabalho e da hegemonia da intermediação financeira do capital-imperialismo inglês. De modo algum a República foi “um raio num dia de céu azul”⁴⁸ – como o romance parece querer configurar quando focaliza a alienação cotidiana das elites endinheiradas, ao mesmo tempo em que traz elementos capazes de desvelar o processo subjacente que desestabiliza o todo. Nesse sentido, o gêmeo republicano Paulo traz ao romance um sinal de tais mudanças no nível do discurso dessas elites – o espírito da “inquietação” ou a retórica do “progresso” positivista nascendo no coração das famílias “liberais” ascendentes, sobretudo entre os seus membros mais jovens, ao mesmo tempo em que busca apontar sua cegueira social e sua falta de enraizamento prático. Não é por acaso que para esse narrador, que toma partido pela *conservação* do poder existente seja ele qual for, Paulo apareça, junto com Nóbrega, como o saco de risos do romance: o mais “lunático” e “petulante” dos irmãos, “[f]irme em que os seus escritos de um ano é que haviam feito a República, posto que incompleta, sem certas ideias que expusera e defendera, e teriam de vir um dia, breve,” (EJ, LXX), ao mesmo tempo em que a narrativa vê-se obrigada a revelar nas entrelinhas a *marcha social* dessas mesmas ideias e instituições modernas que procura rebaixar. Que são afinal as de uma típica sociedade do dinheiro, que segue um curso contraditório mas ascendente em meio a golpes e contragolpes das diversas facções oligárquicas, colocando a massa popular à margem. Tal seria a linha argumentativa *dupla* desse narrador *ironista* – e que só se completa como figura da obra quando percebemos que ele sai também *ironizado*. Ou seja, é determinado ele mesmo como parcial e mistificador; um homem esclarecido que é parte do mesmo processo social que faz troça e ajuda a obscurecer. O reconhecimento da discrepância entre as ideias modernas e a realidade social brasileira (Schwarz, 2000: “I. As ideias fora do lugar”) não impede de compreender como a *racionalidade objetiva* do Capital e da modernização formalmente

⁴⁸ A frase de Marx é retomada por Francisco de OLIVEIRA, “A emergência do modo de produção de mercadorias: uma interpretação teórica da economia da República Velha no Brasil” in: Fausto, B. (org.) *História geral da civilização brasileira – O Brasil Republicano – Estrutura de poder e economia (1889-1930)*, t. III, vol. 8, 2005, p. 433.

impregna todas as práticas sociais, inclusive a forma da narração aqui em questão, pois a essência desse processo modernizador é justamente ser contraditório, combinando liberalismo, autoritarismo e paternalismo de base escravista.

Certamente a Constituição de 1891, de cunho liberal e positivista, freou pautas mais radicais (o voto de mulheres e analfabetos, por exemplo) e mesmo gerou alguns retrocessos nos direitos sociais (desobrigação de investimentos do governo federal em educação e saúde públicas), mas não deixou de promover também possíveis avanços para a época (além dos três poderes, separa Igreja e Estado, abole o senado vitalício e o Conselho de Estado, reinstitui formalmente a igualdade, a liberdade de associação, o *habeas-corpus*, o ensino público laico, põe fim ao voto censitário e institui o federalismo, que naturalmente ativa as lutas de classes em todos os níveis, isto é, recria o sistema do clientelismo e do coronelismo, substituindo a figuração mais antiga do mandonismo local via Guarda Nacional e Poder moderador). Num rápido *flash*, o narrador lembra que nesse momento de aprovação da nova constituição, “[n]a rua, onde o encontro de manifestações políticas era comum, e as notícias à porta dos jornais frequentes, tudo era ocasião de debate.” (EJ, LXXXV, “Três constituições”).

Todavia, *nada garante a efetividade de transformações sociais há tanto tempo represadas*. Na base da pirâmide social, permanecia uma sociedade ainda fortemente agrária, dividida entre um núcleo capitalista mais dinâmico, voltado à exportação, e um outro polo mergulhado em atividades complementares, em modos de vida tradicionais ou de subsistência (Prado Jr., 1979). No Rio da *belle époque*, a cidade se dividia e se segregava, principalmente após a grande “regeneração” do espaço público central da cidade, iniciada ainda no séc. XIX com os planos do prefeito florianista Barata Ribeiro, desenvolvidos com mais força no início do XX – sem tocar um palmo na miséria social dos trabalhadores e dos excluídos da cidade para os bairros afastados e os subúrbios, deixados “à sombra desse jogo imponente de aparências e sortilégios”, uma “realidade surda, contundente e tumultuária” que historiadores como Sevcenko denominam certamente como um “inferno social” (1983: 51). “A verdade é que o Império dos fazendeiros”, como ressalta Sérgio Buarque de Holanda, “só começa no Brasil, com a queda do Império” (2005: 330). A burguesia empresarial e a aristocracia agrária não reproduziam no Brasil os mesmos antagonismos do centro europeu, tanto quanto sabemos que os setores médios e o liberalismo bacharelesco mais esclarecido e “progressista” se compunham com o conservadorismo dos grandes proprietários, que, através do sistema de clientela herdado do Império escravista, era capaz de subordinar um batalhão de protegidos, favorecidos e dependentes (Viotti da Costa, 1985; Fernandes, 2006; Schwarz, 2000, 1990, 1997 e 2012). Deste ponto de vista, poderemos entender o conselheiro Ayres como um *sujeito-funcionário* extremamente representativo desse horizonte de classe.

Como se percebe, o quadro histórico dessa transição é complexo e contraditório. Apesar da leitura continuísta prevalecer ainda hoje entre os historiadores, há claros sinais que permitem uma leitura mais matizada dos eventos, quando não uma leitura oposta. A primeira década republicana deu a muitos a forte impressão de que algo “novo” poderia surgir na História. Como costuma ocorrer em países periféricos, as superestruturas ideológicas estavam parcialmente à frente das relações sociais arcaicas e da própria base produtiva do país (cf. os trabalhos de Sevcenko, 1983 e Mello, 2007). Assim poderíamos interpretar os significantes da “esperança” e do “medo” (ou receio) trespassando toda a narrativa (cf. p. ex. *EJ*, LXIV e LXVIII). Por mais que se insista na visão machadiana da continuidade da dominação de uma “oligarquia absoluta” na passagem do Império escravista à República dos coronéis e dos banqueiros⁴⁹, tal como esta efetivamente se estenderia até 1930, o fato é também que o *poder balançou* durante os primeiros anos da República florianista – e isso está de algum modo representado em *Esau e Jacob*, a despeito da *ideologia conservadora e continuísta* desenhada por seu narrador. Uma estrutura que se revela muito mais móvel, desestabilizada pela grande inflação após a febre do Encilhamento e socialmente conflagrada (Revolta da Armada, Revolução Federalista no Sul etc.), fazendo vir à tona novos grupos sociais (militares, positivistas, florianistas e radicais “jacobinos”, novos artistas, surgimento de uma massa constituída pelas camadas médias, os trabalhadores e o “lumpen-proletariado”) que reclamavam para o regime *o sentido democrático que lhe cabia naquele momento contra a velha ordem de privilégios*. A elite paulista devolverá o golpe na sequência com a “política dos governadores”: um modo suave de dizer *Governo de Cúpula* – Estado oligárquico completamente alheio às pressões das ruas agitadas das capitais; a começar pela destruição do básico que constitui uma democracia, pois tal como na Bruzundanga de Lima Barreto aqui também os “políticos práticos” conseguiram “quase totalmente eliminar do aparelho eleitoral este elemento perturbador – ‘o voto’”⁵⁰. O governo arbitrário do Marechal uniu planos de modernização urbano-industrial, numa visão “progressista” para a época (investimentos em educação, saúde, ferrovias, povoamento do interior), com política financeira ortodoxa, visando a estancar as sangrias e as desordens causadas pelo Encilhamento. Na prática, premido pelas circunstâncias do golpe de Deodoro e da explosão da guerra de interesses regionais, seu governo esteve muito próximo talvez, como o do seu antecessor, de impor-se como ditadura permanente (Carone, 1971: 130-1). Um erro primário em discussão política, no entanto, é a ilusão voluntarista, o falso imediatismo da práxis. Vale refletir que “os

⁴⁹ Como diz em alemão uma personagem de uma famosa crônica publicada poucos dias antes da Abolição, provavelmente para despistar uma possível censura: “*Es dürfte leicht zu erweisen sein, dass Brasilien weniger eine konstitutionelle Monarchie als eine absolute Oligarchie ist*”, MACHADO DE ASSIS, “Bons dias!, 11 de maio de 1888” (OC, III, 519).

⁵⁰ Lima BARRETO, *Os Bruzundangas*, 1985, p. 78.

homens fazem a sua própria história, mas não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram”⁵¹. Se na França do Segundo Império à tragédia sucede a farsa, aqui a “farsa” resulta de uma tentativa de ruptura malograda, que apareceu à época como a única alternativa viável; se o peso das tradições mortas, como reconhecia também o positivismo, continua a “oprimir o cérebro dos vivos”, a história brasileira caminha abrindo brechas por tais trilhas desoladoras – e o romance não desvia os olhos da firmeza do Marechal que consolida a República (*EJ*, LXXVIII)⁵². E que por causa disso, aliás, sai retratado um tanto respeitosa, salvo engano, como um “forte” e “digno” homem de Estado em comparação ao volúvel Baptista e ao caos de interesses que toma o país após o golpe de Deodoro em 03 de novembro de 1891. Ao mesmo tempo, é quem irá sacralizar a rígida ordem estatal que assegura a lei e a ordem da propriedade privada. Isso que vai pressuposto no título do Cap. LXXII – “O regresso” –, que alude historicamente ao *regresso centralizador e conservador* do Império, um dos responsáveis pela unidade continental do Brasil atual, após a fase das revoltas regenciais (a assim chamada “experiência republicana” de 1831-1840⁵³, e que se estenderia até a Agitação Praieira, 1848-9). Com o Regresso, vale lembrar, retornava o antigo *Conselho de Estado*, em 1841: a “arca da tradição” para Nabuco, que “melhor diria”, segundo Caio Prado Jr., o “baú da escravidão” (2012: 84). O leitor intui nesse vaivém histórico-ideológico todo o estofo material de diversas páginas do romance. É neste momento do regresso que a família Baptista retorna de uma “comissão secreta” do governo Deodoro, unindo-se à casa de Santos em Botafogo, que as “alucinações extraordinárias” de Flora recrudescem e que o conselheiro Aires/Ayres começa efetivamente a entrar em ação.

1.4.2. A transição histórica vista pelo ângulo da crônica machadiana

Um recurso válido para reinterpretar a obra e este romance de Machado em particular é recorrer a outros textos do autor sobre esse período de transição. Nas crônicas de *Bons Dias!* e *A*

⁵¹ Karl MARX, *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte* [1852], 2011, p. 25.

⁵² O positivismo implementa-se historicamente através da difusão do espírito modernizador no país após os ventos renovadores de 1870, formando bases para linhas e vertentes de pensamento muito variadas (nacionalistas, autoritárias, militaristas, fascistas, desenvolvimentistas etc., reunindo nomes como Benjamin Constant, Alberto Torres, Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Oliveira Vianna, Cassiano Ricardo, ideólogos do Integralismo etc.). Teve visíveis efeitos práticos na ação dos militares na proclamação da República, na ação dos jacobinos radicais e florianistas, mas principalmente no grupo positivista do Sul, em volta de Júlio de Castilhos. Assim, pode-se dizer que é uma ideologia de longa duração, desembocando ainda no tenentismo, na Revolução de 1930 e na Era Vargas (Cf. Ivan LINS, *História do positivismo no Brasil*, 1964; CRUZ COSTA, 1967; Alfredo BOSI, “A arqueologia do Estado-Providência” in: __. *Dialética da colonização*, 1992; José Murilo de CARVALHO, *A formação das almas – o imaginário da República no Brasil*, 2004).

⁵³ Cf. Sérgio B. HOLANDA (dir.), “A Regência - Cap. I – “A experiência republicana”, 1831-1840” In: *O Brasil monárquico*, Tomo II, vol. 2 – *Dispersão e unidade - História geral da civilização brasileira*, 1997.

Semana, pressentimos um misto de desencanto, inquietação e suspensão do juízo, que fomenta muita imaginação artística e política. Uma ironia fina, diferente da de Ayres, mas assemelhada a ela. Assim, por exemplo, o tema do “ovo” do despotismo, que se reflete no título alternativo “*ab ovo*” (*EJ*, Advertência) e em imagens correlatas, nasce nesse período⁵⁴. Passagens desse tipo trairiam o receio de um “monarquista liberal” diante da possibilidade do esfacelamento da unidade nacional, bem como a justa crítica do caudilhismo e da instabilidade política dos países vizinhos da América do Sul⁵⁵, também discerníveis no capítulo “*Recuerdos*” (*EJ*, XL). Isso não impede de reconhecermos, nas malhas do enredo e principalmente na personagem de Flora, o que poderia haver de “negativo” e de “utópico” nesse momento social ímpar, em que o “*nada*” se realiza objetivamente no coração de todas as estruturas. Aqui encontramos uma face social e política talvez inesperada do duplo/duplicidade no romance, em grande parte talvez até mesmo independente das intenções do autor implícito. Vejamos como esse ponto pode ser.

A crítica machadiana do período parece realmente muito próxima às vezes do senso comum liberal-conservador da imprensa da época. Mas há sempre *um resto*, que parece dizer outra coisa. Vale pensar de onde ele sai. Notamos já o processo de modernização e esclarecimento social que deu na Abolição. Ou mesmo naquilo que Gorender chamou “revolução abolicionista”, para ele a primeira etapa da revolução burguesa brasileira⁵⁶. Nessa sequência objetiva do processo, instaurando um governo de tipo “cesarista” ou “bonapartista” de *dupla face* – um “florianismo popular ou de rua” e um “florianismo de governo”⁵⁷ associado às altas esferas do poder econômico e político constituído – o “Marechal de Ferro” manteve seu compromisso com a manutenção de um Estado republicano austero e modernizador (de horizonte nacionalista e industrializante, como já

⁵⁴ Uma crônica fundamental (para o futuro romance) apresenta uma proposta de um deputado militar (José A. Vinhaes, líder do Partido Operário) para uma nova constituinte (de “tendências republicanas”, sem “contestar os benefícios monárquicos”). O artigo teme-a como “um simples ovo de Convenção Nacional” – opacamente associada à Constituinte dissolvida de 1824 –, que poderia levar o país a chocar o ovo de uma “águia” ou “peru”. Ou seja, o ovo de uma ditadura: pois como “águia não se come, e a assembleia dos quinhentos seria um excelente prato, lardeado de facções, de imprecações, de confusões, de conspirações, tudo no plural, exceto a dissolução, que seria no singular”, decretada por “um homem acordado, forte e ambicioso, que contentasse a todos dizendo: - Meus filhos, podem ir descansados; eu fico sendo democrata e imperador” (ibidem.). Em seguida, obtempera: “Tudo é ovo. Quando o Sr. Deputado Vinhaes, no intuito de canalizar a torrente socialista, criou e disciplinou o partido operário, estava longe de esperar que os patrões e negociantes iriam ter com ele um dia, nas suas dificuldades, como aconteceu agora na questão dos carrinhos de mão. Assim, o partido operário pode ser o ovo de um bom partido conservador.” (MACHADO DE ASSIS, *A semana*, 15/05/1892, 1996: 58). E por fim o mote principal, retirado de Renan: “Tudo é ovo, amigo. A carta que estás escrevendo à tua namorada, pode ser o ovo de dois galhardos rapazes, que antes de 1920 estejam secretários de legação. Pode ser também o ovo de quatro sopapos que te façam mudar de rumo. Tudo é ovo (...)” (ibid.: 59).

⁵⁵ O que fica expresso cabalmente numa resenha de um artista chileno: “Causas históricas e constantes têm perpetuado o estado convulso daquelas sociedades, cuja emancipação foi uma escassa aurora entre duas noites de despotismo”. (MACHADO DE ASSIS, “‘Un cuento endemoniado e ‘La mujer misteriosa’ por Guilherme Malta” [1872] – *Crítica literária*, 1957b, p. 117).

⁵⁶ Jacob GORENDER, “A revolução abolicionista” in: ___. *A escravidão reabilitada*, 1991.

⁵⁷ Lincoln de Abreu PENNA, *O progresso da ordem*. (O florianismo e a construção da República), 1997: *passim*; Ver também CARONE, 1971; QUEIROZ, 1986.

frisamos), parcialmente afinado com os desejos do cidadão comum e dos excluídos, embora sua base de sustentação fosse a oligarquia paulista e as camadas médias do Rio de Janeiro e São Paulo, principalmente as fileiras militares de jacobinos, nativistas fanáticos e xenófobos, que dificilmente se identificavam às demandas sociais dos trabalhadores imigrantes e dos mais pobres em geral. Uma das medidas de terror de nosso Bonaparte tropical (após 1893) foi expulsar 76 estrangeiros do país sob a alegação de crimes políticos e ligação com “anarquismo” (Carvalho, 1987: 24). E no entanto a cultura positivista e a ideia da “integração do proletariado” criava algumas possíveis pontes entre esses dois grupos sociais. Por exemplo: uma primeira legislação do trabalho avançada para a época foi proposta pelos positivistas (jornada de sete horas, descanso semanal, férias de quinze dias, licença remunerada para tratamento de saúde, aposentadoria, pensão para a viúva, estabilidade aos sete anos de serviço etc.), obviamente recusada, mas nas ruas, greves, tumultos e revoltas juntavam elementos populares e militares; o líder do primeiro partido operário carioca foi um tenente da Marinha que tinha cadeira de deputado no Rio etc. (Idem, *ibid.*: 32 e 52-5). Nesse momento, o governo do Marechal ganha certa popularidade no combate à revolta da Marinha e dos federalistas do Sul, contrastando certos interesses de potentados locais, atizando a *reação conservadora* de elites ilustradas, monarquistas e cafeicultoras, atemorizadas diante da ascensão da “escória sanguinária e epilética”⁵⁸ do jacobinismo, gerando enfim uma espécie de solução de compromisso político entre as classes, num processo que um historiador bem designou como “o progresso da ordem” (Penna, 1997).

Ao contrário do pensado ainda por uma boa parte dos estudiosos, Machado pareceu conhecer bem não apenas a “inviabilidade” de um terceiro reinado, mas “aceitar” historicamente – sem adesão acrítica, naturalmente – esse progresso da ordem republicana em que inevitavelmente se misturavam retrocessos autoritários e algumas virtualidades democráticas⁵⁹. Assim, poderemos ler um *sentido radicalmente ambivalente* nascendo em cada capítulo de *Esau e Jacob*, tal como já acontecia em muitas crônicas de *A Semana*. Ambivalência resultante não só da descrição e dos constrangimentos profissionais de um alto funcionário do Ministério ou do clima político de repressão e censura do período⁶⁰, mas também provavelmente da apreensão diante da velocidade

⁵⁸ A expressão é de Joaquim Nabuco, numa carta privada a André Rebouças (*ib.*: 182). Para uma análise das reações conservadoras ao Florianismo/Jacobinismo, ver QUEIROZ, 1986: 164-67 e 256-61. Também sobre os governos Deodoro e Floriano: Guillaume Azevedo M. SAES, “A República e a Espada: a primeira década republicana e o florianismo”, 2005. Sobre a Revolução Federalista: Luiz R. TARGA, “1893, Rio Grande do Sul: qual o significado da revolução?”, 1993.

⁵⁹ Cf. R. MAGALHÃES JR. “Machado de Assis e a República” in: ___. *Ao redor de Machado de Assis*, 1958.

⁶⁰ Como disse Raymundo MAGALHÃES JR., a aparente neutralidade e o absenteísmo políticos de Machado de Assis foram uma reação à “política truculenta da época” (*Machado de Assis desconhecido*, 1955, p.78), em que deve ter pesado também um pouco do temperamento e do estilo do autor, do “gosto de catar o mínimo e o escondido” (J. M. MACHADO DE ASSIS, “A semana, 11/11/1897”, *OC*, III, 788). No auge da crise, no “terror político” (MACHADO DE ASSIS, *A semana*, 08/05/1892, 1996, p. 55) registrado pelo cronista da *Gazeta de Notícias* (que fazia oposição

das mudanças e da suspensão do juízo face à abertura de horizontes promovida pelo novo regime burguês, que parecia pois era de fato “anárquico”, no sentido do despotismo do capital privado sobre a sociedade, já conformando a massa para a ditadura do trabalho alienado e a marginalização social. Eis o convite aberto à expressão irônica e alusiva, que *mimetizava o próprio caráter transitório, opaco, ambivalente e turbilhonar dessa fase histórica do país*. É dessa expressão reticente que nasce parte da atmosfera mimética de *Esau e Jacob*, embora a partir de um prisma muito distinto, a saber, o de um pleno representante da elite imperial, que vê radicalizada ainda mais, nesse momento, sua condição de *homem supérfluo* (para lembrar a novela de Turguêniev), num mundo de tradições e privilégios aristocráticos em franco declínio. Nesse sentido Aires será também, mais particularmente, um homem obsoleto. Vejamos em detalhes algumas crônicas desse período conturbado.

Na ocasião da morte de Floriano Peixoto, para começar pelo final do trajeto, o cronista deixa clara ambivalência sobre o significado dessa figura bifronte da República. Inicia o texto aludindo ao lema positivista que serviria de modelo futuro para *Esau e Jacob*: “Os mortos não vão tão depressa, como quer o adágio; mas que eles governam os vivos, é cousa dita, sabida e certa”; mas na sequência, tanto recorda a coincidência de sua morte com a de Saldanha da Gama (um dos líderes da rebelião da Esquadra), na semana anterior, como o compara a um *fio forte no tecido da história* (note-se o prisma contido pela mesma metáfora central de *Esau e Jacob*), responsável pela consolidação do novo regime. Liga-o ao grupo de Quintino Bocaiúva, vale lembrar, um republicano histórico que também foi, ao lado de Ferreira de Araújo, Saldanha Marinho e outros republicanos, um amigo pessoal seu: “O marechal Floriano era dos fortes. Um de seus mais ilustres amigos e companheiros, Quintino Bocaiúva, definiu na tribuna do senado, com a eloquência que lhe é própria, a natureza, a situação e o papel do finado vice-presidente. Bocaiúva, que tanta parte teve nos sucessos de 15 de novembro, é um dos remanescentes daquele grupo de homens (...)”⁶¹. Em crônica passada, o escritor já havia constatado que os relógios “andavam muito mais depressa” “depois da morte de López”, i.e., após o fim da Guerra do Paraguai⁶². Dessa vez, conclui soltando a imaginação: “a verdade é que temos vivido muito nestes seis anos, mais que nos que decorreram do combate de Aquidabã à revolução de 15 de novembro, vida agitada e rápida, tão apressada quão

liberal ao regime florianista), a repressão e as guerras civis bloquearam efetivamente a opinião pública e toda crítica social. Um tempo violento que não só censurou a imprensa como exilou e eliminou fisicamente dissidentes, após dissolver os partidos políticos existentes. Nas páginas do jornal, o cronista foi denunciado por um leitor como “monarquista”, o que praticamente selou o formato críptico das crônicas desse período conturbado, que por sua vez determinou inúmeras imagens e metáforas do romance. Ver também Antonio CANDIDO, “Os primeiros baudelairianos” (in: __, *A educação pela noite & outros ensaios*, 2003).

⁶¹ MACHADO DE ASSIS, *A semana*, 07/07/1895 (1957a, vol. 2, p. 391).

⁶² Idem, ibidem, 25/03/1894, p. 62.

cheia de sucessos”⁶³. O que significaria constatar que há uma aceleração “positiva” do ritmo histórico neste país de perpétua história lenta? Este ritmo novo, acelerado e imprevisível imprime-se na consciência do tempo após o Encilhamento e as disputas entre facções oligárquicas regionais, principalmente a partir de 1892 e 1893, anos da Revolta da Armada e da Revolução Federalista.

Noutra dessas crônicas completamente farpadas e lacunares⁶⁴, o ano de 1893 é comparado ao “ano terrível da Revolução” (o centenário do Terror francês), enquanto o século XIX inteiro poderia ser contado, segundo o cronista, pela prosa irônico-humorística de Heine (um dos artistas da “estética antiburguesa”, segundo Oehler⁶⁵) como o do “advento do anarquismo, se é certo que este governo inédito tem de sair à luz com o fim do século”. “Ninguém melhor que ele faria o paralelo do legitimismo do princípio ao anarquismo do fim, Carlos X e Nada”, ou seja, uma mudança radical de perspectivas, uma polarização política extrema entre direita e esquerda, algo que soa ao mesmo tempo caricatural para tal contexto de manutenção da ordem oligárquica e estado ditatorial⁶⁶. Lembrar a ocasião exata de publicação deste texto (01/01/1894), compreender a articulação lógica de suas partes (cuja técnica reside precisamente em seu embaralhamento) e sempre ter em mente a qual público ele se endereçava é o caminho certo para a compreensão de suas possíveis significações, uma década depois reorganizadas em *Esauí e Jacob*. Num sentido paradoxal, provavelmente para chocar o leitor conservador, é dito que o ano brasileiro de 1893 deveria ser incluído nesse movimento global, ou seja, como uma das “datas históricas” da implantação do anarquismo, “pelos golpes” que trouxe consigo, enfim, como o “princípio de sistematização do mal”. “Que será o mundo contigo?”, pergunta o cronista aparentemente angustiado, terminando por invocar Xenofonte e suas contradições discursivas – um gesto repetido mais tarde por Aires no romance, no primeiro dia da República (*EJ*, LXI), só que aqui num sentido claramente conservador e apologético (isto é, Aires defende, contra a “sublevação dos povos”, a real “pessoa de Ciro”, o rei do vasto Império Persa, que dominou do Mediterrâneo à Índia). O contexto histórico da crônica, no entanto, é claro: um governo republicano centralizador se afirma em meio a guerras violentíssimas que explodem contra ele, ameaçando fragmentar o país. Talvez por isso é dito que a “guerra pode ser boa, comparada com o anarquismo”, sendo que “toda a questão (lhe dirá a esquerda) está em definir o que seja bom ou mau”. Nesse tempo, vale lembrar, o florianismo de rua, ligado

⁶³ Ibid., 07/07/1895, p. 391.

⁶⁴ Ibid., *A Semana*, 01/01/1894, p. 5-9.

⁶⁵ DOLF OEHLER, *Terrenos vulcânicos*, 2004; Idem, *O velho mundo desce aos infernos*. (Auto-análise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris), [1988]/1999; Idem, *Quadros parisienses – Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*, 1997; ANATOL ROSENFELD, “Heinrich Heine e o judeu marginal” in: ___. *Letras germânicas*, 1993.

⁶⁶ Aqui, como se vê, nos distanciamos da interpretação linear de JOHN GLEDSON (“A sistematização do mal: Machado de Assis, anarquismo e simbolismo” in: GUIDIN, M. et alli. *Machado de Assis, ensaios de crítica contemporânea*, 2008), que não vê neste cronista qualquer ambivalência ou ponta de ironia nos termos em discussão, mas antes um artista conservador e pessimista, um equivalente nacional de Yeats, puramente temerário diante do futuro.

estritamente ao jacobinismo popular (não exclusivamente militar), era associado ao radicalismo de esquerda em geral. Floriano era denominado pelos conservadores como o nosso “Robespierre” (Penna, 1997; Queiroz, 1986). Enquanto “uns fazem a história pela ação pessoal e coletiva”, prossegue a crônica, a “banalidade da direita” é poetizar a realidade: artistas que a “contam e cantam pela tuba canora e belicosa” e “adotam o pior para expô-lo em versos bonitos”, diferentemente de Heine que “tinha a vantagem de o saber expor em bonita prosa”. Mas então a crônica é ligada à “frauta ruda e agreste avena do mesmo poeta” [Camões]. Vivam os poetas!”. Ora, Heine também foi um grande poeta da ironia moderna – vale reforçar: um “ser duplo, cheio de duplicidades e atitudes ambivalentes” (Rosenfeld, 1993: 67-8) capaz de anunciar o evento de uma república proletária e popular (mesmo sendo monarquista e subvencionado pelo rei Luís Filipe etc.) Notemos ainda a ambiguidade dos termos “guerra” e “anarquismo” nessa crônica, podendo significar tanto o bem como o mal, a ordem ou a desordem: o caos sangrento dos combates no Sul (= “anarquia”) foi engendrado por forças oligárquicas contrárias ao positivista Júlio de Castilhos, a Floriano e à unidade da federação, ao passo que o “anarquismo” propriamente político, aqui, representa o oposto do legitimismo reacionário de Carlos X e um verdadeiro enigma (um “Nada” ou um “X”, também de... Xenofonte). Eventualmente ainda, por que não?, o germe utópico de nova ordem social de base “popular-democrática”, que foi tido sempre como o Mal pelas classes conservadoras⁶⁷, e que, diante do mal da guerra desencadeado por elas mesmas, parece aqui levar toda a culpa imaginária. Que pensar agora desse “princípio de sistematização do mal”?

Um mês depois, a “anarquia” será conectada alusivamente à “dinamite” contida nos *Broquéis* de Cruz e Sousa (lançado no fim do inverno de 1893, em meio aos bombardeios da Revolta da Armada). Tal como John Gledson o faz em seu ensaio, vale citar os dois parágrafos iniciais dessa crônica hiperbólica, principalmente porque Flora, de modo críptico, será associada pelo narrador às mesmas ideias da anarquia, do simbolismo/impressionismo e da dissolução geral:

Há uma leva de broquéis, vulgo dinamite, que parece querer marcar este final de século. De toda parte vieram esta semana notícias de explosões, e aqui mesmo houve tentativa de uma. Digam-me que paz de espírito pode ter um pobre historiador de cousas leves, para quem a pólvora deveria ser, como os maus versos, o termo das cogitações destrutivas. Inventou-se, porém, a maior resistência, e daí o maior ataque, naturalmente, a pólvora sem fumaça, o torpedo, a dinamite; mas, que diabo! Basta-lhes a guerra, como necessidade que é da vida universal. A paz universal, esse belo sonho de almas pias e vadias, seria a dissolução final das cousas. Façamos guerra, mas fiquemos nela.

Talvez haja nisso um pouco de rabugem – e outro pouco de injustiça. A anarquia pode acabar sendo uma necessidade política e social, e o melhor dos governos humanos,

⁶⁷ Como indicam as pesquisas de Dolf OEHLER (2004 e 1998) precisamente sobre as *Fleurs du Mal*, de Baudelaire.

aquele que dispensa os outros. Voltaremos ao paraíso terrestre, sem a serpente, e com todas as frutas. Adão e Eva dormirão as noites, passearão as tardes. Caim e Abel escreverão um jornal sem ortografia nem sintaxe, porque a anarquia social e política haverá sido precedida pela da língua⁶⁸.

Qual é a relação entre a história nacional recente e o terror anarquista na Europa, os atentados niilistas contra o czar russo, puxados à memória pela recente invenção da dinamite? Provavelmente nenhuma. Aqui, de novo o texto ganha clareza quando lido em chave irônica, logicamente para além do literal: o que o “vulgo” chama dinamite são na verdade *broquéis* – escudos, armas de defesa de um poeta negro e pobre, um “emparedado” que afirma uma lírica dissonante no coração de uma sociedade racista, desigual e hierárquica. A assim chamada “anarquia” aqui é na verdade uma resistência silenciosamente organizada, bastando-nos lembrar a *boa ordem construtiva* desta obra (não por acaso também *dual*, como as *Fleurs du Mal* e o *Esau e Jacob*) que busca, segundo Ivone Rabello, transfigurar simbolicamente um “inferno social e psíquico” reprimido: um conteúdo esplenético e doloroso (as “Flores negras do tédio e flores vagas/ De amores vãos, tantálicos, doentios.../ Fundas vermelhidões de velhas chagas/ em sangue, abertas, escorrendo em rios...” vertido e repousado em um ideal de Forma pura (as “Formas alvas, brancas, Formas claras/... Formas vagas, fluidas, cristalinas”)⁶⁹. Ao invés dessa “dinamite” defensiva, o cronista finge defender a “necessidade” da guerra universal – que, trazida ao seu contexto real, equivaleria à defesa dos ataques efetuados pela marinha na Baía da Guanabara contra a... “anarquia”, isto é, contra o assim chamado Marechal “Vermelho” no poder, e, ricocheteando, contra a anarquia literária das “almas pias e vadias”, sustentada pelos “broquéis, vulgo dinamite”, de Cruz e Sousa. Mas logo surge outra coisa. Com seus “maus versos”, brinca o cronista dito “historiador das coisas leves”, essa arte prometeria apenas a “paz universal”, que resvalaria na “dissolução final das cousas” – Gledson lembra aqui do tema do “decadentismo sexual”⁷⁰ atribuído ao Simbolismo do livro –, ao passo que a imagem contida no segundo parágrafo transcrito é, bem o contrário, a de um Éden ordenado, pacífico, próspero, sem a serpente diabólica. Após essa coleção de exageros, disparates e indiretas, o texto muda de tom, lembrando aquilo que hoje nos parece evidente: há sempre a possibilidade da “rabugem” e da “injustiça” nessas sentenças farpadas. Ou

⁶⁸ MACHADO DE ASSIS, *A Semana*, 18/02/1894 (1957a, vol. 2: p. 37-8).

⁶⁹ Os versos citados são do poema “Antífona” (CRUZ e SOUSA, “Broquéis” [1893] in: __. *Obra completa: poesias*, 2008, vol. 1, p. 386-7). Para uma leitura da obra do poeta nesse sentido, ver: Ivone Daré RABELLO, *Entre o inefável e o infando*, 1999, p. 95-98; Sérgio Alves PEIXOTO, *A consciência criadora da poesia brasileira – do barroco ao simbolismo*, 1999, p. 249 e ss.

⁷⁰ Mais uma vez discordamos do crítico inglês, que vê na crônica as posições imediatas de um homem conservador em política e estética, que teria apenas rejeição e desprezo pelo simbolismo, tanto quanto pelo anarquismo. A questão da guerra – e o disparate de defendê-la como necessidade da vida universal – fica fora de suas cogitações, bem como todo o desfecho da crônica. Assim, Machado de Assis reforçaria uma visão histórica pessimista em que “as coisas vão começando a girar sem controle”. Parece que no tempo do Império as coisas ficaram longamente sob controle: fomos o penúltimo país a eliminar a escravidão, pois a dominação oligárquica “absoluta” existiu sem nenhum contraste.

seja, trata-se de ler tudo *em registro irônico*, o que nos obriga a recuperar a verdadeira complexidade do contexto político e social: a guerra entre facções, a censura, a impotência social e intelectual de pensar e criar o novo na História. O cronista pede então a volta do frio e do inverno – relembremos que *Broquéis* foi lançado no inverno do ano anterior –, para livrar-se do “calor desse tempo em que tudo arde”⁷¹. E termina, como era de se esperar, com a questão política de fundo, lembrando as novas eleições para a Câmara e a Presidência (que iriam levar ao poder Prudente de Moraes e, na ficção, Pedro e Paulo). Aqui ressurge a ironia diante da enorme *abstenção eleitoral* dos cariocas, ou melhor, diante da violência e da fraude corriqueira das eleições, que *dinamitavam* qualquer crença numa transformação político-social através do voto (Carvalho, 1987: cap. III: “Cidadãos inativos: a abstenção eleitoral”; situação que é mera continuidade da política partidária do Império, cf. Faoro, 1974: 66-84). A ordem oligárquica é o verdadeiro *cerne* da anarquia do mercado capitalista em formação. Pelo método do exagero irônico, o texto conclui pedindo que os nomes dos candidatos sejam escolhidos pelos potentados, como antigamente: que “[o]s chefes digam, que os jornais repitam o que disserem os chefes, para que os eleitores saibam o que devem fazer; sem o quê é provável que não façam nada”. Lembrando o *Brás Cubas*, a crônica termina declarando sua própria morte, elaborando um epitáfio para si. Sem o falar dobrado da ironia, uma crônica como esta se torna mera apologia do pior existente.

Enfim, na semana seguinte, Machado parece fornecer uma das chaves do significante mestre dessas crônicas e do próprio *Esauí*: “o *xadrez*, um jogo delicioso, por Deus! *imagem da anarquia*, onde a rainha come o peão, o peão come o bispo, o bispo come o cavalo, o cavalo come a rainha, e todos comem a todos. Graciosa anarquia, tudo isso sem rodas que andem, nem urnas que falem!”⁷². A anarquia aqui passa por imagem da competição liberal⁷³, mas também da *luta de classes* em que o jogo social é jogado. Outras crônicas mostrariam ainda uma tímida simpatia, sempre velada é verdade, por essa “anarquia” do tempo, o “princípio de uma era nova e extraordinária”, ligado ao campo dos excluídos e à incipiente República, vista como uma era de “reformas econômicas” e em

⁷¹ Em “Aparição da noite”, CRUZ e SOUSA evocava uma figura noturna, “fria”, “pálida” e “vaporosa” como Flora: “Porque tu acabas de vir da Rússia agora, das fulgurantes estepes, da ostentação militar do Tzar de ferro, ouvindo os clamores da dinamite”. (in: __. *Missal* [1893] in: *Obra completa: prosa*, 2008, vol. 2, p. 378). Em um poema chamado “À revolta” (que seria publicado postumamente no livro *Cambiantes*, escrito provavelmente em 1884), há uma estrofe em que o poeta pré-simbolista associa a metamorfose da ciência materialista à dinamite revolucionária: “O século é de revolta – do alto transformismo/, De Darwin, de Littré, de Spencer, de Laffite/ – Quem fala, quem dá leis é o rubro niilismo/ Que traz como divisa a bala-dinamite!...” (2008, vol. 1, p. 69). Como se vê, os termos da crônica machadiana estavam no espírito do tempo.

⁷² MACHADO DE ASSIS, *A semana*, 25/02/1894 (1957a, vol. 2, p. 46-7, grifo nosso).

⁷³ Em contraposição, numa crônica de *Balas de estalo*, o xadrez aparecia ironicamente como imagem de uma sociedade rigidamente hierárquica e antiliberal: “Na sociedade, como a criaram, as peças têm de ficar onde estão, bispo é bispo, cavalo é cavalo”. (30/11/1895 – cf. 1998: 321).

que o “duelo do capital e do trabalho” parece anunciar instabilidades futuras na ordem instituída⁷⁴. Temos um cronista que, fingindo defender caninamente “as classes conservadoras” contra as greves operárias na capital federal, sugere a verdade quando afirma que “[o] problema operário é terrível na Europa, em razão de ser internacional”⁷⁵ – e que, após citar Chamfort (“A sociedade é dividida em duas classes, uma que tem mais apetite que jantares, outra que tem mais jantares que apetite”), termina com a sugestão sarcástica e absurda de bloquear a construção das lutas operárias em nível nacional, limitando-as à escala estadual ou distrital a fim de serem melhor controladas pelo coronelismo dos “chefes” locais. Um dos temas velados de *Esau e Jacó*, aliás, poderia ser descrito como uma *crítica geral da representação*, ampliada ao *sistema de falsa representação social como um todo*; por isso a escolha de um *diplomata* como narrador não nos parece nenhum acaso. Nos contos machadianos sobre essa longa fase de transição, a luta feroz entre as facções ou a ascensão de novos tipos sociais locais apareceu metaforizada através de “aranhas” corruptas, “tubarões em alto mar”, “cobras assanhadas” ou capitalistas “defuntos andantes” da Guarda Nacional (ou “anjos bestiais” contidos), que, mais ou menos como Aires, “não admitem réplica”⁷⁶.

A partir de tudo isso, antevê-se como a afirmação de um Machado simplesmente monarquista e conservador pode ser controvertível e mesmo equívoca – ainda mais quando passarmos da ironia das crônicas à ironia suplementar do romance. É evidente que o socialismo seria à época uma ideia sem fôlego no país, pelo menos enquanto fôssemos uma sociedade primário-exportadora, com uma enorme massa despolitizada, feita de uma maioria de trabalhadores subempregados e desorganizados, fortemente tutelada pela lógica do paternalismo e de um Estado autoritário. Entretanto, as primeiras greves operárias explodiram na capital já em 1890, prosseguindo pelo novo século. Isso muda, a meu ver, as velhas perspectivas políticas tidas como *certas* pelo próprio escritor, o qual pressente que outra época começa a surgir, trazendo as massas populares às ruas. Em *Esau e Jacob*, os episódios do bonde (em que Aires encontra Natividade), do burro atravancando o tráfego, do encontro da multidão nas ruas, das lembranças de Caracas ou de figuras populares como um pintor de placas e um simples confeitoiro trazem à tona essa experiência nova de um *período popular*, que põe a igualdade e a mobilidade social como um novo horizonte

⁷⁴ Poderíamos citar aqui extensivamente as crônicas famosas do período de *A semana*, como a do ‘Punhal de Martinha’ (Id., *ibid.*, 05/08/1894, p. 152 e ss.); uma outra com a alegoria de um burro silencioso – representando os pobres e os excluídos após a abolição – castigado pelo regime real, o da *paulada* (Id., *ibidem*, 08/04/1894, p. 74 e ss.) e mais algumas em que a “dinamite” socialista e anarquista torna-se a metáfora ambivalente para “este último quarto de século” enquanto “princípio de uma era nova e extraordinária” (Id., *ibid.*, 22/04/1894, p. 81), que vai sendo totalizado por trás da fachada pela questão das “reformas econômicas”, ou melhor, pelo “duelo do capital e do trabalho” (*ibid.*: 83-4).

⁷⁵ Idem, *ibidem*, 24/02/1895, p. 301.

⁷⁶ Referimo-nos a contos como: “O espelho”, “A sereníssima República” (1882) e “O enfermeiro” (1896) (in: “Papeis Avulsos” e “Várias histórias, OC, II) e inúmeras crônicas, tal como em *Bons Dias!*, 11/05 e 27/05/1888; 29/06/1889”, 1997, pp. 56-9, 70-72 e 197-99.

ideológico que começaria a dar o tom da política e da vida pública na Primeira República. Longe dos holofotes da grande política, trata-se do chão da nova práxis urbana e da vida cotidiana dos trabalhadores e dos estratos médios. Esse clima renovado irrita os ânimos do nosso narrador/personagem semeador de cisões, como veremos, denunciando sua aversão antipopular às opiniões e discussões públicas, típica de uma determinada classe – a raiz oculta da famosa “aversão à controvérsia” (e não só tédio, *EJ*, XII, §173)⁷⁷.

Sem dúvida, em certo momento da história Machado temeu a República. Mas provavelmente menos a *ideia* de República do que suas *consequências práticas* no contexto regional oligárquico brasileiro⁷⁸. Isso difere da interpretação hegemônica que o mergulha sem mais nos valores conservadores não apenas de um monarquista, mas de um “realista” pragmático, preso aos fatos brutos da miséria local, “um observador sem horizontes históricos, que as viagens dariam ao cosmopolita” (Faoro, 1974: 326). Interpretações desse tipo subestimam a *inteligência crítica* de um romancista que parece ter escrito sempre para a posteridade. Salvo engano, nos tempos de “A nova geração” (1879 in: *OC*, III, 823-49), sua crítica mirava uma certa ideologia republicana e cientificista postígia imediata, o otimismo ingênuo de poetas “realistas” ou a macaqueação europeia dos “primeiros baudelaireanos”, tais como Valentim Magalhães, Teófilo Dias, Carvalho Jr., Fontoura Xavier, Alberto de Oliveira, este último com seus “tons indecisos e flutuantes” (ib.: 339). E no entanto certamente Machado não só respeitava como apreciava muito Baudelaire. Aquela agitação idealista, a de típicos liberais românticos *a la* Hugo e Lamartine, contudo, beirava a opinião de um artigo seu da juventude (“O jornal e o livro”, 1859, *OC*, III, 953-8) – uma época em que os biógrafos consideram que Machado tornou-se um republicano liberal-democrata, após manter relações com o militante radical, proscrito pelo Segundo Império napoleônico, Charles Ribeyrolles⁷⁹. Em suas “Aquarelas” (1859), o jovem jornalista elaborara fisiologias de tipos negativos como os “fanqueiros literários” e os “parasitas”, dentre estes o parasita da literatura, da política e da diplomacia. Este último um tipo social que “vai saltitar em Paris ou em Viena”, onde “lá representam tristemente a pátria que os viu nascer”, “pois o que faz de melhor, esse *parvenu* sem gosto, é brilhar na arte das roupas, como corifeu da moda que é” (*OC*, III, 958-969). Machadinho apenas tateava aqui a experiência da coisa brasileira pelo ângulo das elites pensantes,

⁷⁷ Aqui, nos distanciamos da interpretação de Gledson, que vê no lema do conselheiro uma provável ideia do próprio Machado: “Seria fácil imaginar Machado escrevendo para um mundo que, à medida que envelhecia, ia detestando cada vez mais: pelo menos, há a tentação de identificar o velho ‘tédio à controvérsia’, que atribuiu ao conselheiro Aires, mas que ele também teria partilhado.” (GLEDSON, 2006: 230, e todo o Cap. 7 – “‘A semana’ 1892-3 – uma introdução aos primeiros dois anos da série”).

⁷⁸ Sob o pseudônimo de Job, em *Cartas Fluminenses* (05/03/1865), dizia: “Eu peço aos deuses (também creio nos deuses) que afastem do Brasil o sistema republicano porque esse dia seria o do nascimento da mais insolente aristocracia que o sol jamais alumiou” (*apud* Faoro, 1974: 60).

⁷⁹ Cf. Jean-Michel MASSA, *A juventude de Machado de Assis*, 1971, p. 200-16; R. MAGALHÃES JR. “Charles Ribeyrolles e Machado de Assis” in: ___. *Ao redor de Machado de Assis*, 1958, p. 31-43.

fazendo-o desconfiar não da literatura ou das ideias em si – que podem ser verdadeiras, o que é preciso sempre frisar –, mas das condições sociais e materiais para sua implantação. Na República, perceberá a real dimensão dos obstáculos para uma transformação política e social do país, quando comenta, por exemplo, uma reunião pacífica entre proprietários e operários ocorrida no salão do centro do Partido Operário em 1892 (e aqui visando como vai se “definir” o “socialismo brasileiro”), afirmando que “[a] necessidade das coisas é que traz as coisas, e não basta ser batizado para ser cristão”⁸⁰, ou seja, o “terror” socialista não passa de *mito dos dominantes*, que temem o fantasma de uma classe organizada e com raízes teóricas profundas que sequer em sonhos parece existir. Crônica que termina, porém, uma vez mais ironizando a si própria; ao comentar a chegada de uma companhia lírica italiana na cidade, arremata: “Tudo cessa diante da música. Política, estados, finanças, desmoraamentos, trabalhos legislativos, narcóticos, tudo cessa diante da bela ópera, do belo soprano e do belo tenor. É a nossa única paixão, – a maior, pelo menos” (ibidem). O diagnóstico é claro: parasitas de ontem e de hoje – munidos cada vez mais do discurso cientificista do progresso, das obras de reconstrução da fachada da urbanidade, do espiritismo ou de espetáculos artísticos internacionais – estão permanentemente de costas para os problemas agudos da miséria brasileira. “*Tannhäuser* e bondes elétricos” são as “grandes novidades” dessa terra – diz outro par de crônicas –, sinais de uma modernidade aparente que oculta a violência exercida exemplarmente no desmanche do cortiço Cabeça de Porco (a mando do prefeito florianista Barata Ribeiro) ou a situação de abandono de negros e pobres em geral, alegoricamente retratados pela bela crônica com o diálogo de dois burros (“o bonde elétrico apenas nos fará mudar de senhor”), enquanto outra célebre, cheia de alusões políticas à república florianista, “Os salteadores de Tessália” (retomada em *Páginas recolhidas*, 1899, OC, II, 622-5), remete ao arranjo “bárbaro” e “sublime” que faz de governantes e bandidos as mesmas pessoas⁸¹. Esse conjunto articulado de temas da época, que dá sinais ideológicos de uma sociedade *dual* e de *ásperos contrastes* que parece conviver harmoniosamente⁸², compõe o alicerce de questões abordadas em *Esau e Jacob*.

⁸⁰ J. M. MACHADO DE ASSIS, *A semana*, 05/06/1892 (1996: 70).

⁸¹ MACHADO DE ASSIS, *A semana*, 02/10 e 16/10/1892 e 29/01/1893 (1996: 129-31 e 135-8; 186-91). Cf. sobre essa sequência, os bons comentários de GLEDSON, 2006: 226-235.

⁸² Para se obter uma amostra da continuidade dessa ideologia, no início dos anos 40, Stefan Zweig reconhecia no Rio de Janeiro a característica particular de uma “arte dos contrastes”: “Nesta cidade os extremos divergem muito, mas apresentam transições entre si, de especial harmonia”. Assim, comenta que “[a] riqueza não é provocadora (...) mas a apenas dois passos do portão de uma dessas residências [ricas e tradicionais] podemos estar numa ‘favela’ ou num bairro operário; (...) A vida social tolera nestas cidades todos os contrastes. Nada nesta cidade se hostiliza, e encontramos em todas as pessoas, no engraxate e no aristocrata, a mesma polidez que aqui une harmonicamente todas as classes sociais. O que se separa com hostilidade e desconfiança nos outros países, aqui se combina livremente.” (Stefan ZWEIF, *Brasil, país do futuro* [1941]/1981, p. 175-6).

Dessa maneira, pode-se imaginar como o escritor pensou as *contradições sociais da República* através das lentes dessa ironia que aqui estamos tentando determinar em sua gênese e em sua natureza, fazendo-nos suspender juízos até segunda ordem. Pôr a contradição sem resolvê-la não significa necessariamente adotar a perspectiva da conciliação ou da coexistência pacífica de contrários, mas recuperar a *objetividade* do antagonismo e das *possibilidades* nele latentes, através do *riso sobre o riso irônico*. Pode-se então duvidar do chamado “antirrepublicanismo” de Machado. E isto mesmo quando o cronista crê que “[a]nda alguma coisa [grave] no ar”⁸³, talvez a ameaça da ditadura militar definitiva de Floriano (em plenos bombardeios da revolta da Armada), não se sabe. Pois quase tudo se ignora nesse período de incertezas e de possibilidades: “Qualquer coisa, um feto que está nas entranhas do futuro”, as “folhas verdes da primavera” (imaginada como morta por algum “espírito aborrecido”) ou algo outro, algo que “liga a ideia de constância das coisas à da probabilidade de uma coisa nova” (1996: 309).

Para Gledson, ao contrário, “[s]e, nas famosas palavras de Saldanha Marinho, um velho amigo de Machado, ‘esta não é a república dos meus sonhos’, é, de muitas formas, a República dos sonhos de Machado – ou dos seus pesadelos. Ele nunca fora republicano: tinha previsto, por exemplo, os perigos do federalismo, que só daria poder às oligarquias locais, e destruiria toda esperança de democracia que pudesse ser abrigada por republicanos históricos e idealistas. Poria em risco a unidade da própria nação, se essas oligarquias competissem entre si” (2006: 212). “[A]o longo das crônicas” de *A semana*, continua o autor, “aparece cada vez mais a tendência da República para cisões binárias e conflitos. (...) Aqui, federalismo e guerra civil aparecem como um monstro de duas cabeças” (ib.: 214). Se somarmos isso às fraudes e desordens financeiras do Encilhamento, à sensação da “completa falta de valores fundamentais, não só nas áreas de economia e da moral”, mas também das ideias e crenças que declinam e se confundem no fim do século, teríamos numa só visada o contexto pessimista que parece desempenhar o papel fundante na criação de *Dom Casmurro* e *Esau e Jacob*, segundo o crítico inglês (ib.: 219-20)⁸⁴. Provavelmente Gledson

⁸³ MACHADO DE ASSIS, *A semana*, 01/10/1893 (1996: 307-8).

⁸⁴ Para Machado, o Encilhamento talvez tenha sido o ponto culminante desse mundo postiço, agora agravado pela fraude sistemática, engendrando uma espécie de “religião da vida cotidiana” diretamente ligada ao “fetiche automático” do capital (para usar termos de Marx). Cf. as várias crônicas sobre o Encilhamento (J. M. MACHADO DE ASSIS, *A Semana*, 1996, especialmente: 22/05, 12/06, 19/06, 04/09, 23/10 e 11/12/1892; 01/01 e 02/07/1893). Ver também os comentários de J. GLEDSON na Introdução a este volume de crônicas de *A semana*, que aponta o impacto do Encilhamento sobre o escritor: “Parece que a completa confusão gerada pela impressão de tanto dinheiro (...) fez com que Machado estivesse mais consciente da completa falta de valores fundamentais, não só nas áreas da economia e da moral, como também noutras”, em especial na questão da modernização urbana carioca, palco da violência estatal contra as zonas mais pobres ou atrasadas da cidade, assim convertida num cenário teatral que deixava intocada a miséria social: “A modernização, para as classes altas, pode consistir em acompanhar, contudo tardiamente, a moda europeia, ler o último romance de Zola, ver uma primeira representação carioca de uma ópera, afinal de contas, velha de mais de quarenta anos: os resultados podem ser muito mais perigosos e dolorosos para os que estão

tem razão sobre as intenções gerais da crítica machadiana desse período; mas talvez negligencie a farpa irônica contida em cada proposição que converte cada crônica destas numa *pequena obra de ficção*. Crônicas sem pretensão factual ou documental, crônicas feitas para refletir e abrir horizontes, mais do que para confirmar certezas. Como vimos, não há muito o que chorar sobre aquilo que ruiu, nem como retroceder às instituições mortas; segundo o próprio narrador do romance, após lançar sua alegoria das duas barbas: “Este desejo de capturar o tempo é uma necessidade da alma e dos queixos; mas ao tempo dá Deus *habeas corpus*.” (EJ, XXIII) – uma lei da nova constituição republicana, vale lembrar. Parece fácil perceber, como dirá outro crítico recente, que “Machado é cético em relação à política e ri de todo niilismo programático e de todo aquele que se deixa levar pelas paixões desmedidas”, tanto quanto “o irônico cronista, recusando toda e qualquer panaceia, não compartilhava do entusiasmo revolucionário e do otimismo político dos socialistas e anarquistas” (Ceil, 2016: 148) – mas, justamente por ser irônico, não deixa também de apresentar o *movimento efetivo das ideias modernas, incluindo aí também as socialistas*, diríamos, para poder medir o real, que é certamente violento e desigual, pelo que há de ideal posto em seus próprios princípios motores, em parte ilusórios e retrógrados, em parte progressistas, críticos e utópicos. Por outro lado, parece certo também que, “com sobriedade, [ele] quer reorganizar a sociedade, mas discorda que a sociedade só poderá ser reformada após sua completa destruição e condena a violência revolucionária” (ibidem). Ocorre também que as forças de destruição, ou o “niilismo” se quisermos, não vêm apenas dos fantasmas socialistas cultivados por essa elite obscurantista, mas nascem sobretudo do ventre – *ab ovo* – do mais arcaico: da luta pelo poder travada pelas forças originárias do antigo regime, da guerra de morte gestada pela dita “classe conservadora”, que, por outro lado, anestesia e pacifica a própria consciência através da arte amena, da ópera, do teatro, da poesia, da religião, dos ganhos na bolsa, dos pseudoidílios da própria crônica semanal dessa alienação.

Essa dialética entre ideias, formas e processo social marcará profundamente a estrutura de *Esau e Jacob*, eliminando o dualismo criador de cisões entre tais termos. Por isso, já na crônica, o realejo da paz e da ordem nunca toca sozinho, mesmo quando a pacificação do Sul – que ameaçara a unidade da federação e mesmo o retorno ao princípio monárquico – é alcançada: “bem sei que a guerra também é humana, por mais desumana que pareça; nem nós estamos aqui só para cortar, entre amigos, o pão da cordialidade. Para isso, não era preciso sair do Éden”⁸⁵. E assim continuará dizendo o cronista, ao pensar no grave problema das eleições, que continuam como sempre

no outro extremo da escala social (...) o destino dos ex-escravos foi provavelmente predominante na mente de Machado” (ib., p. 22, 25 e 28).

⁸⁵ MACHADO DE ASSIS, *A semana*, 25/08/1895 (1957a, vol. 2: p. 424).

“violentas e corruptas, a bico de pena, a bacamarte, a faca e a pau”: “Quanto à violência, sou da família de Stendhal, que escrevia com o coração nas mãos: *Mon seul défaut est de ne pas aimer le sang*”⁸⁶.

1.4.3. As interpretações de Caldwell e de Gledson

Notamos anteriormente como esse curso histórico prenhe de mudanças estruturais, essa ebulição social e cultural que tomava amplamente as ruas e a opinião pública desde a última década do Império⁸⁷, prima por uma clamorosa ausência, isto é, pelo *silêncio forçado* pelo narrador, tendo de ser interpretado nas entrelinhas. Nisto vai aquele aparente dualismo social constitutivo entre forma e matéria, já assinalado. Noutros termos, parece haver aqui uma forte *incongruência entre configuração formal e conteúdo histórico-social*. Uma *incongruência deliberadamente produzida*, no entanto, que nem sempre foi sentida, muito menos explicada como tal pela tradição crítica. É isso que permite as leituras metafísicas como as de Eugênio Gomes, ou as formalistas como as de Sant’Anna. Em linhas gerais, note-se como elas não diferem tanto assim das primeiras leituras impressionistas da obra, que viram nesta prosa mais a “graça do estilo” e a “engenhosidade da apresentação” do autor do que o interesse pelo que é contado, que parece “simples” ou “trivial”. Entretanto, *o que é contado* transpôs-se aqui numa *maneira* específica de contar; o tempo carregado de negatividade, reduzido muitas vezes a formas simples de anedotas, provérbios e “causos”⁸⁸, na verdade sedimentou-se em uma estrutura fortemente construída e complexamente mediada por um ponto de vista radicalmente irônico, em grande parte *postição*, um simulacro de segunda mão com marcas de interesses escusos, de classe, gênero e raça, em parte criador de um terreno metacrítico capaz de ironizar quem ironiza.

Podemos passar finalmente ao ponto alto da recepção crítica de *Esaú e Jacob*, com os ensaios de Caldwell e de Gledson. Para ambos os críticos, a despeito da forte continuidade das estruturas coloniais do país, ganha certa evidência no romance tanto a virada dos anos 1870-1871, nascimento de Pedro, Paulo e Flora, representantes de uma nova geração que iria testemunhar a crise do escravismo, data que retorna praticamente em todos os romances a partir de *Iaiá Garcia* (1878), quanto a crise do próprio Império, a proclamação da República e os primeiros anos do novo regime. Nesse ponto, vale citar o crítico inglês, que analisou os planos de configuração diacrônica

⁸⁶ Idem, ibidem, 24/03/1895, p. 318-9.

⁸⁷ Cf. em especial a pesquisa dessa “cultura democrática e científica” do período em Maria Tereza C. de MELLO (2007) que complementa com riqueza de detalhes algumas descrições de Sevcenko e Needell acima citadas.

⁸⁸ Cf. a análise de Rodrigo TRINDADE, *Bem-aventurados os que leem: formas simples em Esaú e Jacob, de Machado de Assis*, 2013, que se baseia em André JOLLES (Formas simples – Lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste, [1930]/1976).

da obra machadiana da segunda fase (que, por sua vez, parecem refazer criticamente o projeto de Alencar de representação positiva da formação nacional), mostrando como ela se divide em pares de romances: um deles com teor histórico mais panorâmico, outro mais concentrado em um momento histórico decisivo dessa longa transição⁸⁹. Assim, escreve Gledson:

“O primeiro [par, isto é, *Memórias Póstumas e Casa Velha*] enfoca um *ancien régime*, com o domínio de uma oligarquia segura de si, baseada na escravidão – domínio que pôde ser mantido com relativa facilidade, embora por vezes com a consciência da possibilidade de uma rebelião ou, simplesmente, da necessidade de uma autojustificação. Já o segundo [*Quincas Borba* e *Dom Casmurro*] mostra o período de crise que mais fascinava Machado, qual seja o do final da década de 1860 e início da de 1870, quando pela primeira vez se percebeu que ia acabar a escravidão, com uma nova classe comercial, ligada ao capital internacional, representando uma ameaça para o poder da tradicional classe dominante – ou, pelo menos, para a sua confiança. O último par leva essa história além de 1871, mostrando a impossibilidade de uma transformação do Brasil em benefício de seu povo: o que *Esau e Jacob* apresenta como absurdo político e perda de contato com a direção real da História, *Memorial de Aires* mostra como desastre social e traição econômica. (...) um capitalismo superficial, explorador, com raízes no exterior, incapaz de beneficiar a nação em conjunto, em parte porque esse ‘conjunto’ é uma ficção (ver, especialmente *Quincas Borba*, *Esau e Jacob* e *Memorial de Aires*). (...) Enfocar 1871 é enfocar a repetida ilusão de que podem facilmente ser modificados.” (1986: 17 e 22).

Feito notável, com este esquema Gledson acertava os ponteiros do relógio da crítica machadiana com a história brasileira. Ora, as mudanças sociais pós-1870 acima elencadas, como vimos, são quase sempre citadas apenas de passagem pelos livros atribuídos ao conselheiro. Nosso romance parece ter como sua estratégia narrativa única a *ironização de seu próprio enredo e de suas personagens*, todos semelhantes em sua “eterna insipidez” (*EJ*, XII), como se de fato *nada estivesse acontecendo* ou *nada de substancial tivesse sido alterado em quase cinquenta anos de história* (1850-1894). Como se tudo equivalesse mesmo à mera “reforma da tabuleta” da confeitaria do Custódio – índice de um “capitalismo superficial”. O que ocorre não seria também, em essência, o oposto? Nesse caso, as condições sociais em mutação seriam focalizadas através de pequenos episódios na superfície do cotidiano através de um *tour de force* que converte o mínimo fiapo de conteúdo numa espécie de índice negativo de uma realidade social coisificada, iníqua, atroz, mas ainda assim (ou por isso mesmo) conflituosa e movediça; a partir disso, onde comumente só se veem cisões, círculos e continuidades da mesmice, trata-se de ver ao mesmo tempo uma série

⁸⁹ GLEDSON (1986: 17). Os pares são os seguintes: *Brás Cubas* (1880), que se desenrola entre 1805-69 (ênfase nas décadas de 1840 e 1850) e *Casa Velha* (1885), que se desenrola em 1839; o segundo é formado por *Quincas Borba* (1886-91), que se desenrola entre 1867-71, e *Dom Casmurro* (1899), que se desenrola entre 1857-1871 e 1899; o terceiro é formado por *Esau e Jacob* (1904), que se desenrola entre 1871 e 1894, com reminiscências a 1855 e 1869, e o *Memorial de Aires* (1908), que se desenrola entre 1888-89. Gledson desconsidera, a meu ver, a importância de *Iaiá Garcia* (1878) como um dos primeiros ensaios sobre a questão de 1871.

virtual de descontinuidades significativas na estrutura social e material – algo que o romance conseguiria incorporar *negativamente* em sua estrutura narrativa. É o que teremos adiante na análise de capítulos como “Um ponto escuro”, “Um gatuno”, “Recuerdos” e o famoso “Caso do burro”, esticando sua virtual complexidade até a personagem de Flora. Este último traço da composição foi praticamente aberto pelo ensaio de Caldwell, que aponta na moça Baptista a virtualidade alegórica de um *ideal de República abortado*:

Ela é mais que uma moça real – sensata e amável apesar de suas alucinações e de seu estranho desejo. (...) Ela nasceu em 1871, que marcou a luta pela *Lei do ventre livre* na Câmara dos Deputados. Seu avanço intelectual na conversa, leitura, escrita é datado por ministérios. Todos esses símbolos, fatos e imagens ligam-na ao estabelecimento da República brasileira – a república ideal. Esta nasceu do movimento de emancipação, o ideal de fraternidade dos homens, o filho espiritual de poetas e intelectuais. Quintino Bocaiúva, um velho colega de imprensa de Machado, ficou conhecido como o pai da República e tomou parte na formação do novo governo. Mas Bocaiúva e outros intelectuais idealistas abandonaram o novo governo em questão de meses⁹⁰.

Eis um traço crucial da personagem, confirmado no plano de sua ação singular no romance, que extravasa o quadro mítico criado pelo narrador, ambos itens ainda hoje pouco estudados e desenvolvidos pelos comentadores (um pouco como a situação de Capitu, anteriormente ao outro estudo seminal publicado por Caldwell em 1960), fulgurando como uma picada aberta numa floresta de símbolos – e isso mesmo quando se sabe que a crítica americana considera esse narrador onisciente, que ela identifica corretamente com Ayres, não só como bastante confiável e comedido, mas como o dobre de um diplomata fino e civilizado, um livre-pensador moralmente benigno que dá liberdade de ação e vontade aos seus trebelhos, funcionando como um pai espiritual para essa juventude perdida (ib.: 154). Ao mesmo tempo em que procura negar o determinismo de tipo naturalista camuflado nesta voz narrativa (ib.: 158), para ela, Flora tinha uma estranha “[v]ontade, uma ambição e um desejo sobre-humano por perfeição”, pois “amava os dois gêmeos idênticos Pedro e Paulo por igual” (ib.: 169), tal como vem se repetindo desde os primeiros intérpretes. Assim, sem se dar conta, ela confirma a ideologia naturalista da obra, que, evitando o método naturalista descritivo, não deixa de focar-se na mesma naturalização de motivos da moça (“A alegria vinda da prontidão de Paulo, a tristeza da ausência de Pedro. Quisera-os ambos *naturalmente*”, *EJ*, LXXXII, grifo nosso), recriando a mesma tara determinista por obscenidades e “pontos escabrosos” imponderáveis (“Este fenômeno [alucinatório] não creio que possa ser comum.

⁹⁰ CALDWELL (1970: 170, traduções nossas). Esta sugestão de Flora como símbolo da República ou da Nação ideal encontra-se meramente indicada no ensaio de Eugênio GOMES (1958) sem nenhum desenvolvimento.

Ao contrário, não faltará quem absolutamente me não creia, e suponha invenção pura o que é verdade puríssima”, *EJ*, LXXIX). Mas não adiantemos o passo de nossas análises posteriores.

Com a sua morte e a continuação da rixa entre os dois rapazes, por um lado, teríamos a confirmação funesta de um destino: “O Brasil ao que parece está destinado a nunca realizar seus sonhos, nunca desfrutar o presente, mas apenas um futuro que seria idêntico ao seu passado” (ib.: 172) – opinião de Ayres que a autora reconfirma no final: “O Brasil há sempre de perseguir, sem nunca alcançar, seu futuro glorioso” (ib.: 180). Por outro lado, o fato de Aires retornar rejuvenescido no final da obra, depois de sua viagem às termas europeias, seria índice de que “[e]le também acreditava no futuro, ele também acreditava no tempo” e “[n]ós sentimos que o Brasil viverá: este não morrerá entre o passado e o futuro, como a República morreu; perdurará tanto quanto Aires, e ele não dá sinais de curvar-se e ficar de joelhos. Tal como no final do romance, a flor da juventude ainda viçava em sua botoeira. O Brasil continuará olhando para o seu futuro” (ib.: 180-1). A capitulação ao ponto de vista mítico transige para o oposto, o ponto de vista ideológico do Brasil-potência, do otimismo nacionalista e positivista ainda hoje reinante, aqui se faz por meio de uma alegoria (a “flor eterna” na botoeira do diplomata), interpretada apressadamente.

Para Gledson, por outro lado, quase tudo que foi dito acima é pouco ou nada claro e até mesmo bastante difícil de sustentar. Boa parcela das significações críticas do romance teriam realmente que tomar a via indireta da alegoria, num sentido totalmente diferente de qualquer convenção morta, isto é, no sentido da descoberta das verdadeiras causas econômicas e sociais que dirigem o processo nacional. É o que acontece no estranho capítulo das “duas barbas” (*EJ*, XXIII, “Quando tiverem barbas”). Como argutamente revela o crítico (1986: 179-81), as barbas do frade capucho e do maltrapilho simbolizam, respectivamente, Pedro II/o regime monárquico e o velho ideal de república no Primeiro Reinado, ressurgido na Regência e logo eliminado⁹¹. Assim, ambos envelhecem, as barbas ficam brancas, depois de um curto intervalo de retomada da cor antiga. O maltrapilho pinta-a de negro e mal, provavelmente por usar tinta de má qualidade e “não possuir espelho”, mas “andava só, descia ou subia muita vez a mesma rua” até que “um dia dobrou a esquina da Vida e caiu na praça da Morte, com as barbas enxovalhadas, por não haver quem lhas pintasse na Santa Casa” (ib.). Segundo Gledson, a alegoria política remete à marcha da cafeicultura escravista (“[I]a ao interior, Minas, Rio de Janeiro, S. Paulo – creio que ao Paraná também”) e ao discurso exaltado da propaganda republicana-jacobina (que seria *pura tinta* impressa) de outrora. Ambos ao fim declinam, suscitando a questão da troca do regime.

⁹¹ Em apoio à decifração de Gledson, poderíamos lembrar que o café foi inicialmente plantado na capital fluminense por padres capuchinhos. Já o maltrapilho pode fazer lembrar as rebeliões regenciais através dos grupos sociais da época como farrapos, cabanos e balaaios.

Note-se como o crítico não questiona, nesse plano, *quem cria* essa alegoria, atribuindo-a diretamente a Machado, que ao longo do livro colocaria suas simpatias do lado monarquista. Sem dúvida, o texto demonstra simpatia pela imagem do capucho imperial, “amigo de Pedro” (um Hércules “meigo e espiritual, a fé viva, a afeição segura, paciência infinita” etc.). Ele tem certamente um nome (“frei ***”), mas que é substituído pelo narrador por três asteriscos, “número de mistério, expresso por estrelas, que são os olhos do céu” (ib.). A alegoria personifica então *o trabalho dos negros com o café*, que são a base do regime, numa figura espiritual, celeste, ligada ao serviço eclesiástico e ao divino – ou seja, personifica-os numa figura do Céu branco ou estrelado das elites. No contexto alegórico do romance, como mostraremos o céu se contrapõe ao inferno dos pobres e marginalizados. De outro lado, então, o maltrapilho anônimo aparece como figura decrépita e meio biruta, sem valor aos olhos de um narrador representante do antigo regime, e é também, diríamos nós, um signo de certa condição histórica de classe, sem identidade (este também o sentido possível de “sem espelho”), que retornará efetivamente nas figuras da gente pobre invisível na cidade, fazendo lembrar o irmão das almas, os mendigos que circulam pelas ruas, os jacobinos que ameaçariam a confeitaria do Custódio, o significado alegórico de Flora ao piano etc. Gledson também não indaga quem substitui historicamente (na ficção) essas duas figuras de fábula: são obviamente os próprios gêmeos adultos – quando *passam a ter barbas e a fazer discursos* (basta lembrar o nome do capítulo), até finalmente entrarem na... Câmara de Deputados. Se perseguirmos os vinte capítulos dados pelo narrador para decifarmos por que as duas barbas “voltaram do grisalho ao negro” (ib.: §295), chegaremos no cap. XLIII, chamado “O discurso”: aqui, teremos precisamente a repercussão do discurso de Paulo sobre a Abolição, republicado no jornal, ricamente encadernado e entregue por Santos aos ministros e à princesa regente. É a República que bate à porta, ressuscitada pelo debate político e a imprensa abolicionista radical naquele momento – e como antes, na Regência, pelo discurso impresso em geral, mesmo que aqui sinalizado através do discurso de um futuro bacharel filho de um banqueiro.

A conclusão de Gledson, aqui, deixa a desejar: já que ambos os sistemas políticos efetivos situam-se num mesmo *continuum* histórico oligárquico-escravista e que os gêmeos representam uma oposição falsa dentro desse *continuum*, então o romance estaria quase que condenado a perder-se nessa identidade e, assim, através desse realismo *de superfície*, esbatido numa consciência inócua, fútil e irônica, seria incapaz de estar à altura dos acontecimentos pós-1871 e de poder “controlar a História”. A contrapelo, apontamos os significantes com sentido de classe pressupostos na alegoria. Por certo, a cegueira social existe, mas não ocorreria também justamente o contrário? Pois o escravismo mal ou bem foi abolido e a ideia republicana tomou o corpo social, venceu o *ancien régime* tendo por base o mesmo café e o trabalho da massa, incluindo os funcionários

públicos e os profissionais liberais, os militares, mas também os bacharéis filhos da elite, algo que de modo algum pode ser identificado, como reforça o próprio Gledson, ao “mesmo nome do ideal (lunático) [de República] dos anos anteriores” (ib.: 181). Esta leitura depreciativa da República, simpática ao antigo regime, não seria antes a típica visão monarquista do conselheiro Ayres?

Como representar a transição histórica para a República, aliás mal acabada, sendo um monarquista? Eis o que leva o autor à consideração crítica de que aqui, quando o “tratamento irônico” maciçamente “se estende a todo o romance”, fazendo-o perder clareza da substância histórico-social, teríamos uma *crise da representação machadiana da História*, pois “[p]aradoxalmente, um retrato realista de tal situação envolve, ou pode envolver, um certo grau de afastamento das normas realistas” (ib.: 181-3 e 185). Sem dúvida, podemos concordar que estamos longe da “seriedade” e da objetividade histórica do romance realista clássico⁹². Mas discordamos que houve perda. Ayres precisa apenas ser reconhecido como o narrador efetivo e melhor enquadrado socialmente, em termos de ilusões de uma certa classe. Uma perda ou um fracasso relativizados pelo próprio crítico, no entanto, pois, se por um lado a obra retrata com engenhosidade e consistência muito do “desenraizamento e da ‘insipidez’ da época”, por outro, ativa a necessidade de uma leitura histórica da ação e das personagens em sua luta, do enredo e de suas alegorias, por mais desenxabidos que pareçam (ib.: 185 e 205). O maior mérito da leitura de Gledson é compreender a dicotomia relativa entre essa forma e o movimento social do conjunto, que estira a obra em leituras díspares (míticas, estético-formalistas, históricas). Mas bem pesadas as coisas, isso colocaria em dúvida para ele a sua solução estética. Uma solução que seria “estranha” e “desajeitada” (ib.: 214): a existência de um “narrador ambíguo”, que em grande medida seria ainda um *alter ego* de Machado, veiculando diretamente “suas interpretações” acerca da História, que, por outro lado, confundem-se com o absurdo do enredo e suas personagens abstratas, o idealismo e o relativismo de Aires, isto é, confundem-se com uma mensagem de “cegueira”, “ceticismo e senso de vazio”, “desorientação”, “fetichismo”, “pessimismo” e “desespero constante” (ib.: 169; 203; 213-4). Trocando de sinal, superando de fato o dualismo, não seria exatamente o que ocorre no romance como seu ponto mais alto de problematização e de crítica⁹³? Contudo, Gledson aponta com perfeição como também a luta “mítica” entre os gêmeos representa as guerras intestinas entre facções das oligarquias brasileiras desde os primeiros anos da Independência até a revolução no Sul ou mesmo o massacre de Canudos (ib.: 205). Tal como vê Pedro e Paulo como idênticos em seu

⁹² Além de LUKÁCS (1968b), ver a discussão de Franco MORETTI, “O século sério” in: ___. *O burguês*, 2014.

⁹³ “A falta de dimensão histórica tem fundamento histórico ela mesma, na distância imensa entre a vida popular e a História que fazem as nossas elites. Para exemplo, valha a expressão de Aristides Lobo, segundo a qual o povo assistira à proclamação da República ‘bestificado’. (...) Se em *Iaiá Garcia* a dimensão histórica faltava, em *Esau e Jacó* é na sua falta que está a graça” (SCHWARZ, 2000: 158).

ideal de poder – um mesmo ideal despótico ou de exceção, uma verdadeira “paixão pelas dissoluções” (ib.: 174) de toda lei ou governo – isso que nos põe a um passo de reconhecer como esses *filhos-ideais em miniatura* são como o “espelho” do que se dá socialmente na *grande política brasileira*, tal como se reflete em Santos ou Baptista e se abre à vista principalmente na ocasião de decretação dos estados de sítios de Deodoro e Floriano. Será pouco?

Em nossa opinião, o crítico acerta em cheio nesta análise dos gêmeos e do ponto de vista do narrador quando rompe a dicotomia e admite, na linha de Schwarz, que: “o ceticismo e o senso de vazio que impregnam *Esau e Jacó*, a própria superficialidade da abordagem histórica (que não pode ser negada e, às vezes, desce ao nível da ópera cômica) é, em si, em grande medida, um fenômeno histórico, o produto do período (aproximadamente 1871-1894) no qual se situa o romance”; uma época histórica que apresenta uma “sociedade desnorteada, sofrendo de uma falta de objetivos já presente, em embrião, em períodos anteriores, mas agora atingindo um nível que se aproximava à total desintegração” (ib. 169-70). É essa desintegração do antigo regime que vem representada no livro, com seus traços ambivalentes, grávidos do futuro, a despeito da opinião *conservadora* de seu narrador. Daí o estatuto *rebaixado dado a Flora* – e replicado pelo crítico, sem crítica; pois ela aspiraria “a um estado de inocência, pouco provável de se encontrar em qualquer parte da Terra” (ib.: 175), embora também encarne a “[e]sperança de fecundidade e abundância” dos “*primeiros anos da República*” (ib.: 200, g.n.). Essa disjunção dialética, que já vimos ocorrer em Caldwell, parece decisiva porque põe a contradição interna constitutiva da personagem. Mas, manter uma tal linha negativa de argumentação implica compreender o romance muito mais objetivamente como uma determinada visão reificada de um *narrador de classe, gênero e “raça”*. Mais que isso, compreendê-lo como *produto* de uma negatividade *social* radicalmente irônica e destrutiva, tendente ao rebaixamento geral dos horizontes – uma determinação histórico-estrutural que parece faltar ao crítico inglês àquela altura de suas pesquisas. Isso coloca também em questão o pressuposto de Gledson de que o romance não sairia do registro de um capitalismo *superficial e explorador* dirigido de fora, que tenderia à visão unilateral da *identidade e da conciliação* dos opostos – que é afinal a perspectiva de Ayres, mas que o percurso dos gêmeos tende até certo ponto a desmentir ao mostrar não só como ideias sociais são postas no processo, explodindo na luta fratricida das elites civis e militares e destas contra os explorados, mas também ao mostrar como se dá a reprodução interna dos agentes da classe dirigente, acompanhando sua ascensão do poder financeiro ao poder político em âmbito nacional. Sem dúvida a modernização *social* continua superficial e conservadora, mas não o nosso capitalismo periférico.

Também questionamos, de maneira polêmica talvez, o romance ser atribuído a um “alter ego” do próprio Machado – o que não significa obviamente pretender cortá-lo do plano da

enunciação –, que espelharia assim, através do conselheiro, posições monarquistas, conservadoras e cinicamente reacionárias difíceis de afirmar e aceitar⁹⁴. Veremos no Capítulo 2 como Ayres pertence à mesma linha de narradores da segunda fase, embora seja mais dissimulado, e talvez por isso mesmo muito mais maligno. E aqui chegamos à maior contradição de Gledson. Mesmo conhecendo o “relativismo sistemático”, ou o idealismo e o cinismo contundentes desse narrador/personagem, teríamos aqui, ainda assim, “dois narradores”, ou um... “narrador (pouco) confiável” (ib.: 182), que seria (como personagem) um “homem modestamente virtuoso, sem quaisquer paixões”, “cordato” e “estéril” como um “esteta”, apesar de ser também apenas outro produto condicionado pelo mesmo ambiente da “Discórdia”, eivado de “ironia e obscuridade autodestrutiva”, mas em todos esses casos um... *alter ego* possível do escritor (ib.: 209-11).

Pouco confiável talvez signifique dizer, como faz Eulalio, “potencialmente não confiável”, alguém que... “no fim das contas é *reliable*” (Eulalio, 2012: 134; um crítico que aliás simplesmente elimina Ayres da função da autoria e da narração). Para Gledson, a “nudez” do enredo alegórico, sua “irrealidade como ficção”, forçaria a nossa atenção para o seu verdadeiro criador, que se esconderia mal por trás da máscara de Aires, sem ser totalmente convincente, pois “sabe que não pode, em última instância, sustentar” essa “história tola”, que por outro lado continua a veicular as interpretações machadianas da História daqueles anos (1986: 212-3). Só se sai realmente dessa dualidade de perspectivas quando *se põe a contradição* na unidade formal do objeto: a abstração “metafísica”, a superficialidade, a ficcionalização da vida etc. subjazem à *própria forma objetiva* da realidade histórica, forma que esse narrador mimetiza/constrói. Para isso teremos de estudar melhor a forma social da ironia aqui pressuposta – já tantas vezes por nós afirmada nas análises precedentes, sem ainda examiná-la mais detidamente à luz das teorias da ironia.

Para concluir, digamos que o ensaio de Gledson começa bem quando põe em questão o narrador radicalmente irônico e o seu enredo absurdo, mas termina num beco sem saída quando passa por alto as formas e estruturas mais fundas dessa narração – o tema materialista do narrador e

⁹⁴ Quando Gledson compara as posições de Aires e Flora (os únicos personagens que estariam para além da insipidez e do relativismo da obra), ele *toma o partido de Aires* e o *identifica* a Machado: “Aires é menos idealista, porém não chega a ser prático (...) Pode parecer razoável concluir daí [da citação do Ciro de Xenofonte no cap. LXI] que os próprios pontos de vista de Machado, *na medida que podem ser identificados com os de Aires*, estão na *melhor tradição do conservadorismo pessimista* – as pessoas não apenas precisam de uma mão firme mas, na verdade, a acolhem bem, pois competem para atender os desejos do ditador(!). As posições de Flora e Aires podem ser descritas como, respectivamente, idealismo e cinismo: ou continuamos a acreditar, contra todas as evidências, na possibilidade de um estado ideal (e a morte de Flora parece sugerir que um ponto de vista desses não pode ser mantido durante muito tempo), ou adotamos um ponto de vista hobbesiano (ou humanitista) de que os fortes governarão às custas dos fracos, e até, talvez, com a convivência destes. Talvez o ponto de vista de Aires seja difícil de contestar (!), como também é difícil argumentar contra o cinismo, pela própria natureza das coisas. Mas é interessante que os exemplos de Aires se refiram a acontecimentos gerais, não políticos, ou então nos afastam do Brasil (para uma Caracas que se suspeita representar o arquétipo da República Hispano-Americana, ou para a Grécia Antiga). Nada disso revela muito sobre o contexto especificamente brasileiro” (GLEDSON, 1986: 175-6).

a lógica do duplo não são considerados centrais –, se é mesmo que estão enraizadas num certo ponto de vista social de classe e numa certa totalidade do capitalismo imperialista do fim do século.

**

Tais esforços de historicização não se esgotaram até hoje. Surge assim uma terceira (ou quarta?) linha de leituras históricas, dedicando-se cada vez mais às estratégias de um “narrador arbitrário” e “embusteiro”⁹⁵, ou simplesmente preso à “superfície”, à “conciliação” e à “teatralidade” que transbordam de algumas cenas⁹⁶, remetendo às questões de classe. Um narrador manipulador que escancara o caráter construído da obra, ao mesmo tempo que mantém uma relação especular com o leitor, configurando-o como uma espécie de “duplo”, ao qual se concede tanto a autonomia quanto se procura negar a habilidade e a possibilidade de uma leitura divergente⁹⁷. Um movimento similar ocorre com a nova leitura crítica e sem concessões da figura do conselheiro no *Memorial de Aires*⁹⁸. Pedro Fragelli mostra a natureza conservadora das posições de Aires em seu diário de lembranças, especialmente no momento da Abolição, em que toma veladamente o partido dos proprietários, recalcando toda a problemática da inserção do negro liberto na nova sociedade de classes. Intensificando o que se vê em *Esaú e Jacob*, a esfera dos subordinados é praticamente expulsa da representação. Aqui, a autolimitação do ponto de vista do conselheiro, erigido em simples diarista, como que livre do ofício de ser um narrador ou como se não tivesse qualquer interesse no relato fragmentário e no entanto contínuo que termina por oferecer ao leitor (certamente previsto em sua forma), é um meio de escamotear, sem deixar de sugerir, a irresponsabilidade moral e social da classe dominante da qual ele mesmo participa.

A figura de um Aires muito distinta começa então a se delinear nos estudos machadianos. Mas a partir desse ponto deve-se tentar diferenciar com maior nitidez o que seria verossímil ou falso, possível ou duvidoso em cada focalização de *Esaú e Jacob*, nesse caso deixando de aderir ao que essa voz não cansa de propagandear sobre si mesma e sobre o sentido dos “fatos” que escolhe narrar. No horizonte, surge a trilha que tentaremos abrir.

1.5. O duplo e a duplicidade a partir das configurações históricas da ironia, da alusão e da alegoria

⁹⁵ Gabriela K. BETELLA, “Uma por outra: a arte de narrar pela arte de traduzir” in: ___. *Narradores de Machado de Assis*, 2007.

⁹⁶ Ludmylla M. LIMA, “Tédio, conflito de superfície e teatralidade: uma leitura das formas em A+B e Esaú e Jacó”, 2011.

⁹⁷ Hélio S. GUIMARÃES, “Esaú e Jacó e o leitor como duplo” in: ___. *Os leitores de Machado de Assis*, 2004, p. 254-5.

⁹⁸ Um movimento que começa com o ensaio de GLEDSON (1986), passa por José Paulo PAES (“Um aprendiz de morto” in: ___. *Gregos e baianos*, 1985), Marcelo P. PARREIRA (*Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis*, 2007) e tem seu ponto mais alto na leitura proposta por Pedro FRAGELLI (*As formas da traição – Machado de Assis, o Memorial de Aires e a Abolição da Escravatura no Brasil*, 2014).

Podemos começar a cavar mais fundo em nossa matéria analisando melhor traços construtivos pressupostos pelas posições anteriores, que moldam a obra como um todo. Como bom estruturalista, Sant’Anna não se interessava muito à época por questões de gênese das formas estéticas. Como se sabe, enquanto figura geral da história da cultura e das mentalidades, o duplo perpassa as mais diversas tradições sociais. Dos povos ditos “primitivos” à Antiguidade clássica, das narrativas míticas e legendárias à ascensão da literatura moderna nos séculos XVIII e XIX, especialmente articulado à ironia romântica, a questão do duplo desdobra-se em múltiplas faces, girando ao redor da problemática da identidade e da alteridade. O duplo é o ser que aparece como um mesmo e um outro no tempo e no espaço, podendo remeter a um ser exterior ou ao próprio interior desse ser, convertendo-se em um elemento estranho para ele. A partir da Introdução, vimos como o duplo se ramifica numa lógica de duplicidades e duplicações, ultrapassando a figura do *Doppelgänger* (aqui, os gêmeos rivais), tornando-se uma forma mais geral e concreta de expressar uma duplicidade social generalizada – um “mundo duplo” feito de alienações, segundo a boa expressão de Hegel – como viemos determinando neste capítulo até o momento. Dentre essas variações da estética do duplo, aqui valeria examinar teoricamente as possíveis raízes dessa compreensão alargada, num rápido esboço de duas ou três formas conjugadas que tecnicamente compõem *Esaú e Jacob*, e que hoje são frequentemente subestimadas em sua conexão interna pela crítica estética; referimo-nos aqui às noções modernas de ironia, alusão e alegoria.

1.5.1. O duplo, a ironia e a ironia romântica

O gume da ironia de *Esaú e Jacob* é realmente incomum dentro da obra machadiana. Se a ironia formalmente pressupõe, segundo Douglas C. Muecke, uma “dupla camada” de significados dispostos em “dois patamares” (um nível literal e aparente contraposto a um outro, real e essencial), geralmente *opondo o ironista (eirôn) a uma vítima* (que pode ser um *alazon*, um “fanfarrão”)⁹⁹, o

⁹⁹ Cf. Douglas C. MUECKE, *The Compass of Irony*, 1969, p. 19-21. Na Comédia Antiga, o *eirôn* tem por vítima o *alazon*, um tipo de “fanfarrão” ou “impostor” ligeiro, jactancioso e tagarela, cegamente confiante no que diz com juízos definitivos. “The *alazon* or victim is the man who blindly assumes or asserts that something is or is not the case, or confidently expects something to happen or not to happen; he does not even remotely suspect things might not be as he supposes them to be, or might not turn out as he expects them to” (ib.: 30). Noutro texto de síntese, o mesmo autor observa que “o *alazon* em Teofrasto é apenas um fanfarrão (“boaster”). Mas é notório que tais pessoas tendem a enganar a si mesmas mais do que àquelas a quem eles se vangloriam, e chegam a acreditar em suas próprias invenções”. (D. C. MUECKE, *Irony and the Ironic*, 1986, p. 37, trad. nossa). A figura dissimulada do *eirôn* é sempre associada a Sócrates, conforme o retrato clássico dos diálogos platônicos: um falso ingênuo que questiona as opiniões de seus interlocutores, a fim de revelar suas contradições e fazer nascer a verdade ideal. Mas há também, segundo Søren KIERKEGAARD as versões de Sócrates deixadas por Xenofonte e Aristófanes: para o primeiro um ser “inofensivo”, um “conversador engraçado” que “não prejudicava a ninguém” com sua “conversa fiada” (*O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, 1991, p. 28); para Aristófanes, ao contrário, uma espécie de “poeta cômico” e “absolutamente polêmico frente à antiga cultura grega” – um portador de uma “dialética negativa”: “a

romance multiplica a cegueira e as vítimas, relativizando o saber do próprio narrador/personagem. Poderemos reconhecer várias figuras do romance exercendo tais funções alternadamente. No limite, o próprio narrador será ironizado, tornando-se uma espécie de “autoironia” viva. Ele se verá ao mesmo tempo como alguém moralmente superior, como alguém dotado de onisciência, como personagem modesta e limitada, bem como o ironista da própria narrativa e de si mesmo. Nesse círculo nebuloso, promove uma sistemática “clivagem do eu” (Muecke, 1969: 20) que converterá a obra numa forma de autoexposição deprimente, quase patológica. O *eiron* será rebaixado dialeticamente a um *alazon*. Mas para compreendermos todo esse caminho, precisamos nos remeter à análise dos desenvolvimentos da teoria da ironia através da ironia romântica.

**

Para pensar as origens históricas dessa problemática, antes de mais nada caberia situar a ideia básica de uma “dupla natureza do homem” (o bem e o mal, o lado anjo e o lado besta), que ganhou grande vigor na arte moderna, principalmente através da tradição liberal-romântica do séc. XIX, tal como se apresenta, p. ex., na teoria estética dos contrastes de Victor Hugo¹⁰⁰ ou no “caráter demoníaco” goethiano¹⁰¹ e balzaciano¹⁰². O pensamento de um *alter ego*, de uma divisão

ironia é o ponto de vista que constantemente se suprime a si mesmo, ela é um nada que devora tudo” e “derrota tudo, portanto, ao ver em cada coisa a sua discrepância para com a ideia” (ib.: 110-1); em *As Nuvens*, Sócrates surge especulando comicamente sobre o céu e os deuses. Segundo o filósofo dinamarquês as nuvens seriam “o reflexo aéreo de seu próprio interior vazio”, mas que simbolizariam também o vazio da “comunidade e do Estado”, “que o próprio Sócrates descreve como um amontoado de desocupados, de homens ociosos que costumam cantar louvores às nuvens” (ib.: 112). Por aqui se vê como a dissimulação do ironista e a impostura do *alazon* são mediadas entre si, ou se entrecruzariam. Aristóteles evoca na *Ética a Nicômano* a “*eirônia* e a *alazoneia*, a atenuação e a exageração, a modéstia e a fanfarronice”, enquanto na *Retórica*, separa a atitude superior do ironista frente à “bufonaria faceciosa” (*bōmolochia*): enquanto o irônico se diverte consigo mesmo, o *bōmolochos* busca divertir os outros com suas piadas”. Para esse longo e complexo debate ver também: Ernst BEHLER, *Ironie et modernité*, 1997, cap. 1 (citado aqui, p.10); Sébastien RONGIER, *De l’ironie – Enjeux critiques pour la modernité*, 2007, cap. 1 e 2; além do já citado trabalho de MUECKE, 1986: cap. 3.

¹⁰⁰ Cf. os prefácios a *Cromwell* (“Do grotesco e do sublime”) (1827) e a *Hernani* (1830), em que Victor HUGO expõe sua teoria dos contrastes, mas concilia politicamente o senso das oposições com a busca da ordem (“o Romantismo” deve ser “encarado pelo seu lado militante, que é o do *liberalismo* em literatura”: “que o princípio da liberdade cumpra o seu papel, mas que o cumpra bem. Nas letras, como na sociedade, nada de etiqueta, nada de anarquia: leis. Nem saltos, nem bonés vermelhos.”) (Prefácio a *Hernani*, in: Lobo, Luíza, *Teorias poéticas do romantismo*, 1987, p.135-7). Nessa altura da marcha do esclarecimento, lembre-se do comentário irônico de Alfred de Musset sobre o *Cromwell*: “Eu lhe dizia que nós não compreendemos o que esta palavra *Romantismo* significava. (...) Felizmente, naquele mesmo ano, apareceu um ilustre prefácio que devoramos imediatamente, e que por pouco não nos convenceu para sempre. (...) Ali afirmava com segurança que o romantismo não passava da união do sério e do jocoso, do grotesco e do terrível, do cômico e do horrível, mas dito de outra forma. (...) Para finalizar, cremos que o Romantismo consiste apenas em empregar todos os adjetivos, só isso.” (Alfred de MUSSET, “Cartas de Dupuis a Cotonet (excerto). Primeira Carta, 7 de setembro de 1836” in: Lobo, 1987, p. 150-3).

¹⁰¹ Cf. a boa descrição de um comentador (mesclando ideias de Schaefer e Beutler) sobre a função negativa-mediadora do demonismo em Goethe: “... [n]os três dramas de juventude *Götz*, *Faust* e *Egmont* (...) opera-se a passagem da liberdade demoníaca à lei moral; a primeira é a liberdade contra a lei (...), o segundo, a liberdade sob a lei, que descobrirá o Goethe clássico. Götz morre inquieto pelo futuro do seu povo, Egmont prevenido a revolta de seu país, Fausto esperando que sua obra servirá aos homens. No momento em que seu orgulho demoníaco os deixa, cada um deles encontra o Cuidado (*Sörge*), que, no *Fausto*, toma uma forma humana; o culto egoísta do Eu cede o lugar a um altruísmo angustiado, em seguida tranquilizado”(J.-F. ANGELLOZ, *Goethe*, 1949, p. 97. Trad. nossa).

constitutiva da subjetividade, de uma dualidade entre ser e parecer, razão e sensibilidade etc. vinha de longe (Cervantes, Shakespeare, Rabelais, Sterne, Rousseau, Voltaire), circulando pelos espíritos na emergência do Romantismo, por Goethe, Schiller, Hoffmann, Byron, Poe, Musset, Nerval. A forma clássica de oposição externa do gêmeo, do sócio e do rival torna-se *internalizada* na modernidade burguesa através de uma subjetividade dividida e autorreflexiva (cf. Bravo, 1998). Uma explicação semelhante encontra-se em Anatol Rosenfeld:

Se a expressão da dissociação universal que caracteriza o ser humano, particularmente em nossa civilização, há de ser o signo da arte verdadeiramente inspirada, compreende-se que a simbologia romântica esteja povoada de figuras desse esfacelamento e fragmentação: sócias, duplos, homens-espelhos, homens-máscaras, personagens duplicadas em contrafações e alienadas em sua humanidade. Todos eles são outras tantas concreções que realçam o caráter contraditório e cindido do espírito artístico que as gerou. Na verdade, o romântico, enquanto batia o espaço e o tempo empós a unidade e a inocência, era perseguido por sua própria sombra desdobrada, pela consciência de ser um homem dividido, estranhado, social e culturalmente. Reencontrar a inteireza é a meta da dialética de sua fuga¹⁰³.

Assim, uma das ligações subterrâneas do esquema do duplo seria, segundo Anatol, a *ironia romântica*, que recebeu tratamento artístico e/ou teórico principalmente em Friedrich Schlegel, ligando, como um grande fio invisível, o idealismo de Fichte e as cartas de Schiller sobre a *Educação Estética do Homem* e a distinção de *Poesia ingênua e poesia sentimental*, às obras de Novalis, Tieck e Solger, recebendo os ásperos comentários da *Estética* de Hegel, até alcançar as tendências modernistas, de Baudelaire ao Impressionismo e ao Surrealismo.

O assunto é crespo¹⁰⁴, mas tentemos organizar minimamente esse debate visando extrair elementos que permitam fundamentar pelo menos parte da concepção de ironia pressuposta em *Esau e Jacob*. Não é necessário pressupor que o livro “aplique” a ironia schlegeliana; basta a hipótese estrutural de que tenha realmente se constituído socialmente aquilo que Ernst Behler denomina uma certa “consciência da modernidade literária”, moldada pelas ideias fundamentais da

¹⁰² Segundo Curtius, as figuras de Balzac têm amiúde um caráter inteiriço, pleno de paixão, mas também enrijecido pelo combate na arena social, tornando-se “super-homens e monomaniacos”: “[T]odas as criaturas de Balzac conheceram o demônio do desejo e sentiram suas garras. Sob o açoite do desejo, elas se decidem a lutar, ou sucumbem” (Ernst CURTIUS, *Balzac*, [1923], p. 78 e 96). Essa “pertinácia luciferina” dos heróis modernos foi assinalada também por Georg LUKÁCS, principalmente na “psicologia demoníaca” da obra balzaciana. (*A teoria do romance* [1916]/2000, p. p.113-4 e 93).

¹⁰³ Anatol ROSENFELD, “Romantismo e classicismo” in: Guinsburg (org.), *O Romantismo*, 2002, p. 274.

¹⁰⁴ Essa questão tem como se sabe uma literatura muito extensa. Essenciais aqui seriam, além dos textos de Schlegel e os ensaios já citados de Rosenfeld, os livros de BEHLER (1997), de MUECKE (1969 e 1986) e RONGIER (2007); Paulo E. ARANTES (*Ressentimento da dialética*, 1996); Márcio SUZUKI (*O gênio romântico*, 1998); Vladimir SAFATLE (*Cinismo e falência da crítica*, 2008), Terry EAGLETON (*A ideologia da estética*, 1991); Constantino Luz de MEDEIROS (“A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica”, 2014), passando por clássicos como Walter BENJAMIN (*Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, 1999), Georg LUKÁCS (*A teoria do romance*, 2000), Peter SZONDI (“Frédéric Schlegel et l’ironie romantique – avec un appendice sur les comedies de Tieck” in: ___. *Poésie et poétique de l’idéalisme allemande*, 1991) e HEGEL, *Cursos de Estética*, vol. I, 1999.

reflexão autocrítica e da perfectibilidade infinita da criação literária, num espírito em que os opostos se atraem e se interpenetram (razão e loucura, alegria e tristeza, seriedade e farsa grotesca etc.), que os irmãos Schlegel e o romantismo alemão seriam os primeiros a *teorizar* através de uma leitura singular de Sócrates, Luciano, Cervantes, Shakespeare, Diderot, Voltaire, Sterne, Lessing, Goethe e outros. Por isso, poderíamos encontrar, nesses mestres, “técnicas da ironia romântica antes do romantismo” propriamente dito (Behler, 1997: caps. 2 e 3; cf. também Muecke, 1969: 164 e ss.).

Para Friedrich Schlegel tratava-se de pensar uma unidade estética moderna produzida pela mediação dessa figura que, transcendendo o tropo retórico (a dissimulação irônica, segundo a fórmula clássica: “querer dizer o contrário do que se diz”) e o diálogo filosófico (ironia socrática), ganharia o estatuto de um *tropo vital*, de caráter estético totalizante¹⁰⁵. A utopia do “Estado estético” de Schiller – que sonhava erguer nas nuvens um “reino alegre, de jogo e aparência, em que desprende o homem de todas as amarras das circunstâncias, libertando-o de toda a coerção moral e física”¹⁰⁶ – converte-se em Schlegel na atividade produtora ilimitada da imaginação do “gênio romântico”, sempre contrabalançada pelas asas suspensivas da ironia. Entusiasmo e ironia virão sempre juntos, portanto, embora o termo ironia resuma em si esses dois momentos.

Segundo uma fórmula cósmica do filósofo, ela consistiria na “[c]lara consciência da eterna agilidade, do caos completo e infinito”¹⁰⁷; ou, noutra célebre definição que engloba a filosofia e a poesia, uma “beleza lógica”, ou antes uma ideia em que respira “o divino sopro da ironia”, equiparado ao espírito de uma “bufonaria realmente transcendental”: “No interior, a disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado, inclusive a própria arte, virtude ou genialidade; no exterior, na execução, a maneira mímica de um bom bufão italiano comum”¹⁰⁸. O termo *bufonaria transcendental* apontaria aqui para o fundamento reflexivo da criação: um “pensar superior” posto sempre à distância, como autocrítica e sátira permanentes, o bufão italiano assinalando o fluxo inflamado do discurso criativo. Nessa sociedade alemã ainda periférica, formada por círculos de belas almas, a “poesia romântica é uma poesia universal progressiva”, devendo “fazer poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor”¹⁰⁹. De um lado, uma poesia que teria de se armar objetivamente como uma nova “epopeia”:

¹⁰⁵ BEHLER (1997) mostra que em Mme. de Staël um processo semelhante de reflexão sobre o espírito e a literatura modernos ganhava forma.

¹⁰⁶ Friedrich SCHILLER, *A Educação Estética do Homem – numa série de cartas* [1793], 1990, p. 143.

¹⁰⁷ Friedrich SCHLEGEL, “Ideen”/Ideias §69, [1800] in: ___. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, 1994, p. 112-3; Idem, *O dialeto dos fragmentos*, 1997, p. 153.

¹⁰⁸ Friedrich SCHLEGEL, “Lyceum der schoenen Kuenste”, §42, [1797], in: ___. 1997: 26-7; Idem, 1994: 87. (Doravante abreviado: L). Este fragmento parece apontar o uso feito por Schlegel das categorias da comédia antiga, anteriormente citadas (*eirôn*, *alazon* e *bōlomochos*).

¹⁰⁹ Friedrich SCHLEGEL, “Athenaeum”, [1798], §116 in: ___. 1997: 64; Idem, 1994: 98-9 (Doravante abreviado: A).

“um espelho do inteiro mundo circundante, uma imagem da época”. Por outro, uma poesia alada: “um oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos”, um ideal que “reconhece, como sua lei primeira, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si” (A §116; 1997: 64-5; 1994: 98-101).

Na base dessas formulações entrecortadas pela duplicidade e o paradoxo (pois “ironia é a forma do paradoxo”, L §48 - 1997: 28), temos a constituição social do princípio da subjetividade moderna, em particular o espírito da filosofia kantiana. Essa subjetividade autônoma é então como que “fichtizada”, tornada infinitamente livre de todo condicionamento, capaz de desfazer as próprias formas e caracteres criados precisamente através da reflexão e do distanciamento irônico, do cultivo do chiste (*Witz*) e do paradoxo, do impulso lúdico de uma imaginação desenfreada, da fragmentação de si e do mundo etc., sem deixar de buscar ao mesmo tempo uma harmonização de contrastes e diferenças, no anseio de reencontrar o sentido em uma síntese ideal, conforme apontou Anatol Rosenfeld (2002: 286). O mesmo espírito utópico encontrável em Novalis, para quem “[o] mundo nada mais é senão um *tropus* universal do espírito, uma imagem simbólica deste” – ou, como comenta o crítico, o mundo “não passa de uma *tournure* metafórica, um símbolo da espiritualidade que nele reside, vive e repousa” (ib.: 291). Um outro aforisma de Novalis, que aliás nunca escreveu uma linha sobre a ironia, condensa a tendência subjetivista dessa intelectualidade de estufa, que se separa do mundo: “Para dentro vai o misterioso caminho”. A respeito do limite desse subjetivismo sempre pressuposto, vale destacar outra passagem crucial do ensaio de Anatol, que articula a lógica da ironia e do duplo:

O eu se coloca diante de um espelho, que é ele próprio; desdobra-se. Ora, perdidos os fins e o objeto superiores desta busca, restam os meios, entre os quais se incluem o próprio objeto imediato e ponto de partida, ou seja, o homem como indivíduo. É nele que se concentra a ironia romântica, sobretudo sob a forma da autoironia. Neste processo de autoanálise, o desdobramento multiplica-se, na medida em que gira em torno de si próprio. Assim, uma parte do eu converte-se em objeto, enquanto a outra se mantém como sujeito que ironiza. (...) É evidente que, sem um centro efetivo de reintegração, praticado com intensidade, de fato levado ao extremo por um subjetivismo radical, tal exame teria que produzir não só uma verdadeira autodilaceração, uma autofragmentação contínua, como uma ironia niilista, cuja expressão contundente se encontra nas novelas de E.T.A. Hoffmann ou Achim von Arnim, mas também em Gérard de Nerval, na França e em outros românticos. (ib.: 288)

Projetando-se como objeto e se suprimindo incessantemente, essa “disponibilidade infinita” ou “leveza absoluta” tem seu ponto máximo no “niilismo”. Mas ao tudo medir através do Infinito (inalcançável), trata-se também de *unificar antíteses*, o que faz da coisa criada, como ressalta

Anatol, “obra de arte total, integradora de diversos gêneros”. Assim passa-se a exigir da leitura e da crítica também um ato infinito de reflexão e interpretação, alçando-as às alturas do Ideal da Arte; como dirá o próprio Schlegel: “Um crítico é um leitor que ruma. Por isso, deveria ter mais de um estômago” (L §27 - 1997: 23; 1994: 83). Sem “moderantismo” (A §64 – 1997: 56), por um lado, o romântico quer introduzir “na realidade o arbítrio incondicionado”, visando “viver chistosamente” (L §67 - 1997: 30). Por outro, o cerne da ironia propriamente dito constituiria certo momento *negativo, autolimitador e suspensivo* dessa imaginação estética solta e sem nenhum fim predeterminado, pois o artista moderno tenderia a um “*glissement’ sans fond et sans fin*” (Behler, 1997: 91-103).

Fazer a sucessão de entusiasmo e ironia desenvolver-se numa obra filosófica ou estética, segundo Schlegel, consiste em configurá-la como uma “constante alternância de autocriação e autoaniquilamento” (A §269 - 1997: 95), resultando numa “absoluta síntese de antíteses absolutas, alternância contínua de dois pensamentos conflitantes que engendra continuamente a si mesma” (A §121 – 1997: 66), seja através do chiste e da abolição das regras da lógica, da busca da “coincidentia oppositorum”, do fragmento e da conversa brilhante coroada de máximas e pontos de vista conflitantes, seja ainda, principalmente, através da saída do autor da moldura da obra, quebrando a ilusão artística criada. Daí porque também “não são a arte e as obras que fazem o artista, mas o sentido e o entusiasmo e o impulso” (L §63; 1997: 30), sendo o “sentido” para Schlegel uma “autolimitação”, “um resultado de autocriação e autoaniquilamento” (*apud* Medeiros, 2014: 59). O sentido primordial da ironia romântica desdobra-se neste processo que o filósofo denomina “parábase permanente”¹¹⁰: a “poesia sobre a poesia”, a reflexão metaficcional sobre a ficção, em suma, a revelação das estruturas do próprio fazer estético.

Aquela alternância se traduz então num fervor quase místico e divinatório da autocriação absoluta, numa adoração narcísica das suas próprias acrobacias, que, saltando em direção ao público, revela reflexivamente as condições da criação para um grupo de entendidos – pois não há ironia senão através da partilha de sentidos, ou seja, de um *fundo comum* construído pela troca de experiências e a “urbanidade” do diálogo. Esta alternância converte-se então numa espécie de “atitude existencial” perante a vida¹¹¹. Como dirá Hegel, na *Estética*: “o sentido de viver como artista e de configurar a vida *artisticamente*” (1999, I: 82). Mas viver segundo esse princípio, adianta Hegel, é agir como se todo conteúdo substancial permanecesse “para mim uma *aparência*”

¹¹⁰ SCHLEGEL *apud* BEHLER (1997: 111). O termo vem da comédia antiga, momento em que o autor questiona a própria criação, a ilusão de objetividade da peça através da intervenção do coro. O conceito de ironia como parábase permanente foi recuperado há pouco tempo para o contexto machadiano por SOUZA (2006: 38 e ss.) e por Ravel G. PAZ, *Serenidade e fúria: o sublime assismachadiano*, 2009.

¹¹¹ Anatol ROSENFELD, “Aspectos do romantismo alemão” in: __. *Texto e contexto I*, 1973, p. 159; SUZUKI, 1998: cap. VI.

e assumisse “uma forma que está totalmente em meu poder” (ib.). Num de seus artigos sobre a opacidade da escrita e a necessidade impossível da comunicação total, Schlegel distinguiria vários planos de um “sistema completo da ironia”, transcendendo o mundo literário: a ironia mais ou menos simples (rude, fina ou delicada, extrafina, séria, dramática), a dupla ironia e a ironia da ironia¹¹².

Segundo o excelente resumo de Ernst Behler, a ironia filosófica schlegeliana teria portanto três aspectos fundamentais:

- a) a alternância entre entusiasmo (autocriação) e ceticismo irônico (autoaniquilamento), no processo de criação artística;
- b) a reflexão metaficcional ou autorreflexão da obra por si mesma, como sentido do processo;
- c) uma concepção cósmico-religiosa de fundo panteísta, que faria do Eu um ser limitado e uma simples parte do “caos completo e infinito” do Universo.

1.5.2. “Esse Aires”: a ironia machadiana vista mais de perto, e por dentro

Isso posto, podemos voltar a *Esau e Jacob*. À matriz conhecida de influências vindas da sátira menipeia, Cervantes, Erasmo, Sterne e Voltaire parece juntar-se aqui essa matriz de reflexão romântica da modernidade literária. Vale recordar que Machado muito provavelmente conhecia Schlegel, e que, comprovadamente, tinha em sua estante os dois primeiros volumes da *Estética* de Hegel (traduzidos para o francês) e algumas obras de Madame de Staël¹¹³, a qual aliás comparece no romance através de um retrato de “Corina”, oferecido por um comerciante miguelista aos

¹¹² Vale a citação inteira: “In order to facilitate a survey of the *whole system of irony*, we would like to mention here a few of the choicest kinds. The first and most distinguished of all is *coarse irony*. It is to be found in the real nature of things and is one of the most widespread of substances; it is properly at home in the history of mankind. Next there is *fine or delicate irony*; then *extra-fine*. Scaramouche employs the last type when he seems to be talking amicably and earnestly with someone when really he is only waiting for the chance to give him — while preserving the social amenities — a kick in the behind. This kind of irony is also to be found in poets, as well as *straightforward irony*, a type that flourishes most purely and originally in old gardens where wonderfully lovely grottoes lure the sensitive friend of nature into their cool wombs only to be-splash him plentifully from all sides with water and hereby wipe him clean of delicacy. Further, *dramatic irony*; that is, when an author has written three acts, then unexpectedly turns into another man and now has to write the last two acts. *Double irony*, when two lines of irony run parallel side-by-side without disturbing each other: one for the gallery, the other for the boxes, though a few little sparks may also manage to get behind the scenes. Finally, there is the *irony of irony*. Generally speaking, the most fundamental irony of irony probably is that even it becomes tiresome if we are always being confronted with it. But what we want this irony to mean in the first place is something that happens in more ways than one. For example, if one speaks of irony without using it, as I have just done; if one speaks of irony ironically without in the process being aware of having fallen into a far more noticeable irony; if one can't disentangle oneself from irony anymore, as seems to be happening in this essay on incomprehensibility; if irony turns into a mannerism and becomes, as it were, ironical about the author; if one has promised to be ironical for some useless book without first having checked one's supply and then having to produce it against one's will, like an actor full of aches and pains; and if irony runs wild and can't be controlled any longer.” (Friedrich SCHLEGEL, “On incomprehensibility” [1800] in: __. *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*, 1971, p. 266-7, grifos nossos).

¹¹³ Cf. José L. JOBIM, *A biblioteca de Machado de Assis*, 2001.

gêmeos juntamente com outro de uma Diana nua (*EJ*, XXIV), um modo de alusão dupla, em efígie, à feição “romântica” de Flora (Cf. Passos, 2008).

No romance, uma reflexão irônica de espécie radical molda a matéria, o estilo da narração e a relação com o leitor. Sirvam-nos por enquanto alguns exemplos instrutivos dessa presença. Voltaremos ao ponto no próximo capítulo. Em termos de sua matéria, poderemos compreender como tudo vai sendo pintado sob o signo do negativo: a “cousa vaga” que Pedro e Paulo sentiam sobre Flora, que os fazia “mais estetas que enamorados” ou as “[g]randes pinceladas da [sua] imaginação” (*EJ*, XXXVI) imperiosa e/ou ditatorial – as “paixões de dissolução” nomeadas por Gledson –, ou de outras tantas personagens que encarnam uma ideia até o paradoxo ou a derrisão (o tinteiro de Evaristo, por exemplo, era uma das “ideias” de Perpétua, *EJ*, L). O espesso nevoeiro de aparência, especulação e fantasia que recobre todos os cantos da história através da disseminação de discursos, imagens, paródias literárias, alegorias, opiniões infundadas etc. configura um mundo de ficção como que elevado ao quadrado, suspendendo toda determinação prática. O “entusiasmo” das personagens e do próprio autor ficcional, que mexe os seus pauzinhos e articula tal disseminação de aparências atemporais, dando apenas *um rastro mínimo* do processo histórico determinante, também nos leva às demandas endereçadas ao leitor, que, invocado alusivamente através do fragmento acima citado do *Lyceum* (§27), é assim determinado: “[O] leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (*EJ*, LV). Por fim, somos remetidos à instância da voz dessa narração. Se Aires como personagem “professava virtualmente todas as crenças deste mundo” (*EJ*, XXXVIII, ironia como dissimulação e troca geral de posições, ou como “contínua alternância de autocriação e autodestruição”), enquanto narrador, além desse acúmulo de imagens e intrusões pessoais indispensáveis para dar um certo ritmo reflexivo à prosa (então feita de máximas e conclusões chistosas e paradoxais), além ainda da grande flutuação de registros discursivos e da ontologização da “contradição” (uma ironia cósmica: “a vida e o mundo não são outra coisa”, *EJ*, LXXXVII), ele reflete o tempo todo sobre o próprio relato, solapando as estruturas da ilusão artística criada (ironia como “bufonaria transcendental” e “parábase permanente”). Veremos melhor adiante como a ironia incide pelos quatro cantos desse romance feito, paradoxalmente, para *refletir sua própria irreflexão*.

Mas aqui então as comparações com a ironia romântica não teriam de cessar? Pois o passo original daquele idealismo hipertrofiado dos alemães corria à procura de certa unidade real entre “reflexão, escatologia e utopia”¹¹⁴, através da criação de uma “nova mitologia”¹¹⁵ ou de uma síntese

¹¹⁴ “A essência da época moderna é a cisão, a meta para a qual ela tende principalmente a unificação” (SZONDI, 1991: 103).

estética e cultural que não era certamente qualquer. Noutros termos, a ironia schlegeliana pode ser ideologia, mas não era mera apologética (Arantes, 1996: 240), embora em breve ela seria atropelada pela “ironia objetiva” do curso do mundo do capital, com o qual inconscientemente dialogava. O fastígio desse período de utopias românticas (elas mesmas bifurcadas em vertentes messiânicas, nacionalistas, associacionistas e socialistas), como se sabe, foi nada menos que as revoluções de 1848, em grande parte malogradas após o rastilho de pólvora falhado da Primavera dos Povos¹¹⁶. Pode-se dizer o mesmo da ironia desenvolvida por Ayres, que tem na história e na política (bem como em Flora, Pedro e Paulo) um mero motivo de escárnio ou, na melhor das hipóteses, de lembrança inócua?

Sem dúvida, não. A ironia romântica aqui é pura casca formal, sem nenhuma implicação de caráter utópico. Mas o certo parece dizer que o subjetivismo era latente também nos alemães. Aqui, deve entrar com força novamente a crítica de Hegel à ironia romântica – um texto que podemos suspeitar que Machado realmente leu e estudou cuidadosamente – dele retirando lições a respeito da degradação formalista da ironia antiga. Partindo do idealismo subjetivo de Fichte mas estetizando-o a ponto de subvertê-lo e corrompê-lo, os pré-românticos de Iena, segundo Hegel, corriam o risco de afundar o “eu abstrato” fichtiano num subjetivismo radical. Vale acompanhar essa crítica acerba, às vezes injusta, mas ainda assim percutiente, se pensarmos nas consequências imprevistas dessa subjetivação romântica generalizada das normas, que hoje parece estar se tornando regra: “essa virtuosidade de uma vida irônica e artística se concebe”, diz a *Estética*, “como *genialidade divina*, para a qual tudo e todos são apenas uma criação sem essência, na qual o criador livre, que se sabe desvencilhado e livre de tudo, não se prende, pois pode tanto destruí-la quanto criá-la”, vale sublinhar – disponibilizando e submetendo “toda particularidade, determinação e conteúdo” à “violência e arbitrariedade” desse Eu abstrato. Hegel não dá trégua:

A forma mais imediata desta negatividade da ironia é, por um lado, a *vaidade* de toda coisa concreta, de toda eticidade [*Sachlichen*] e de tudo o que é em si mesmo pleno de Conteúdo, isto é, a nulidade de tudo o que é objetivo e válido em si e para si. Se o eu permanece neste ponto de vista, tudo para ele surge como nulo e fútil [*eitel*], com exceção da própria subjetividade, que por esse motivo se torna oca e vazia e ainda mais *vaidosa*. (Hegel, 1999, I: 83).

Sem menosprezar a forma do cômico e da ironia em geral, o filósofo julga criticamente a ironia schlegeliana como que prenunciando os riscos de uma *estetização radical da ética, do direito e da*

¹¹⁵ SCHLEGEL, *Conversa sobre a poesia* / “Discurso sobre a mitologia” in: ___. 1994, p. 51-2.

¹¹⁶ Eric J. HOBBSBAWM, *A Era das Revoluções*, 2003a; Elias Thomé SALIBA, *As utopias românticas*, 1991; J. GUINSBURG (org.), *O Romantismo*, 2002.

*política*¹¹⁷. Após a exposição das figuras do “mundo duplo” da cultura, da “linguagem da dilaceração” (da “consciência vil” do sobrinho de Rameau), da crítica da “hipocrisia” da cosmovisão moral kantiana e da dialética do “mal e o seu perdão” na *Fenomenologia do Espírito*¹¹⁸, nos *Princípios da Filosofia do Direito* ele sublinha o problema contido na moralidade abstrata desta “subjetividade que se afirma como um absoluto” contra todo princípio universal e sua realização prática, para isso esvaziando todas as determinações exteriormente válidas na pura interioridade arbitrária da vontade¹¹⁹. O mal universal consistiria, para o filósofo, numa espécie radical de *consciência duplicada*, que tende ao dualismo, à negação abstrata e indeterminada, à má infinidade. Em todos esses tópicos clássicos da crítica hegeliana parece que esbarramos, num nível teórico fundamental, na problemática formada pelo narrador de *Esaú e Jacob*. Uma subjetividade que consistiria em

[s]aber os princípios éticos objetivos, mas, em vez de mergulhar no que eles têm de sério e de agir tomando-os como base, esquecendo e renunciando a si, mantém a distância da relação com eles e sabe *a si mesma* como o que *quer* e *decide* isto ou aquilo e pode *igualmente* decidir de outro modo (Hegel, 1989: 279, §140).

Nessa condição, a objetividade do mundo ético tenderia a se desfazer. A ironia tornar-se-ia a figura desdobrada de um subjetivismo absoluto, que só conheceria a objetividade das leis e deveres para outros, afirmando sua autarquia frente a eles, isto é, afirmando seu poder de ir além dos outros, de desprender-se deles e estabelecer sempre uma outra medida:

Não é a coisa que é excelente, mas Eu é que o sou, e Eu sou o mestre da lei e da coisa, que *somente brinca* com ela e como com o seu capricho, e, nessa consciência irônica, na qual deixo perecer o mais elevado, *tenho somente o gozo de mim mesmo*. Esta figura é não só a inanidade e vaidade [*Eitelkeit*] de todo o *conteúdo* ético dos direitos, dos deveres e das leis - o mal, e, na verdade, o mal intrínseco, inteiramente universal -, mas ela lhe acrescenta, também, a forma, a vaidade *subjetiva*, de saber-se a si mesma como essa inanidade e vaidade de todo conteúdo e de, nesse saber, saber-se como o absoluto (ibidem).

Contudo, um *mundo* irônico não se forma no romance machadiano justamente a partir de tais subjetividades abstratas e suspensas no ar pela graça de um estado de ironização permanente, e revelado enquanto? Das cabriolas de volatim de Brás Cubas, que pode conceber o tempo e a história como “um enxurro perpétuo” ou uma “eterna loureira” se quiser, à teoria da história como Ópera

¹¹⁷ Cf. Marcos L. MÜLLER, “A dialética negativa da moralidade e a resolução especulativa da contradição da consciência moral moderna”, 1996, especialmente p. 98; ARANTES, 1996; SAFATLE, 2008: 40-2.

¹¹⁸ Georg W. F. HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, Parte II, 1993, “Cap. VI – O Espírito, parte B – O Espírito Alienado de Si Mesmo. A Cultura; parte C- A boa consciência – A bela alma, o mal e o seu perdão”.

¹¹⁹ Georg W. F. HEGEL, *Grundlinien der Philosophie des Rechts* [1821], §§ 139 e 140 in: ___. *Werke Band 7*, 1989, p.277-86; tradução de H. B. Nisbet: *Elements of the Philosophy of Right*, 2003, p. 180-4.

segundo o tenor italiano amigo de Bento em *Dom Casmurro*, aqui batemos criticamente também nas portas do modelo predominante em *Esau e Jacob*, que os equiparará a um rato roedor, um dragão mitológico ou uma visão idealista do tempo, sem esquecer as imagens da partida de xadrez, do teatro e do tecido invisível.

Hegel certamente polemizava contra o espírito de seu tempo, e talvez exagerasse um tanto na depreciação desses jovens intelectuais flutuantes, os “hipocondríacos” da inação política, no fundo, no fundo homens supérfluos diante do atraso alemão; no final, aliás, totalmente resignados, tendo-se na guinada teológica do último Schlegel a prova maior. Além disso, em sua própria efervescência reflexionante, a negação indeterminada não teria de girar eternamente em falso, resultando naquilo que o próprio Schlegel denominava “autolimitação” irônica – representativa de uma “autocrítica do artista”, como apontam Behler (1997: 135-6) e Suzuki (1998: 152-65) –, por um Eu pautado pela relação dialógica, aberto ao outro e ao exterior, isto é, o reconhecimento de um mundo positivo e infinito de formas de ser, que o ultrapassam. A estética idealista hegeliana (a representação do conteúdo substancial da Ideia) não nos parece hoje também ingênua, pois alérgica às formas modernas da alienação e da fragmentação da experiência social? Como diz o próprio Hegel na sequência de sua exposição da ironia romântica, temos nela o sentimento do “infortúnio e da contradição”, e com isso o desejo de realidade e ação para se libertar da pura interioridade insatisfeita, apesar de ela poder também cristalizar-se no “não efetivo e no vazio”, permitindo o nascimento do “culto doentio da bela alma e da nostalgia” (1999, I: 83). Na obra de Solger, já o mencionamos, ele sentiu também a ironia como um momento superado da Ideia especulativa (ib.: 85).

Sob o prisma de *Esau e Jacob*, aqui ressoa à primeira vista – que é sempre o prisma de Ayres –, algo da caracterização da consciência de personagens de “bela alma” romântica como Flora. Num plano de considerações bem mais gerais sobre a formação humana e social, para Hegel a consciência desse tipo de sujeito “raciocinante” (pensemos aqui menos em Flora que em Ayres) seria a certa altura como que “freada” e “subvertida” pela *substância efetiva* do mundo, sofrendo, como dirá na *Fenomenologia*, um “contrachoque” (ou “contragolpe”¹²⁰) da realidade em sua imanência. O jovem Lukács d’*A teoria do romance* ([1916]/2000) diria mais simplesmente: como qualquer Werther, Fausto ou Lucien de Rubempré provaria e serviria de exemplo, ensinando a colher algum resultado palpável, mesmo que ilusório ou desencantado após a reflexão de uma realidade última fragmentada, incompleta e não-idêntica ao sujeito mundano. Não haveria algo

¹²⁰ HEGEL (1993, Parte I, §60, p. 55, no original: *Gegenstoss*). Um termo semelhante ao utilizado por LUKÁCS (2000: 114) para se referir ao mundo do idealismo abstrato ou demoníaco das personagens de Balzac, quando sofrem um “contragolpe [*Gegenschlag*] de pura imanência” do mundo externo humano: “essa inadequação demoníaca, essa série infinda de almas agindo fatalmente umas ao largo das outras, torna-se a essência da realidade”.

dessa lógica da resistência do objeto indicada na *ação* de Flora ela mesma, independente das imputações da retórica irônico-romântica de seu autor-narrador? A ironia machadiana, absorvendo o veneno desse subjetivismo latente dos ideólogos românticos, não conseguiria construir um *metaplano* de observação inteiramente crítico e objetivo (livre do misticismo da ideia especulativa hegeliana)? Se esse parece ser o caso como viemos insistindo até o momento, precisaremos retomar e construir melhor mais adiante esse prisma autocrítico da ironia machadiana; ironia destrutiva de um narrador ficcional que, mal entendida, sempre gerou antipatia contra o escritor, dando a impressão de frieza aristocrática, veleidade, dogmatismo, salto alto, ou como sintetiza Meyer: a “ilusão de camarote”¹²¹.

**

Por enquanto basta lembrar que ainda no início do século XX, uma certa noção de ironia derivada dessa experiência histórica dos românticos de Iena repercutia precisamente n’*A teoria do romance* há pouco evocada, constituindo nada menos que a “objetividade” da forma e seus atributos: a “virilidade madura”, “resignada” e “desencantada” do ponto de vista do narrador do romance moderno. Uma ironia que engendraria segundo Lukács o “auto-reconhecimento, ou seja, a auto-superação da subjetividade”, desvelando a “cisão interna” entre os mundos da ficção e da história, podendo-se afirmar apenas como “*docta ignorantia*” sobre o sentido da vida nesse novo “mundo abandonado por deus” (Lukács, 2000: 74 e 92). Pois o distanciamento irônico, que não se reduz a uma forma subjetiva como a “sátira” segundo o crítico húngaro (ib.: 74-76), origina-se da vida de um artista exposto também ele, tal como suas criaturas, à condição geral da alienação moderna, que confronta os indivíduos isolados a convenções sociais petrificadas como “segunda natureza”. Aqui, a ironia reflete sobre si mesma e cria uma espécie de reserva crítica de *silêncio* da voz autoral, tornando-se condição racional para uma nova objetividade e uma nova distância “épica”, no momento em que a verdade e o sentido plenos desaparecem no horizonte inconciliável do capitalismo triunfante, após a liquidação da ingenuidade da epopeia antiga (ib.: 69-96)¹²². Na

¹²¹ “Em todo esse dar de ombros que é a obra de Machado, há um espectador que julga, mas se compraz na vaidade do espetáculo. Sem espetáculo, acabou-se o vício gostoso da ironia. Quem humoriza tem de certo modo a ilusão do camarote, pensa que está acima dos outros, pobres diabos da plateia. É verdade que o *humour* envolve uma forma de auto-ironia, como se tratasse de evitar o ridículo dessa ilusão. Mas o humorista depende do seu espetáculo e afirma o direito de julgar. O mundo é absurdo, a vida é uma farsa, diz ele. (...) Tudo é absurdo, menos eu – para poder afirmar isso.” (MEYER, 2008: 61). Ou ainda, a leitura derivada de FAORO, que enxerga nessa ironia o romancista saudosista dos velhos tempos, a “viva adesão ao estamento aristocrático”, que se afasta do mundo republicano “à força do escárnio e do apupo” (1974: 382 e 354).

¹²² Para uma recuperação teórica da ironia nesse sentido crítico-negativo, partindo da teoria estética frankfurtiana, ver p.ex., RONGIER (2007: 81-103). A ironia aqui requer a captação da distância autorreflexiva de toda afirmação, o ouvido para as dissonâncias do fundo e para os retardamentos de significações da obra, que surgem apenas no tempo; e mais importante, a “rachadura” e a “claudicação” do sentido na obra face às “lacunas” e às “resistências históricas dos materiais”, levando da “incerteza à disjunção” e à “inconciliação”, sem perder nada em determinação, enfim sem reduzi-la a uma dimensão essencialmente lúdica e conformista como no “cinismo pós-moderno”. Em contraste, a

mesma época, outra dimensão dessa reflexão era desdobrada pelo jovem Benjamin. Para Schlegel, como mostra o crítico alemão, a ironia era condição de exteriorização da subjetividade num outro, contendo uma certa disponibilidade ou certa capacidade de identificação mimética que *não necessariamente confirmaria um eu originário*, o “eterno espelhar-se a si mesmo numa série de imagens-reflexo que contêm sempre o mesmo e nunca algo novo”¹²³. Aqui, como assinala, temos um novo conceito de reflexão, elevado a um “terceiro grau”: “[o] ponto central da reflexão é a arte e não o Eu”, que torna a obra um “medium-de-reflexão” pleno de conteúdo determinado e capaz de refletir o próprio pensar e criar (Benjamin, 1999: 38-42, 48, 61). No centro da questão, portanto, teríamos o embate dialético do sujeito da ironia e da legalidade das formas artísticas. Sem dúvida, diz Benjamin, “[p]ara a teoria da arte, o conceito de ironia possui um duplo significado, sendo que, de fato, um deles é expressão de puro subjetivismo” (ib.: 89). A ironia parece sempre destrutiva da ilusão, indicando um parentesco patente com o trabalho da crítica; mas isso não é tudo, concluía ele, pois “a ironia da matéria aniquila a esta; ela é negativa e subjetiva; em contrapartida, a da forma é positiva e objetiva” (ib.: 92). Uma ironia de duas hélices que significa distanciamento parabático constante do que é afirmado, responsável pela destruição da aparência, e que paradoxalmente cria a legalidade objetiva de uma *forma* que se mostra reflexivamente enquanto tal num patamar superior, fazendo as vezes de uma realidade instável e ambivalente, em construção e/ou em desmanche.

1.5.3. Um certo regime de formas na periferia do capitalismo – ironização das ideias, volubilidade, estado de exceção

A ironia machadiana garante esse tipo de objetividade mediada pelo seu contrário: a subjetividade de um ponto de vista de classe que se autoapresenta como tal, ou que se deixa compreender como tal. Mais ou menos nessa linha que viemos seguindo, desde o ensaio de referência de Antonio Candido nos anos 70, Roberto Schwarz mostrou por meio de reflexões escoradas na história social das formas como se dá o “acerto da composição” machadiana (1990: 194): uma objetividade conseguida através de um *narrador volúvel – ironicamente posto em situação* (ib.: 184). Daí a presença poderosa e difusa da matéria social, sem contorno fixado, “a existência que pesa e influi mas não se vê refletida numa formulação” (ib.: 78). Lá onde falta essa total objetividade construída pela técnica da “ironia”, identifica o crítico, a composição desliza e contradiz seu próprio princípio de composição (cf. ib.: 175-6 e 184). Nesse deslocamento geral

leitura de SAFATLE (2008) vai no sentido de identificar (com o apoio de Hegel) a *ironia em geral* com essa forma de cinismo, para isso prescindindo do giro reflexivo pressuposto por Rongier.

¹²³ Friedrich SCHLEGEL, *Philosophische Vorlesungen* (1804-06) *apud* Walter BENJAMIN, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* [1917-1919], 1999, p. 44.

motivado pelo capricho, o distanciamento irônico “faz que nada seja o que parece à primeira vista” e o “verbalizado cede o passo à composição” (ib.: 175). Assim,

Trata-se (...) de um livro escrito contra o seu pseudo-autor. (...) a denúncia de um protótipo e pró-homem das classes dominantes é empreendida na forma perversa da autoexposição ‘involuntária’, ou seja, da primeira pessoa do singular usada com intenção distanciada e inimiga (comumente reservada à terceira). A chave deste procedimento está na insuficiência calculada dos pontos de vista do narrador em relação aos materiais que ele mesmo apresenta. (ib.: 78-9)

Por isso, explica o crítico, a “forma profunda” das *Memórias póstumas* não corresponde à “forma ostensiva” da volubilidade do narrador (ib.: 78). Antes é constituída pelo deslocamento sofrido pela volubilidade e pelas explicações universalistas correspondentes, “deslocamento devido à presença tácita e sempre poderosa do conjunto das relações sociais”. Isso significa alcançar um nível de reflexão superior, que se dá “*fora do âmbito reflexivo do livro*” (ib.: 195, grifo nosso), pois “a *forma latente* se manifesta pela desqualificação da *forma de primeiro plano*, reconsiderada à luz da matéria romanesca” (ib., g.n.). Essa “insuficiência calculada” do ponto de vista demanda como sua regra primeira de leitura, portanto, tirar *consequências* dos desplantes desse narrador volúvel, o que é feito muito mais por comparação entre a narração e a matéria narrada, em geral sufocada, e só residualmente por meio da “nota *ignóbil*” da reflexão do narrador (ib.: 66). As ideologias universalistas ou referências convencionais submetem a realidade inteira à satisfação imaginária de sua subjetividade, assentada no poder patriarcal e escravista, permitindo-nos percebê-lo, *malgré lui*, como “parte *facciosa* da história” (ib.: 162). Este será, *mutatis mutandis*, o mesmo princípio de construção (e de leitura crítica) objetivado em *Esau e Jacob*. Contrariamente ao que seria de se esperar, a objetividade social do relato é recobrada através da objetivação – sob a moldura vazia do espírito esteticista da virada do século – dessa subjetividade irônica e cínico-reflexiva de primeiro plano. É assim que se pode produzir o elo entre esses dois contextos tão distantes:

A sistematização do impasse moral da elite brasileira, condenada a uma como que ilegalidade estrutural, permitia a Machado a retomada não-esteticista do esteticismo emergente, o qual justamente ensaiava e estilizava o novo assalto às garantias civis burguesas, o mesmo assalto a que noutro plano o Imperialismo começava a dar a manifestação mais espetacular. (...) Machado de Assis pormenorizava e apurava a dimensão não-burguesa da existência burguesa no Brasil, e a estendia ao âmbito da convenção artística, na *forma generalizadora da transgressão*. Esse passo naturalmente se via facilitado pelas *evoluções antiliberais* que na Europa começavam a empurrar em direção da *ilegalidade assumida*, evoluções de que era possível emprestar ideias e formas ‘adiantadas’. Em consequência, escravismo e clientelismo não são fixados pelo lado óbvio, do atraso, mas também pelo lado perturbador e mais substantivo de sua *afinidade com a tendência nova* (ib.: 173-4, grifos nossos).

Poderemos reunir também as duas metades de nossa argumentação teórica: a figura do duplo e sua aclimação numa ex-colônia periférica como o Brasil. A duplicidade contida na ironia romântica (e que está pressuposta na prosa de Sterne ou Voltaire, na teoria hugoana dos contrastes, em ensaios de Mme. de Staël etc.) pressupõe a constituição social do princípio da subjetividade reflexiva moderna. Ora, aparentemente nada mais estranho a isso do que a matriz social brasileira regida por laços de escravidão, dependência, clientelismo e favor. Isso que faria do duplo uma figura muito difundida mas incompleta no Brasil: face à longa permanência da escravidão, em vez do “excesso ou desmedida da reflexão” como na Europa, teríamos uma “carência ou suspensão da reflexão”, como resultado de uma distinção precária entre o mesmo e o outro, entre a identidade e a alteridade nesta formação híbrida, de tipo liberal-escravista¹²⁴.

De fato, essa forma tipicamente europeia (na verdade, uma especialidade dialética alemã, àquela altura um país ainda semiburguês e periférico) ecoou tardiamente na periferia brasileira como uma importação algo *exótica e postiça*, cintilando nas obras de Álvares de Azevedo, Macedo, Alencar¹²⁵, rondando a crítica literária do tempo (cf. Candido, 2000, v. 2: 301-2; 320), refletindo-se

¹²⁴ Esta é a opinião de PASTA JR.: “É assim, então, que o duplo se forma no Brasil – como o produto inapreensível de uma suspensão da reflexão justamente *sobre o limite* entre o mesmo e o outro, ou entre as exigências de sua distinção e de sua indistinção. É também por isso que o duplo, no Brasil, é mais frequente e mais intenso que alhures e, ao mesmo tempo, não chega nunca às configurações inteiramente nítidas e bem apreensíveis que conheceu em outras literaturas. É por excesso de duplicação que o duplo, aí, não se completa e se furta. Suspenso no jogo infinito dos reflexos – como que aprisionado no espelho – esse duplo é demasiado puro para que se possa desdobrar na polaridade ambígua que caracteriza o duplo inteiramente configurado” (2011: 118-9, Cap. “Singularidade do duplo no Brasil”).

¹²⁵ Uma pesquisa intertextual minuciosa e mais apurada que a nossa encontraria diversas influências brasileiras diretamente implicadas em *Esau e Jacob*. O que segue são poucas indicações sobre o tema. De Azevedo, poderíamos citar o prefácio da *Lira dos vinte anos* (texto que Machado tinha em alta conta), o poeta dividido entre Ariel e Caliban, possuído pelas “duas almas” do *Fausto*, pelos contrastes de Musset, Hugo e Byron (modelo possivelmente usado para a alma fáustica de Flora) etc. como já apontado por SANSEVERINO (1998); ou ainda, a atmosfera perversa, de cisão e luta de morte, partilhada entre os vários duplos de *A Noite na Taverna*, um deles (um duplo de Bertram) muito próximo eu diria à figura de um velho viajante como o conselheiro Ayres (Cf. AZEVEDO, 2001, p. 51-2). Nos melhores momentos do romance de Alencar, um crítico cuidadoso como CANDIDO (*Formação da literatura brasileira*, 2000, vol. 2) descobriu os conflitos ou “desarmonias” internas e externas às suas personagens, plasmados numa certa “dialética do bem e do mal” etc., e certamente algo da ideia geral aqui presente em que os *mortos governam os vivos*, mais o tema do espiritismo, vêm de seu último romance, *Encarnação* (1893) (Cf. PASTA Jr., 2008). Em Joaquim M. de MACEDO, uma peça burlesca como *A torre em concurso* ([1863]/in: *Joaquim Manuel de Macedo - Teatro completo*, vol. 1, 1979) traz a disputa entre duas personagens que representam a mesmice política de liberais e conservadores no Império, esboçando o ambiente político aprofundado pelo conflito de Pedro e Paulo em *EJ* (Cf. o Prefácio de Márcio J. YUNES ao volume 1, 1979: 18; além da resenha dessa peça feita pelo próprio Machado em “O teatro de Joaquim Manuel de Macedo”, *OC*, III: 896 e ss.); mas pode-se citar ainda a cisão e a ironia levada ao ápice do cinismo das *Memórias do sobrinho do meu tio* ([1867-8]/2002), em que o narrador autodiegético, aliás, arranca do Ministro um cargo de diplomacia na Europa, tornando-se presidente de cinco províncias. Quando retorna ao Rio, comenta: “Cheguei transpirando princípios liberais, e máximas severas de moralidade política por todos os poros (...) Estas rápidas metamorfoses se reproduzem constantemente: absolutistas da segunda-feira, republicanos na terça-feira, ministerialistas na véspera do dia de despacho, que desenganou (...)” (ib.: 337-8). MACEDO ainda voltará ao tema da duplicidade da visão de um personagem/narrador em *A luneta mágica* ([1869]/2001), modelo que será aqui reaproveitado diretamente no capítulo sobre a Epígrafe, como veremos. O tema do duplo, por fim, embasa a teoria e a crítica literária do próprio Machado, que sentiu a presença tardia de Baudelaire, e principalmente de Hugo na *Nova Geração*: “o jeito axiomático, a expressão antitética, a imagem viva e rebuscada” da “forma conceituosa” de Hugo, coisa que às vezes cheirava ao “puro leite romântico” (*OC*, III); ver também sobre o tema da ironia e as antíteses românticas na literatura brasileira: CANDIDO, 2000, vol. 2.

ainda na primeira fase de Machado de Assis, inicialmente nas crônicas, nos contos, mais tarde no romance, desde *Ressurreição* (1873). Exótica, pois a princípio seria uma singularidade do intelectual alemão do pré-romantismo, uma consciência infeliz, iludida ou presunçosa vivendo o atraso nacional às margens de uma sociedade industrial europeia em constituição. Mas não havia algo de uma consciência “alienada” e “desterrada no próprio país” também em nossos românticos? Postiça, dissemos também, pois no Brasil serviu como um retalho a mais na costura do figurino romântico, muitas vezes compondo, bem ou mal, o lado ideal e fantasista de enredos, que do contrário estiolariam no chão batido da vida das fazendas, no dia-a-dia prosaico das relações de dependência e escravidão. Bem feitas as contas, ajustando-se o modelo à singularidade da matéria brasileira mais amplamente considerada, as formas do duplo e da ironia romântica poderiam ser muito bem retrabalhadas para exprimir uma *consciência cindida* entre os dois padrões de sociabilidade antagônicos que nos definiam, porquanto permeava a vida das elites e dos estratos médios. Sobretudo após 1850, o comportamento reflexivo dessas camadas fazia praça, inchava a retórica parlamentar, dotava a imprensa de assuntos polêmicos, alimentava a crônica, o romance e o teatro, entrava no cálculo subjetivo de carreiras públicas ou empresariais, formava e reformava laços de família etc. (Sevcenko, 1983: 27; Needell, 1993). Não teríamos exatamente falta de reflexão, mas dificuldade de determinação prática e concreta dos seus termos numa realidade social gelatinosa e “eternamente” alienada. O excesso de ideias e duplicações, a volubilidade e o constante desrespeito de alguma norma, que modelam todo o mundo ficcional construído pelas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, conforme a leitura crítica de Schwarz, ligam-se estreitamente a essa nova dinâmica histórica: “O acento satírico sugere que ciência, política, filosofia etc. aqui não passam de afetação. Nem por isso deixam de ser presenças atuantes, indispensáveis à fisionomia da personagem, que não seria ela mesma se não ambicionasse glória, fortuna, saber e um ministério” (1990: 62). Nesse sentido, apesar do deslocamento histórico das ideias, “Brás encarna *perfeitamente o princípio da subjetividade moderna*, que não acata limitações e se sabe intitulada à totalidade do que o mundo tem a oferecer de mais recente” (ib., g.n.). A relativa transparência da dominação direta brasileira, mediada pela forma-mercadoria totalizada no corpo do escravo, moldava uma *consciência social radicalmente volúvel e ambivalente* que poderíamos denominar também *radicalmente irônica*, oscilando vertiginosamente entre seriedade e frivolidade, entusiasmo e indiferença, agitação e melancolia, numa perpétua desmoralização da esfera da lei e da ação prática. “O espírito negador” de um sujeito “fáustico” como Brás, completa Schwarz, “embora desrespeitoso de restrições”, “não agride as iniquidades consagradas pela História; mas a julgar pela conduta do memorialista, é certo que livra a classe dominante da obrigação para com os dominados, dando-lhe latitude total à irresponsabilidade” (ib.). Noutros termos, ainda: ideias liberais aqui foram

levadas a sério muito mais como instrumentos diretos de legitimação do comércio e da propriedade mercantil do que como formas de implantação de mecanismos democráticos de poder, que de resto nunca foram efetivos também no centro do capitalismo¹²⁶. Por fim, a desordem financeira causada pelo Encilhamento parece completar o processo de autonomização de ideias liberais, poder econômico-político e práticas sociais efetivas – um poder ele mesmo altamente ficcionalizado e instável, exercido através da especulação desenfreada com o “capital fictício” (Marx).

Desse modo, “o processo geral de *ironização das ideias*” do contexto periférico alemão, nos termos de Paulo Arantes (1996: 230), em grande parte também nos concerniria. Lá como cá, desdobrando por nossa conta os estudos sobre as origens dessa dialética truncada, “a ironia consistia antes de tudo numa certa maneira de cortar as asas às ideias”, “na verdade, uma forma singular de conviver com a ‘alienação’”, forjando “um espírito volúvel”, que “manifesta um elevado apreço pela contradição” e que tende a desaguar no “ceticismo” e no “niilismo” (ib.: 240-1). No Brasil, uma consciência desse naipe sempre acusou seu próprio dualismo e incoerência, seu caráter fictício, seu vazio retórico, sua falta de firmeza moral, sua convivência viciosa com a desigualdade e a contradição. Em Ayres, que agora se dá por achado em nosso mapa de formas, tais ideias são descobertas e encobertas praticamente a cada linha; note-se a exatidão machadiana: de um lado, um relator capaz de criar relações, imaginar e reconstruir contextos etc. a fim de descobrir antagonismos. De outro, mas no mesmo movimento, capaz de neutralizar, conciliar e encobrir toda matéria antagônica de que ele mesmo é parte ativa, por fim *declarando-se* neste ato espúrio enquanto tal: *a conciliação irônica forçada do que não tem conciliação*. É deste chão social, desta comédia ideológica de segundo grau (como já apontara Schwarz, 2000), que surgem o humor e a *ironia machadiana em Esaú e Jacob*. *A ironia romântica suprasumida tende a mudar de sinal, revertendo o realismo em seu contrário, em instrumento de dominação*¹²⁷. Contudo, é preciso distinguir dois planos do processo irônico em Machado, como aprendemos com Schwarz. Se podemos pensar com Safatle em uma condição contemporânea caracterizada pela “*ironização absoluta das condutas e valores*” (2008: 16 e 38), no caso do romance, constituindo o cerne das personagens e do narrador – que tendem à inversão e à perversão de toda a realidade, pois expressariam de fato “estruturas normativas duais” (ib.: 15 e 78-9), isto é, uma espécie de “forma de vida” ela mesma “irônica”, “estetizada”, “cínica” e “pervertida” capaz de tornar toda “contradição

¹²⁶ Também na Europa e nos Estados Unidos o discurso liberal “reflexivo” serviu como defesa do processo de total mercantilização da vida e de um Estado oligárquico a ser administrado por um executivo forte de tipo cesarista ou bonapartista, que Domenico Losurdo compreende dentro do amplo contexto das táticas de esvaziamento do sufrágio universal e da democracia popular, controle da imprensa operária, rebaixamento da “multidão criança”, sufocamento implacável de revoltas sociais e instauração de formas veladas de estado de exceção. (Domenico LOSURDO, *Democracia ou bonapartismo – triunfo e decadência do sufrágio universal*, 2004, especialmente p. 109 e ss.)

¹²⁷ Devo em parte essa observação à arguição feita pelo prof. Antonio Sanseverino durante o exame da tese.

posta” em “contradição resolvida” (ib.: 84) – não podemos dizer que o *metaplano crítico* construído pela *enunciação irônica* da obra seja incapaz de *tematizar objetivamente* essa estetização espúria das condutas, essas formas de contradição e negatividade estruturais que jamais se resolvem salvo num plano discursivo puramente ideológico (Rongier, 2007). É nesse sentido que diremos que o narrador *eirôn* converter-se-á em um *alazón*.

A certa altura de sua produção literária, o escritor diz claramente não querer “fazer romance de costumes”, mas antes tentar “o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres” (*OC*, I, 32); um deles (Félix) é descrito como um caráter não “inteiriço”, mas “incoerente e caprichoso, em que se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas, e defeitos inconciliáveis” – um verdadeiro espírito de “duas faces”: “uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática” (*OC* I, 34) etc. Tirante a temática amorosa meio insossa e a reflexão verbosa desse narrador da primeira fase, será esta a célula básica dos romances da segunda, passando a elaborar integralmente não apenas a matéria, mas a forma e o ponto de vista do narrador, que a fará através do modo objetivo da *(auto)exposição irônica*. Valer dizer: através de um esteticismo corrosivo e degradado, que escarnece do mundo impotente, ao passo que enaltece o poder incontestado da classe dominante. Essa ironia não visa a verdade e a utopia, mas o riso de escárnio. Em *Esaú e Jacob* essa forma atinge seu “último” estágio, para não dizer o seu zênite. Podemos concluir essa parte do capítulo com a reflexão decisiva de Paulo Arantes, em *Sentimento da dialética* (1992: 95, g.n.):

Na Europa, a dialética negativa ou inconclusiva dos românticos alemães anunciava o nascimento moderno do sujeito sem tutela, o momento quase libertário de indefinição entre o Antigo Regime agonizante e a nova ordem burguesa ainda não estabelecida. Foi assim com o discurso ilustrado francês – basta pensar em obras-primas do sentimento nascente da dialética como *Le Neveu de Rameau* e *Jacques le Fataliste*. Mais adiante, já para o fim deste primeiro período, ela ainda se apresentaria na existência irônica do intelectual de vanguarda, encarnada nos românticos de Iena: a tendência do Witz ao niilismo era a um tempo expressão de uma subjetividade reforçada em sua soberania pela desidentificação irônica com conteúdos positivos e prenúncio de um esvaziamento estetizante que se avizinhava. *O discernimento infalível de Machado levou-o a reanimar esse esqueleto da dialética em estado bruto* [a sátira menipeia pressuposta em Diderot e a ironia romântica] *na sua dimensão degradada posterior ao contravapor de 1848*, depois do fiasco da fraseologia burguesa, divisando o valor mimético e o alcance crítico da operação.

1.5.4. Passagem da ironia à alusão e à alegoria

Há ainda duas outras implicações desse regime machadiano do duplo que neste momento queremos apenas deixar tracejadas, pois a elas retornaremos adiante: trata-se das noções de alusão e

de alegoria. Segundo os dicionários de teoria literária, a *alusão* associa-se à ideia de uma referência implícita, direta ou indireta, seja a uma obra, uma pessoa, uma situação ou um evento, e que “seja do conhecimento do leitor”, servindo frequentemente como um “marcador intertextual” e como maneira de “convocar o leitor a partilhar alguma experiência com o escritor”¹²⁸. Mencionada na Advertência e em alguns capítulos importantes (*EJ*, § 2; LI; LXXIV), a narrativa conteria várias *alusões* (às vezes “picantes”) a “aventuras” nesse sentido mais ou menos transparente, conectando um dado empírico particular a uma referência implícita sempre conhecida (que pode ser uma referência literária geral, uma pessoa, um evento etc.).

Em muitos aspectos, contudo, como sugerimos acima, essa escrita alusiva está conectada à forma da alegoria moderna¹²⁹. Se a alegoria etimologicamente vem a campo para “dizer o Outro”, trazendo a público o que estava oculto ou inconsciente, no romance, via de regra, esse Outro encontra sua expressão através do duplo, que se ramifica em muitas direções dentro e fora do texto. Interpretar *Esau e Jacob*, em certo sentido, é encontrar pares mais ou menos ocultos, pressupostos numa série de simetrias e oposições veladas, cuja interpretação leva à descoberta de sentidos variados. Em certa medida, nenhuma personagem se ergue autonomamente da substância desse mundo mimético de espelhos e identificações, discursos e ambivalências.

O caráter dual da *alegoria*, ao contrário da *alusão*, liga-se a uma referência implícita muito mais velada, mas também mais aberta e polissêmica, implicando numa espécie de pequeno “enredo” paralelo que se desenvolve no tempo histórico e se desdobra na *estrutura do texto* como uma “sequência logicamente estendida de metáforas”¹³⁰. Este parece ser o ponto essencial dessa noção em *Esau e Jacob*. Assim serviriam significantes como as flores e as ruínas, o ovo, os pássaros, o burro e cavalos, as duas barbas, como vimos, além dos intertítulos e os próprios nomes de personagens, as ideias do nada e do tecido invisível do tempo, do medo e da esperança e a partir disso, particularmente, todas as imagens danteanas das almas, do céu e do inferno pressupostas desde a epígrafe e do capítulo em que esta é desenvolvida (*EJ*, XIII), articulando-se ainda à metáfora do *xadrez*, fazendo da relação entre narrador e personagens uma relação entre “o enxadrista e seus trebelhos” (rei, dama, bispo, torre, cavalo, peão). A partir de sua etimologia, a

¹²⁸ J. CUDDON (et alli.), *A Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, 2013, p. 25; Massaud MOISÉS, *Dicionário de termos literários*, 1992, p. 18.

¹²⁹ “Alusão” parece ser o termo mais utilizado por Machado. Em *Esau e Jacob* ele aparece duas vezes com grande destaque: a primeira referindo-se à relação entre o nome de Flora e a deusa romana das flores e da primavera; a outra como nome do capítulo dedicado à reinserção de Nóbrega no jogo da acumulação, promovido a “capitalista” (*EJ*, LXXIV e XCV). O termo “alegoria” é utilizado em *Quincas Borba* para se referir à parábola das duas tribos famintas que ilustram a filosofia religiosa do Humanitismo (*OC*, I, caps. XVIII e CXCV).

¹³⁰ MOISÉS (1992: 15). Cf. também, nesta linha: “Allegory’s distinctive feature is that it is a structural, rather than a textural symbolism; it is a large-scale exposition in which problems are conceptualized and analysed into their constituent parts in order to be stated, if not solved”. (Peter CHILDS & Roger FOWLER, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, 2006, p. 4.)

noção de alegoria consistiria também ela num “falar dobrado” que tende a confundir-se com a ideia mais geral de ironia (“dissimulação”, “dizer o contrário do que se pensa” ou, como quer Hutcheon, um dizer de significação desdobrável, “inclusiva e relacional”, que, em vez de contrapor aparência e verdade, “oscila velozmente entre o dito e o não-dito”, afirmando os dois ao mesmo tempo¹³¹).

Mais comumente entende-se a alegoria como uma concretização de ideias, qualidades ou entidades abstratas, o que lhe dá um inevitável aspecto convencional, arbitrário e cifrado, às vezes mecânico e cerebral; pode tornar-se assim também veículo de um discurso didático, moralista e idealista mais ou menos surrado e transparente: “um aspecto material funcionaria como disfarce, dissimulação ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional” (Moisés, 1992: 15). Diferentemente, até onde a compreendemos, a alegoria machadiana estará mais para aquele primeiro entendimento comum do termo como uma *metáfora estendida numa estrutura textual cifrada*: “uma história ou imagem com várias camadas de significação: por trás do significado literal ou superficial subjaz um ou mais significados secundários, com vários graus de complexidade” (Cuddon, 2013: 21). Uma sequência interligada de imagens ou metáforas prolongadas, sempre enigmáticas, mas interpretáveis e endereçáveis a um contexto social e político *particular*. Esse complexo histórico de metáforas e significados, portanto, não equivale a algo puramente genérico, atemporal e convencional (o Amor, o Mal, a Justiça, a Redenção etc.). Apesar de Machado utilizar às vezes letras capitais nesse sentido personificado (Destino, Discórdia, Esperança, Febre, Fortuna, Mal, Modéstia, Vida, cf. *EJ*, p. 42), as alegorias que mais importam não parecem funcionar como veículos “idealistas” que destroem a particularidade do referente, mas operam no sentido reflexivo da ironia e da alusão *realistas*, aludindo ao mesmo tempo a um gesto arbitrário e ideológico de um certo narrador, com um certo ponto de vista. A abstração exterioriza-se no objeto, mas *retorna do concreto e corrói a si mesma*. (Daí derivarmos neste trabalho uma noção sintética de “alusão alegórica” ou “alegoria alusiva”). Noutros termos, as sequências de metáforas estendidas expressam significados sociais reprimidos, censurados, inconvenientes – nesse sentido também peculiares e não-convencionais, mais ou menos abertos à interpretação, talvez nem mesmo previstos pelo autor. Quando então esses ingredientes se fundem absolutamente na composição, na estrutura das relações sociais representadas, para expressar negativamente significados sociais novos e difíceis de dizer às claras, dando a ideia de uma formação social mal acabada, o que nem sempre parece ser bem conseguido, aliás, temos no romance machadiano o que

¹³¹ Linda HUTCHEON, *Irony's Edge – The Theory and Politics of Irony*, [1994]/2005, p. 12 e 57. Sobre a distinção de alegoria e ironia, a autora procura enfatizar o caráter mais aberto e extensivo da significação construída pela ironia, além de suas implicações práticas (que seriam mais emocionais, valorativas e políticas) (ver *ib.*: 2 e 62-3). Para uma visão geral das teorias do símbolo e da alegoria, ver: Tzvetan TODOROV, *Teorias do símbolo*, 1977.

poderíamos denominar (utilizando uma expressão oportuna de Antonio Candido) um “realismo alegórico”¹³².

Esbarramos aqui também na ideia baudelairiana e benjaminiana da alegoria moderna. No sentido baudelairiano do termo (que certamente influenciou muito Machado no final da vida, como já adiantamos) e tal como defendido negativamente pelo materialismo de Benjamin, Adorno e Oehler, a alegoria moderna reenvia à história específica de um sofrimento humano e social tornado opaco, a corpos vergados sob as abstrações reais do capital, a um processo de recalçamento dessa história, de modo tal que o sangue do massacre do proletariado em 1848, tanto quanto a repressão e a conciliação estapafúrdia de contradições pelo Segundo Império napoleônico, nutrem as camadas sucessivas de significados d’*As Flores do Mal*. À medida que se analisa a fragmentação do texto machadiano como estratégia executada a partir de um metaplano de significações irônicas, como uma “escrita cifrada” de uma certa história social, seja por meio de “fragmentos amorfos” e “petrificados”, seja por uma massa “excessiva” e “verdadeiramente caótica de metáforas” e “imagens”, descobre-se nela a forma de expressão de uma “história natural”, “sofrida e malograda” – não por acaso, os pensamentos mudos de Flora sucedem-se “entre as flores e as ruínas” (*EJ*, LXXX) –, podendo ser tomada como se fosse uma “paisagem primordial petrificada” em que a bela “totalidade simbólica e orgânica” se desmancha¹³³. Em suma, alegoria como memória/imagem dialética do curso ruinoso do tempo do mundo novo da valorização, travado por um estado de exceção declarado, e visto como um processo histórico-natural de recorrente desvalorização do concreto¹³⁴.

1.6. A nova “epopeia de ouro” do Encilhamento: a base social material mais ampla do duplo no romance

Para finalizar o capítulo, poderíamos especular sobre a base primeira ou a matriz prática de última instância responsável pela estruturação do duplo no romance. Uma das lições de Marx

¹³² “O leitor d’ *O Cortiço* fica duvidando se ele é um romance naturalista verdadeiro, que não deseja ir além da realidade observável, ou se é nutrido por uma espécie de *realismo alegórico*, segundo o qual as descrições da vida quotidiana contêm implicitamente um outro plano de significado. (...). Deste modo o cortiço ganha significado diferente do que tinha em Zola, pois em vez de representar apenas o modo de vida do operário, passa a representar, através dele, aspectos que definem o país todo. E como solução literária foi excelente, porque graças a ele o coletivo exprime a generalidade do social” (Antonio CANDIDO, “De cortiço a cortiço” in: __. *O discurso e a cidade*, 1993, p. 136-8, grifo nosso).

¹³³ Walter BENJAMIN, *Origens do drama trágico alemão*, 2011, p. 176, 184, 187.

¹³⁴ Para o conceito de alegoria, ver também: Idem, *Passagens*, 2007; Idem, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas, 3), 1991; ADORNO, [1969]/1993: esp. pp. 97-108; Dolf OEHLER, 2011, 2004 e 1999. Para uma interessante discussão sobre a alegoria no cinema brasileiro, ver Ismail XAVIER, “Introdução” e “Posfácio: A alegoria segundo a tradição” in: __. *Alegorias do subdesenvolvimento*, 2012. Sobre a alegoria na arte contemporânea: Peter BÜRGER, *Teoria da vanguarda*, 2012.

consiste na determinação da sociedade do capital como uma grande cadeia de formas sociais de “duplo caráter” ou de “natureza dupla”¹³⁵: a partir da célula formal da mercadoria (que é valor de uso e valor), passa-se da objetividade imediata da realidade ou do ser “concreto” aparente à sua “objetividade fantasmagórica” (ib.: 47) como valor. Este último, autonomizado na forma capitalista do dinheiro, comanda a produção social e a reprodução social como um todo, que nesse processo internalizam as duras leis da troca e da concorrência, assumindo à superfície o movimento das trocas “voluntárias” entre portadores de dinheiro e mercadorias. O movimento unificado pelo capital-dinheiro perfaz o circuito D-M-D’: dinheiro sai do bolso do capitalista e inverte-se na produção e na circulação, mobilizando trabalhadores, natureza e demais forças produtivas, retornando valorizado após a venda das mercadorias. A verdade negativa desse processo social “reflexivo” não é simplesmente a objetividade natural do valor de uso ou das “coisas de valor” isoladas, nem os âmbitos de sua circulação e de seu uso, que tendem a aparecer à superfície, segundo Marx, como o “éden dos direitos naturais do homem” (enquanto proprietário, consumidor e cidadão) (ib.: 141). Para decifrá-la, diz o crítico, temos de sair dessa “*esfera ruidosa, existente na superfície e acessível a todos os olhos*” em direção ao “*local oculto da produção*” (ib.: 140, g.n.). Mas a verdade desse processo contraditório, obscurecida pelos fetichismos do Capital, também não é equivalente à pura objetividade da produção material, mas à sua dialética infernal com os outros momentos da reprodução. O movimento “visível” do dinheiro pressupõe processos “invisíveis” de exploração do trabalho, objetificados nas relações de troca, e o valor eleva-se à condição de sujeito e fim do próprio processo. O fetichismo não é simples ilusão ideológica, mas o movimento quase-objetivo da sociedade impulsionada pelas leis da valorização do dinheiro, processo aparentemente natural pois em grande medida de fato ganhou vida própria. O processo é reproduzido por um “sujeito” que poderia ser concebido também em dois níveis: os sujeitos-monetários “reflexivos” que o suportam (com ou sem dinheiro, cindidos em classes e papéis de gênero reificados), o próprio movimento autonomizado do Capital, como “sujeito automático” do processo de valorização e de reprodução das próprias relações de produção (ib.: 126). A reprodução do capital tem, assim, de passar pela subjetividade dos agentes. Mediando as relações sociais, tais formas econômicas de existência produzem também, segundo Marx, as “formas de consciência” socialmente válidas para a época burguesa (ib.: 73). A partir da forma-valor totalizada, os homens se dividem necessariamente em burgueses e cidadãos, produtores e consumidores, capitalistas e trabalhadores. Através da forma reificada do intercâmbio social não só há maciças transferências de renda entre as classes, como o valor mesmo impede uma organização consciente do processo social de produção. As aventuras do dinheiro autônomo passam a moldar a consciência fetichista de um sujeito para o qual o mundo

¹³⁵ Karl MARX, *O Capital*. (Crítica da economia política) [1867], 1988, Livro I, t. 1, p. 49.

prático-sensível deve se reduzir diariamente à “abstração de valor” (ib.: 56), concretizando-se tanto na monetarização geral das relações, como nos discursos que a legitimam como processo natural e racional, dobrando-se à objetividade fantasmagórica das leis da valorização. No dinheiro, “o poder social torna-se, assim, poder privado da pessoa privada. A sociedade antiga o denuncia, portanto, como elemento dissolvente de sua ordem econômica e moral” (ib.: 111). Em nossa hipótese, a emergência moderna das formas do duplo, da ironia e da alegoria expressaria, por múltiplas mediações concretas a serem definidas caso a caso, esse estado de abstração universalizado, com suas consequências práticas em termos de imposição social da troca e da divisão do trabalho, de uma cegueira socialmente necessária, por fim a autonomização e a metamorfose incessante das próprias ideias, que diante desse estado objetivamente alienado tendem a se multiplicar e girar em falso, como ideologia. Mas esta última, deve-se sublinhar, sob a forma fundamental do moderno fetichismo da mercadoria, é *reposta na condução do processo de produção e reprodução social*, orientando a prática efetiva dos agentes. Esse sujeito monetário enfeitiçado e coagido pelas leis do sistema, sujeito reduzido a *mero ponto de consciência atomizada*, ganha na relação formas de um poder/saber antagonizado contra um mundo alienado de coisas e pessoas, tendendo a reduzi-los a puro material da valorização, a instrumentos da reprodução do dinheiro e do poder. A forma do contrato, prevista na lei burguesa, pode limitar, atenuar e disfarçar ideologicamente essa tendência, mas não eliminá-la. “A profunda hipocrisia e a barbárie próprias da civilização burguesa”, já observava Marx, “se apresentam desnudas diante de nossos olhos, quando, em vez de praticá-las em seu lugar de origem, onde adota formas honoráveis, as contemplamos nas colônias, onde se nos oferecem sem nenhum reboço”¹³⁶. As crueldades inglesas na China eram recalcadas pelo sistema político e diplomático. A “prudência” no tratamento das questões coloniais consistia em evitar “agitar assuntos dos quais não se podia extrair qualquer benefício monetário”. A imprensa metropolitana repetia o mesmo expediente: “em sua pátria o povo inglês não via além do armazém em que comprava seu chá”¹³⁷. Quando Conrad representa a África colonial, em *Heart of Darkness* (1902), é também considerando a enorme duplicidade que cinde o caráter racional do coronel Kurtz e demais colonos, que ao mesmo tempo cinde a cultura europeia, expondo sua face sombria e sanguinária. Mesmo na Irlanda colonial, tudo serviu a uma economia de “saque” e “rapina”, com “carnificinas” constantes e leis de exceção decretadas contra as rebeliões nacionais fenianas: “são as leis de emergência geral que – excetuando breves intervalos – compõem a carta irlandesa; desde 1793, o governo inglês, sob qualquer pretexto, suspendeu regular e periodicamente a vigência da lei

¹³⁶ Karl MARX, “Futuros resultados de la dominación británica en la India” [1853] in: C. Marx – F. Engels, *Sobre el sistema colonial del capitalismo*, 1964, p. 110.

¹³⁷ Karl MARX, “Las crueldades inglesas en China” [1857] in: C. Marx – F. Engels, *ibid.*, 1964, p. 142.

do *habeas-corpus* na Irlanda e, na prática, todas as leis, salvo a da força bruta”¹³⁸. Este o mundo refletido pelos contos de Joyce em *Dubliners* (1904), que coincidentemente lança mão da mesma alegoria do *Inferno* de Dante usada por Conrad e por Machado no *Esauí*, no caso para representar a “paralisia” histórica da colônia irlandesa, o que pode apontar como a questão ligava-os em linha, a um mesmo sistema de problemas¹³⁹.

No Brasil colonial, senhor de escravos e empresário capitalista eram as “duas faces” da mesma empresa colonial voltada à exportação¹⁴⁰. Nos territórios semiautárquicos, nos rincões do país independente e teoricamente “liberal”, o senhor continuava a encarnar imaginariamente a lei e a ordem, substituindo a lógica social contratual pelo mandonismo e a dominação direta, podendo subordinar imediatamente o Outro a seus desígnios. Tomando como modelo territorial a casa-grande e a senzala do engenho colonial ou da fazenda cafeeira escravista, o poder/saber do proprietário do capital tenderia a ganhar força plena –, embora possa aparecer ainda disfarçado por relações “patriarcais”, “cordiais” e “religiosas” entre senhores, escravos e dependentes. Mas no limite chegaria a *fundir o pior dos dois mundos*: o poder de simplesmente suprimir a distância entre o sujeito e o seu outro, suprimindo arbitrariamente a figura do humano e do Outro em geral ao reduzi-los à pura forma-mercadoria totalizada e ao puro objeto de gozo. Tudo se passa no Brasil e na periferia “emergente” de ontem e hoje como se *o Outro não existisse*¹⁴¹. Na medida em que o campo do Outro (no sentido mais amplo) não é plenamente instituído ou apenas fragilmente reconhecido, os outros podem ser reduzidos à forma de meros corpos que trabalham e estão sempre

¹³⁸ Karl MARX, “El gobierno británico y los prisioneros fenianos” [1870] in: C. Marx – F. Engels, *ibid.*, 1964: 320.

¹³⁹ Para uma leitura de Conrad e de Joyce, remeto a alguns trabalhos de minha autoria: Cláudio R. DUARTE, “Pacto com as trevas – Uma leitura materialista de *Heart of Darkness*” in: __. *Literatura, Geografia e modernização social*, 2010 (texto em colaboração com Raphael F. Alvarenga); Idem, “Periferia / Paralisia – a figuração do inferno colonial no primeiro Joyce”, 2016.

¹⁴⁰ Como lembra Fernando NOVAIS, “o colono, possuidor de escravos, assume uma feição senhorial, e, ao mesmo tempo, tem de permanentemente se defrontar com o mercado. (...) tinha as duas faces: senhor e empresário.” (*Aproximações: estudos de história e historiografia*, 2005, p. 147).

¹⁴¹ Essas formulações específicas devem muito aos estudos de José Antonio PASTA JR. (2011 e 2008), que parte de Schwarz e de referências materialistas. Segundo suas reflexões, num mundo ao mesmo tempo liberal e escravista, teríamos “dois regimes de concepção de si e de sua relação com o outro” (2011: 101). Num desses regimes, o sujeito aparece como indivíduo burguês isolado, no segundo como um senhor escravista ao modo arcaico, votado à dominação direta sobre o outro (ib.: 100). Esses regimes são contraditórios, ou seja, são combinados na prática social brasileira, sem que um suplante o outro. O primeiro deles é capaz de reconhecer a alteridade, o segundo a suprime, de modo a podermos construir, de acordo com o crítico, uma pequena equação: “o outro é o mesmo – fórmula pela qual se satisfaz *ao mesmo tempo* a requisição da *diferença* e a requisição da *ausência* da diferença entre o mesmo e o outro” (ib.: 102-3). Isso que instauraria a figura de um sujeito “que se forma passando no outro (ou que é ao mesmo tempo em que se torna *outro*), se forma suprimindo-se, isto é, constitui-se no e pelo ato mesmo *de sua desapareição*” (ib.: 103). Daí a profusão vertiginosa de fenômenos do duplo na periferia, ao mesmo tempo em que este ganharia formas *menos firmes e constituídas do que no centro*. O processo de volubilidade descrito por Schwarz é coagulado pelo capricho e a violência, mas também pela “ideia fixa”, que o crítico entende como uma espécie de “demanda de absoluto”, que resolve magicamente a oscilação entre os dois polos. No limite dessa “luta de morte” entre o mesmo e o outro, ainda segundo o crítico, poderíamos dizer que “se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser” – tal seria o drama dessa formação social marcada a ferro pelo escravismo, que o crítico costuma denominar “regime da *formação supressiva*” (ib.: 140).

a mão, como um exército de reserva permanente, ganhando historicamente a forma abstrata da extensão natural do território apropriado, da coisa ou do animal de trabalho, ou a forma “humanizada” do trabalho informal, precarizado e flexível de nosso tempo, no limite também ele redutível ao puro nada de uma abstração quantitativa. É que a alienação moderna tem como base primeira o fenômeno da expropriação originária dos meios de produção, responsável pela formação de “sujeitos sem objeto” (Marx), cujo laço social fundamental resume-se na forma fetichista do dinheiro. As abstrações do capital não se realizam *menos* na periferia capitalista do que na metrópole dita “moderna” ou “especificamente capitalista”; ao contrário, os modos de dominação e exploração da periferia parecem radicalizar as consequências do processo de abstração capitalista, que se mostra capaz de combinar a troca contratual reificada com padrões sociais informais e flexíveis, tirando vantagens de todo tipo de arcaísmo e violência. Os problemas recorrentes de uma sociedade completamente desigual e excludente, estruturalmente hierárquica, machista, patriarcal e autoritária, beirando as relações sociais perversas ou puramente instrumentais entre o sujeito e o seu outro partem dessa base histórica multissecular. Como supomos até aqui, essa *forma abstrata de relação sujeito-objeto*¹⁴² é constitutiva da perspectiva das personagens e do narrador de *Esau e Jacob*, que coincidentemente apresenta as origens do novo regime no *desentranhe do novo processo de acumulação cafeeira*, com seu nível *financeiro e especulativo autonomizado*, pressuposto desde o fim do tráfico negreiro, terminando com a ascensão dos filhos de um banqueiro ao poder político no país.

Conforme destacamos, a segunda parte da obra concentra-se nos eventos da República (*EJ*, LX e ss.). Em quatro capítulos iniciais desta parte (LXXIII-LXXVI), essa consciência ao mesmo tempo dividida ou duplicada (reflexivamente) e fetichizada (pela cega operação de abstração social do trabalho e de todo concreto ao dinheiro, unificado ao poder patriarcal) é apresentada materialmente em suas fontes e em suas sequelas práticas e morais. Vale analisá-los em detalhe, pois condensam o que vimos em todo nosso Capítulo 1.

CAPÍTULO LXXIII

Um El-Dorado.

No cais Pharoux esperavam por eles três carruagens, — dous *coupés* e um *landau*, com três belas parelhas de cavalos. A gente Batista ficou lisonjeada com a fineza da gente Santos, e entrou no *landau*. Os gêmeos foram cada um no seu *coupé*. A primeira carruagem

¹⁴² Para essas leituras, além dos clássicos da história e das ciências sociais brasileiros já citados (como Sérgio Buarque, Prado Jr., Viotti da Costa, Darcy Ribeiro) e da interpretação materialista de Machado (Candido, Schwarz e Pasta Júnior), poderíamos destacar fontes da filosofia que partiram especificamente de Marx e da crítica da forma-valor e de suas cisões: Max HORKHEIMER & Theodor W. ADORNO, *Dialética do esclarecimento* [1944-47], 1985; Theodor W. ADORNO, *Dialética negativa* [1966], 2011; Robert KURZ, *Razão sangrenta*, 2010.

tinha o seu cocheiro e o seu lacaio, fardados de castanho, botões de metal branco, em que se podiam ver as armas da casa. Cada uma das outras tinha apenas o cocheiro, com igual *libré*. E todas três se puseram a andar, estas atrás daquela, os animais batendo rijo e compassado, a golpes certos, como se houvessem ensaiado, por longos dias, aquela recepção. De quando em quando, encontravam outros trens, outras *librés*, outras parelhas, a mesma beleza e o mesmo luxo.

A capital oferecia ainda aos recém-chegados um espetáculo magnífico. Vivia-se dos restos daquele deslumbramento e agitação, epopeia de ouro da cidade e do mundo, porque a impressão total é que o mundo inteiro era assim mesmo. Certo, não lhe esqueceste o nome, encilhamento, a grande quadra das empresas e companhias de toda espécie. Quem não viu aquilo não viu nada. (§§ 987-8)

A cena fornece um panorama do “espetáculo magnífico” do Encilhamento, que põe certas ruas e bairros a brilhar – mas certamente também a *trabalhar e a produzir mercadorias*¹⁴³, ao contrário do que pensa a leitura neoclássica ortodoxa, que vê nesta fase inicial da República apenas “a especulação desenfreada, o jogo da bolsa, as trapaças e a inflação monetária, que realmente houve”¹⁴⁴. O que poucos notaram, observa Paul Singer, é que este foi um período em que se deu uma efetiva “mobilização de recursos, que de outra forma ficariam entesourados ou seriam gastos no consumo, possivelmente, de produtos importados” (ib.). Como estuda John Schulz¹⁴⁵, o Encilhamento durou cerca de dois anos e meio a partir de 1888, mas estendeu-se em seus efeitos por uma década, até a quebra da maior parte dos bancos por volta de 1900, engendrando nesse momento uma das piores recessões da história brasileira. Seu nome remete às apostas e trapaças referentes à corrida de cavalos no Derby e no Jockey Club. A cena supracitada põe venenosamente todo o destaque nos cavalos e nas carruagens, com o *landau* de Santos à frente, sucedido pelos *coupés* de seus filhos. Algo semelhante acontecera no Capítulo IV, “A missa do coupé”, em que o narrador já punha certo acento no “carro de luxo” de Santos em detrimento da missa e da memória do parente defunto, para em seguida sair pela tangente atribuindo o capítulo basicamente à intenção do banqueiro de gozar “o assombro local” (*EJ*, V, “Há contradições explicáveis”). Aqui se vê claramente um movimento reflexivo recorrente do romance: a passagem do conteúdo à forma, isto é, da vida e da mentalidade coisificada de suas personagens à conformação do próprio ponto de vista da narrativa.

Em resumo, pode-se compreender o Encilhamento como uma política financeira iniciada ainda no gabinete do Visconde de Ouro Preto, visando primeiramente beneficiar os fazendeiros

¹⁴³ Cf. as observações de Caio PRADO JR. (1979: 208-9): “Transpunha-se de um salto o hiato que separava certos aspectos de uma superestrutura ideológica anacrônica e o nível das forças produtivas em franca expansão. Ambos agora se acordavam. Inversamente, o novo espírito dominante, que terá quebrado resistências e escrúpulos poderosos até havia pouco, estimulará ativamente a vida econômica do país, despertando-a para iniciativas arrojadas e amplas perspectivas. Nenhum dos freios que a moral e a convenção do Império antepunham ao espírito especulativo e dos negócios subsistirá; a ambição do lucro e do enriquecimento consagrar-se-á como um alto valor social. O efeito disto sobre a vida econômica do país não poderá ser esquecido nem subestimado”.

¹⁴⁴ Paul SINGER, *Desenvolvimento econômico e evolução urbana*, 1968, p. 46.

¹⁴⁵ John SCHULZ, *A crise financeira da abolição*, 2013, especialmente Cap. 7.

após a abolição, premiando-os com crédito abundante e barato, além de buscar atender à necessidade de ampliação da base monetária do país, a fim de permitir o pagamento dos trabalhadores assalariados. Para isso, baseou-se em concessões dadas a alguns poucos bancos privados e públicos para a emissão de moeda nacional, em sua maior parte sem lastro real. Através do crédito abundante lançado no mercado, a especulação acionária e o consumo ostentatório transformam-se numa verdadeira febre que entusiasma os estratos sociais superiores e médios, inclusive antigos representantes da monarquia dantes ocupados unicamente com a política e funções similares, fazendo fortunas trocarem de mãos rapidamente (Prado Jr., 1979: 208; Sevcenko, 1983: 25 e ss.). De Outro Preto essa política ainda incipiente passa aos governos republicanos presididos por Deodoro. Conforme mostra Schulz, ela foi conduzida por ministros da fazenda altamente suspeitos de corrupção em favor de banqueiros privados e da elite agrícola (Ruy Barbosa e Barão de Lucena), o que incluiu não só empréstimos a juros baixos e o privilégio escandaloso nas emissões, mas ainda a concessão especial de terras públicas e a preferência para a construção de todas as ferrovias e projetos de obras públicas a tais banqueiros (Schulz, 2013: 169). Forma-se assim uma verdadeira república dos banqueiros e plutocratas, unidos aos antigos homens da elite imperial. Para se ter uma ideia, quando Ruy Barbosa deixou o governo, as cédulas emitidas eram iguais a “mais da metade do meio circulante na época em que assumiu” (ib.: 190). Sem a verificação governamental do lastro para as emissões, o banco Mayrink, por exemplo, simplesmente “criou notas com base em nada” (ib.: 172). Acrescentando-se os gastos com as insurreições armadas e os golpes que se sucedem a partir de 1891, o governo Floriano passa à pura emissão de papel inconvertível (Prado Jr., 1979: 219-20). A “impressão geral de anarquia” (ib.: 221), que já notamos anteriormente em todo o período, bloqueia o investimento estrangeiro, apressa as liquidações de papéis, faz fugir o ouro, tanto quanto abre a crise inflacionária, que desperta a violência, as greves e as revoltas populares.

Não será por acaso, assim, que filhos de um banqueiro protagonizem *Esau e Jacob*. Com base *em nada* eles sobem muito, sem dúvida – no finzinho da grande febre, Santos aparece “ocupado em ‘lançar uma companhia’” (EJ, LXXVII), tal como na *débâcle* surge fazendo “liquidações últimas e lucrativas” (EJ, LXXXI, “Ai, duas almas...”). Com base *em nada*, mas sempre também *em cima do invisível* da atividade da especulação, da fraude, da corrupção e do... *trabalho alheio*. No início do livro, o autor implícito faz questão de sublinhar a conexão do banco de Santos com a lavoura, no momento em que se tornara previsível o fim da escravidão: “la pensando nela [Natividade] e nos negócios da praça, nos meninos e na *lei Rio Branco*, então discutida na Câmara dos deputados; o banco era *credor da lavoura*” (EJ, IX, g.n.). No encilhamento, se houve transferência de recursos públicos para bancos privados, negociatas, perdas

e falências, também muitas empresas sobreviveram a partir da ampliação da base monetária e do mercado de consumo, algumas delas inclusive até os nossos dias. A queda da bolsa em 1891 e a liquidação geral de 1892 não impediram que projetos saíssem do papel e movimentassem a economia durante esses anos de jogatina e loucura objetiva. Vale ressaltar que esses *dois mundos* do capital – o do dinheiro e o do trabalho – jamais podem se separar totalmente. Ocorre que o dinheiro que não desce à terra desaparece; e nessa briga de foices em meio à areia movediça da especulação, a riqueza real troca de mãos e sempre se acumula, tendo de inverter-se na produção; assim, como aponta Singer, mesmo após a crise inflacionária dos anos 1890, só o capital industrial cresceu 50% entre 1889-1895, “o que confirma que o encilhamento sem dúvida deu um ponderável impulso à industrialização”¹⁴⁶.

Voltemos ao capítulo em análise (*EJ*, LXXIII). Um leve toque de ironia surge no início, destacando a discrepância entre aparência e realidade – “*como se*” os cavalos tivessem ensaiado a recepção da família Baptista –, bem como no final do trecho: “Vivia-se dos restos daquele *deslumbramento e agitação, epopeia de ouro da cidade e do mundo*, porque a *impressão total* é que o mundo inteiro era assim mesmo” (...) “*Quem não viu aquilo não viu nada*”, o que sugere por antífrase a cegueira social pressuposta em todo o episódio. Agora é o aspecto puramente *imaginário* da riqueza, ou da súbita ficcionalização da vida social, que saem ressaltados, até começarem a corroer a objetividade inicial do quadro. Que na sequência será invadido por figuras da poesia épica (o *Uruguai*), da novela fantástica (*Candide*) e da epopeia antiga (*Ilíada*) (ib.: §989-991).

Isso vem anunciado através do recurso poético-estilístico da sucessão acelerada de substantivos e de verbos de ação, capaz de imitar o galope dos cavalos do turfe (origem da palavra encilhamento), formando conjuntos de duas, três ou mais palavras, neste trecho primoroso:

Cascatas de ideias, de invenções, de concessões rolavam todos os dias, sonoras e vistosas para se fazerem contos de réis, centenas de contos, milhares, milhares de milhares, milhares de milhares de milhares de milhares de contos de réis. Todos os papéis, aliás acções, saíam frescos e eternos do prelo. Eram estradas de ferro, bancos, fábricas, minas, estaleiros, navegação, edificação, exportação, importação, ensaques, empréstimos, todas as uniões, todas as regiões, tudo o que esses nomes comportam e mais o que esqueceram. Tudo andava nas ruas e praças, com estatutos, organizadores e listas. Letras grandes enchiam as folhas públicas, os títulos sucediam-se, sem que se repetissem, raro morria, e só morria o que era frouxo, mas a princípio nada era frouxo. Cada acção trazia a vida intensa e liberal, alguma vez *imortal*, que se multiplicava *daquela outra vida com que a alma acolhe as religiões novas*. Nasciam as acções a preço alto, *mais numerosas que as antigas crias da escravidão*, e com dividendos infinitos.

¹⁴⁶ Paul SINGER, “Evolução da economia e vinculação internacional” in: Sachs, I., Wilhelm, J. e Pinheiro, P. S. (orgs.). *Brasil: um século de transformações*, 2001, p. 89. Mesmo a visão ortodoxa de SCHULZ (2013: 188) reconhece o crescimento da importação de máquinas durante o encilhamento e o governo de Floriano Peixoto.

Pessoas do tempo, querendo exagerar a riqueza, dizem que o dinheiro brotava do chão, mas não é verdade. Quando muito, caía do céu. Cândido e Cacambo...
(ib., §988-9, grifos nossos).

A sociedade carioca aparece nas ruas como uma cena de ficção. A fantasmagoria coisificada nas ruas, cujas origens sociais e territoriais parecem esquecidas, são sugeridas pelo narrador quando compara o alto preço das ações às “antigas crias da escravidão”. Tais “crias” remetiam, é claro, ao produto do trabalhador escravo, agora liberto, marginalizado, abandonado à própria sorte, ou aos seus filhos, vale lembrar, mantidos em cativeiro até recentemente, após as promessas ilusórias da Lei de 1871. Nesta ascensão do dinheiro aos céus, os valores multiplicam-se como se fossem algo sobrenatural, com a aura de algo “imortal”. Isso que constitui a *religião nova*, que molda a “alma” liberal do novo sujeito argenteo e arrivista, concretizado na obra em *Santos* e em *Nóbrega* (os nomes das personagens ajudam a dizê-los).

A continuação deste capítulo avança mais nessa espécie de teoria machadiana do fetichismo da mercadoria: a riqueza parece “brotar do chão” – mas, quando muito, “caía do céu”, o que o narrador associa, logo à frente, à “liberalidade atribuída ao Estado”... “Mas é tudo mentira” (ib.). O clima irônico de ficção dentro da ficção aqui alcança o ápice, misturando *objetivamente* realidade e fantasia. É um mundo duplo, construído pelo poder do dinheiro fictício, que desfila nas ruas, dotando a vida concreta de uma alma fantasmagórica, sua representação como título acionário. A referência ao *Candide*, no título deste capítulo e na comparação com o Cacambo de Basílio da Gama, também não é nada gratuita. O otimismo do dr. Pangloss, o ócio aristocrático, a aventura, a fortuna fantástica encontrada em meio à América tropical, os episódios de trapaça e violência que perpassam a novela de Voltaire refletem-se no enredo e no espírito das personagens de *Esau e Jacob*, desafrontados do mundo prático e incapazes também elas de “cultivar o próprio jardim”. Santos, Natividade, Pedro e Paulo flutuam pelo *jardim* da casa em Botafogo, em que há uma “estatueta de Narciso” plantada (*EJ*, VI). Os garotos “viviam do amor da mãe e da bolsa do pai, inesgotáveis ambos” (*EJ*, LXXVII), e, quando já formados, após a morte de Flora, *no fundo não trabalham, apenas administram um negócio* (um consultório médico e uma banca de advogado), explorando *trabalho alheio*: “Um prometia saúde, outro ganho de causa, e acertavam muita vez, porque não lhes faltava talento nem fortuna. Demais, *não trabalhavam sós*, mas cada qual *com um colega de nomeada e prático*.” (*EJ*, CXIV, grifo nosso).

No final do capítulo sobre esse novo Eldorado (*EJ*, §991), finalmente entra em cena – de maneira oblíqua e residual, como de costume – a *questão do trabalho que sustenta* esse ócio e luxo

de classe, e mais: a *cisão preconceituosa desse narrador em relação aos trabalhadores*, igualando-o às suas personagens principais, donas do capital:

Cocheiros e lacaios, barbeados e graves, esperando tesos e compostos, davam uma *bela ideia* do ofício. *Nenhum aguardava o patrão, deitado no interior dos carros, com as pernas de fora. A impressão* que davam era de uma disciplina rígida e elegante, aprendida em alta escola e conservada pela *dignidade do indivíduo*.

“Casos há, — escrevia o nosso Aires, — em que a impassibilidade do cocheiro na boléia contrasta com a agitação do dono no interior da carruagem, fazendo crer que é o patrão que, por desfastio, trepou à boléia e leva o cocheiro a passear”.

No primeiro parágrafo, nos trechos grifados, cospe-se uma ironia ácida contra cocheiros e lacaios, que só teriam uma disciplina *aparente* (“davam uma bela ideia”, “A impressão que davam...”) por causa do jugo do trabalho. Eis o lado *bruto e incivil* desse estilo irônico cordato e sutilíssimo que viemos até aqui apontando, ajudando a construir um narrador que em breve estará prestes a tomar o mundo todo como mera mercadoria – ou mero material para as notas de seu *Memorial*, onde de maneira análoga à ficção do encilhamento rolarão “cascatas de ideias, de invenções, de concessões (...)” (*EJ*, LXXIII, §988). Ironia cultivada por um narrador acostumado a ver indivíduos como *recursos à disposição da ordem patronal*, fora disso não passando talvez de malandros, folgados, sem compostura. Pois o normal seria talvez encontrar os cocheiros “deitados no interior dos carros, com as pernas de fora” da carruagem, *sem qualquer dignidade de indivíduos*, cultivada apenas em alta escola europeia. A metáfora do xadrez aqui se faz presente, dividindo os homens em nobres peças do jogo (nesse capítulo, evidentemente temos a apresentação dos “cavalos” da partida, conforme tentaremos decifrar mais adiante) e em meros serviçais (os cocheiros e os lacaios, isto é, em linha alegórica: o proletariado mestiço do Rio de Janeiro).

No trecho final do capítulo, vem a alusão moralista de Aires: uma reserva de veneno lançada agora contra Nóbrega. Um homem que hoje aparenta ser um patrão – fantasticamente enriquecido com o encilhamento, de acordo com o capítulo seguinte (*EJ*, LXXIV, “A alusão do texto”) –, mas que pouco mais é que o mesmo “pobre diabo” do passado, o mesmo ladrão de esmolas que conhecemos no início do livro (*EJ*, II e III). Com um adicional: teria ele a mesma aparência de um *cocheiro* mandrião, ou, se se preferir, seria afetado pelos modos populares esperáveis do subtipo de gente pelintra: “[q]uase a sair pela portinhola fora, cumprimentando muito, espiando tudo” (ib., §995). Algo maliciosamente sugerido já num capítulo inicial, que o acusava obtusamente de ser um “caluniador gratuito” (porque suporia uma “aventura” amorosa de Natividade e Perpétua no episódio da subida ao morro do Castelo): “Não conclusas tu que ele tivesse sido cocheiro algum dia, e andasse a conduzir moças antes de servir às almas” (*EJ*, III).

Ficamos sem saber por que cumprimentar e espiar seriam maus modos nesse contexto. Pois, vale sublinhar, eles não lembram a própria atividade finória do diplomata neste romance? *Cumprimentar e espiar muito* não seriam um sestro do próprio conselheiro Aires? E o que dizer sobre *caluniar gratuitamente* as pessoas? Pois será possível afirmar que o narrador teve acesso ao que teria *imaginado* Nóbrega nesse momento (uma aventura amorosa envolvendo duas damas de meia idade nas ruas da cidade)? Não seria isso apenas uma conjectura de um narrador abusado, que quase se desmente quando relembra este episódio, dizendo que: “Era difícil atinar com a verdade” (*EJ*, LXXIV, §1003)? E isso quando anteriormente também já nos advertia sobre seu processo de tradução inventiva das vozes de suas personagens: “*Se minto, não é de intenção*. Em verdade, as palavras não saíram assim articuladas e claras, nem as débeis, nem as menos débeis; todas faziam uma zoeira aos ouvidos da consciência. *Traduzi-as* em língua falada, afim de ser entendido das pessoas que me leem; não sei como se poderia *transcrever* para o papel um rumor surdo e outro menos surdo, um atrás de outro e todos confusos para o fim (...)” (*EJ*, III, §56, g.n.)? Que dom de vidência e tradução espiritual é este senão o de um oráculo, logo de um linguarudo?

Além do mais, vem à luz aqui, na voz desse narrador, o mesmo “horror à multidão” de Aires (*EJ*, XXXIX, “Um gatuno”). Para Aires, segundo informa o narrador, cocheiros vivem de boatos, são fofoqueiros, multiplicam opiniões infundadas – os *ídolos da feira e da tribo* – como se depreende de outro trecho, focado na “Manhã de 15” de Novembro: “Aires olhava para o cocheiro, cuja palavra saía deliciosa de novidade. Não lhe era desconhecida *esta creatura*. Já a vira, sem o tálburi, na rua ou na sala, à missa ou a bordo, nem sempre homem, alguma vez mulher, vestida de seda ou de chita” (*EJ*, LX, g.n.). O pressuposto dessa crítica é altamente irônico. É Aires dando uma de empirista inglês: a teoria baconiana dos ídolos é referida alusivamente muitas vezes no livro. E aqui trata-se do ídolo da feira (ou foro)¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Vale a pena a citação completa: “São de quatro gêneros os ídolos que bloqueiam a mente humana. Para melhor apresentá-los, lhes assinamos nomes, a saber: **Ídolos da Tribo; Ídolos da Caverna; Ídolos do Foro e Ídolos do Teatro**. //A formação de noções e axiomas pela verdadeira indução é, sem dúvida, o remédio apropriado para afastar e repelir os ídolos. Será, contudo, de grande préstimo indicar no que consistem, posto que a doutrina dos ídolos tem a ver com a interpretação da natureza o mesmo que a doutrina dos elencos sofísticos com a dialética vulgar. // Os **ídolos da tribo** estão fundados na própria natureza humana, na própria tribo ou espécie humana. E falsa a asserção de que os sentidos do homem são a medida das coisas. Muito ao contrário, todas as percepções, tanto dos sentidos como da mente, guardam analogia com a natureza humana e não com o universo. O intelecto humano é semelhante a um espelho que reflete desigualmente os raios das coisas e, dessa forma, as distorce e corrompe.// Os **ídolos da caverna** são os dos homens enquanto indivíduos. Pois, cada um — além das aberrações próprias da natureza humana em geral — tem uma caverna ou uma cova que intercepta e corrompe a luz da natureza: seja devido à natureza própria e singular de cada um; seja devido à educação ou conversação com os outros; seja pela leitura dos livros ou pela autoridade daqueles que se respeitam e admiram; seja pela diferença de impressões, segundo ocorram em ânimo preocupado e predisposto ou em ânimo equânime e tranquilo; de tal forma que o espírito humano — tal como se acha disposto em cada um — é coisa vária, sujeita a múltiplas perturbações, e até certo ponto sujeita ao acaso. Por isso, bem proclamou Heráclito que os homens buscam em seus pequenos mundos e não no grande ou universal.// Há também os ídolos provenientes, de certa forma, do intercuro e da associação recíproca dos indivíduos do gênero humano entre si, a que chamamos de **ídolos do foro** devido ao comércio e consórcio entre os homens. Com efeito, os

É o que veremos claramente ainda no comentário sobre a frase abstrusa do discurso de Paulo sobre o 13 de Maio – “A abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco”¹⁴⁸. O comentário do narrador na sequência parece condenar o tom hierarquizante dessa frase infeliz, que abstrai e expulsa o negro da participação política e da cidadania, como se o problema de sua emancipação e integração social terminasse com a assinatura da Lei Áurea. Nada disso. Triste engano nosso, pois o negro *não será nem mesmo lembrado* pelo narrador, e a condenação irônica de Paulo repetirá o mesmo processo de exclusão e o mesmo tom antipopular da frase do rapaz. Primeiramente, é dito que sua mãe

(...) [N]ão atinou que a frase do discurso não era propriamente do filho; não era de ninguém. Alguém a proferiu um dia, em discurso ou conversa, em gazeta ou em viagem de terra ou de mar. Outrem a repetiu, até que muita gente a fez sua. Era nova, era enérgica, era expressiva, ficou sendo patrimônio comum.

Há frases assim felizes. Nascem modestamente, *como a gente pobre*; quando menos pensam, *estão governando o mundo, à semelhança das ideias*. As próprias ideias nem sempre conservam o nome do *pai*; *muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém*. Cada um pega delas, verte-as como pode, e *vai levá-las à feira*, onde todos as têm por suas.” (EJ, XXXVII, g.n.).

O tema da emancipação dos negros é completamente escamoteado. Note-se como não é o disparate do conteúdo da frase de Paulo que está sendo julgado, mas a *origem social* dessa frase. O narrador nem entra no mérito da questão se ela seria “uma ameaça ao imperador e ao império”,

homens se associam graças ao discurso, e as palavras são cunhadas pelo vulgo. E as palavras, impostas de maneira imprópria e inepta, bloqueiam espantosamente o intelecto. Nem as definições, nem as explicações com que os homens doutos se munem e se defendem, em certos domínios, restituem as coisas ao seu lugar. Ao contrário, as palavras forçam o intelecto e o perturbam por completo. E os homens são, assim, arrastados a inúmeras e inúteis controvérsias e fantasias.// Há, por fim, ídolos que imigraram para o espírito dos homens por meio das diversas doutrinas filosóficas e também pelas regras viciosas da demonstração. São os **ídolos do teatro**: por parecer que as filosofias adotadas ou inventadas são outras tantas fábulas, produzidas e representadas, que figuram mundos fictícios e teatrais. Não nos referimos apenas às que ora existem ou às filosofias e seitas dos antigos. Inúmeras fábulas do mesmo teor se podem reunir e compor, por que as causas dos erros mais diversos são quase sempre as mesmas. Ademais, não pensamos apenas nos sistemas filosóficos, na universalidade, mas também nos numerosos princípios e axiomas das ciências que entraram em vigor, mercê da tradição, da credulidade e da negligência. Contudo, falaremos de forma mais ampla e precisa de cada gênero de ídolo, para que o intelecto humano esteja acautelado”. (Francis BACON, *Novum Organum* ou Verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza, Livro I, 1999, aforismos XXXIX-XLIV, p. 40-1.)

¹⁴⁸ Na verdade, como revela Nélson W. Sodré, a frase nasce num jornal paulista da época como forma de chamar a República: “A *Província de São Paulo* publicaria memorável editorial alusivo à Abolição e, no dia seguinte, uma nota: ‘A pátria sem escravos ainda não é a pátria livre. Agora começa o trabalho de libertar os brancos, assentando a constituição política sobre bases mais largas e seguras para a felicidade do povo e glória nacional. Devemos ser hoje mais felizes que ontem, mas convém que amanhã o sejamos mais do que hoje’. Abria, assim, as perspectivas para a reforma do regime, entendendo a Abolição como prelúdio da República” (Nélson W. SODRÉ, *História da imprensa no Brasil*, 1966, p. 276-7, grifo nosso.) A historiadora Maria Tereza de Mello mostra que essa ideia circulava pelo tempo, sugerindo outras versões da frase de Paulo, talvez um pouco menos absurdas: num verso dum poema de Luiz Delfino dedicado a Quintino Bocaiúva, lemos: “O escravo negro extinto, ergueu-se o escravo branco”, e na estrofe final: “Teremos a liberdade inteira de uma vez.../ E em todo o continente americano um bravo,/ Como o de hoje soou – libertado do escravo,/ Amanhã soará – libertado dos reis...” – o que significa dizer então, conforme MELLO (2007: 131), “que não é correto ver a emancipação dos escravos como o fim glorioso da estrada da liberdade brasileira”.

como pretende a mãe Natividade (ib.). Ele valoriza as raízes: frases sem “pai” são genericamente as frases populares, anônimas, bastardas, ditas “órfãs” e do “patrimônio comum” – forçando um pouco a nota, mas colocando-as em seu contexto – no fundo, são as ideias *democráticas* em geral, que dão horror. Ideias republicanas ou democráticas são confundidas com os ídolos da feira e do teatro. Paulo repetiria frases menos vindas de São Paulo, da elite cafeeira (cf. a última nota), do que da *gente pobre, bastarda, sem nome, nascidas de nada e de ninguém*. São as mesmas ideias propagadas pelos cocheiros, os confeitadores e os criados, como veremos no dia da proclamação da República, sendo muitas vezes encontradas na boca das próprias elites. O comentário trai o *elitismo conservador* dessa voz narrativa.

Correndo linhas pelo capítulo que ora analisamos (*EJ*, LXXIV, “A alusão do texto”), a imagem do cocheiro proposta guarda a intenção falhada de encobrir e livrar a cara de Aires de tais posições esnobes e preconceituosas em geral. Termina confirmando o *ethos* de classe do conselheiro, agora no papel de narrador:

Antes de continuar, é preciso dizer que o *nosso Aires* não se referia vagamente ou de modo *genérico* a algumas pessoas, mas a uma só pessoa particular. Chamava-se então Nóbrega; outrora não se chamava nada, era aquele simples andador das almas (...). Como o cocheiro e o laçao (*creio que eram escoceses*) *salvassem a dignidade pessoal da casa*, Aires fez a observação do fim do outro capítulo, *sem nenhuma intenção geral*” (ib., g.n.).

O que interessa, diria Schlegel, é “viver chistosamente”, atropelando determinações da realidade se for preciso: pode-se agora supor que, para nosso narrador exclusivista, cocheiros dignos são... “escoceses”, ou típicos indivíduos modernos de boa cepa, quando anteriormente todos os cocheiros indistintamente pareciam reprováveis – mandriões, expansivos e afáveis, fofoqueiros, caluniadores, em suma, sem qualquer real “disciplina rígida e elegante” a ser respeitada – como o leitor ruminante há de se lembrar se tiver “quatro estômagos no cérebro”. As implicações desse preconceito não são apenas sociais, mas dizem muito sobre a concepção política aristocrática de Aires. Na Manhã de 15 de Novembro, é o cocheiro que lhe informa sobre a proclamação da República (*EJ*, LX).

“Novidade” que o diplomata não demonstra nenhum interesse em saber, muito menos apurar! Na verdade, desde os primeiros boatos da manhã, no Passeio Público: ouvindo falar em *Deodoro, batalhões, campo, ministério etc.* “não afiou o ouvido para alcançar o resto” (*EJ*, LX). Para um leitor simpático à psicanálise, essa brutal indiferença cheira a recalque histórico. Pouco lhe importa o que se dera – mesmo quando escuta algum “epíteto de louvor, uns ao governo, outros ao exército”: “poderia ser amigo de um ou de outro” (ib.) – pois o poder está assegurado. Quando sai da praça encontra um cocheiro que lhe fala de uma revolução. É o que bastará para fustigar o(s)

cocheiro(s): uma “criatura” que faria parte da casta dos boateiros profissionais (qual encarnasse a figura mítica da Fama, como pensa Caldwell, 1970: 175), no fundo um adorador dos ídolos da feira, como vimos: “Não perguntou nada ao cocheiro; este é que lhe disse tudo e o resto. Falou de uma revolução, de dois ministros mortos, um fugido, os demais presos. O imperador, capturado em Petrópolis, vinha descendo a serra” (*EJ*, LX). Boatos (futuramente desmentidos) que Aires, incrédulo, *reduz imediatamente a nada*, confrontando também o que lhe diz seu criado José (“há um só ferido”, “talvez os mortos vivam”, “não lhes rezes por alma”), o confeitiro Custódio e o banqueiro Santos, que finalmente lhe faz acreditar “na queda do império” (*EJ*, LXIV, “Paz!”). Aqui, novamente a crítica baconiana dos ídolos: “Uma de suas máximas é que o homem vive para espalhar a primeira invenção de rua, e que tudo se fará crer a cem pessoas juntas ou separadas” (ib.). É claro que, buscando aquietar os ânimos do banqueiro, *ele cria outros ídolos*, deixando entrever o que realmente pensa sobre história, política e direito: “Nada se mudaria; o regímen, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele. Comércio é preciso. Os bancos são indispensáveis. No sábado, ou quando muito na segunda feira, tudo voltaria ao que era na véspera, menos a constituição” (ib.). Vale dizer: Aires difunde o mito da “paz” do mercado numa sociedade totalmente desigual e antagônica, que em breve explodiria em greves, revoltas e guerras sangrentas, como ele mesmo parece em parte saber e sinalizar quando assume o papel de narrador. O capítulo chamado pura e simplesmente “A realidade” (*EJ*, CV) ilumina este ponto. É nele que Flora adoece repentinamente, e é na sequência também que essa base social pressuposta ressurgiu como *estado de urgência*: “Também não bastam esperanças, a realidade é sempre urgente” (*EJ*, CVI, §1312). No capítulo 3, retomaremos essa sequência espetacular do livro com mais vagar.

Visualizamos aqui de maneira um tanto acelerada o entrelaçamento complexo de temas do romance em torno das figurações desse mundo duplo que vai sendo impulsionado pela cegueira do processo econômico e político no país. Assim, a observação que Aires destina a Nóbrega, feita “sem nenhuma intenção geral” – vale a pena aqui retomá-la: “Casos há, — escrevia o nosso Aires, — em que a impassibilidade do cocheiro na boléa contrasta com a agitação do dono no interior da carruagem, fazendo crer que é o patrão que, por desfastio, trepou à boléa e leva o cocheiro a passear” – não passa de dissimulação desse enorme *salto alto diplomático*, implicando uma reação sentimental conservadora, senão antipática, à mudança do regime. Num metaplano irônico, contudo, aquilo que é enxergado negativamente nos cocheiros não define o seu próprio caráter enquanto narrador e personagem criador de novos ídolos? *O que nos faz começar a suspeitar que, enquanto narrador, ele pode projetar sua subjetividade sobre todas as suas criaturas, acusando-as daquilo que ele próprio e sua classe costumam fazer.*

Na sequência, contudo, Nóbrega aparece em sua nova e verdadeira face oculta de sujeito capitalista. Só enquanto proprietário de capital ele *pode ser reconhecido* pelo narrador enquanto sujeito e ganhar um *nome*. Aqui emerge claramente a temática do duplo/duplicidade. Como já citamos, sem ainda analisar: “Chamava-se então Nóbrega; *outrora não se chamava nada*, era aquele *simples andador das almas* que encontrou Natividade e Perpétua na rua (...)” (*EJ*, LXXIV, § 993, g.n.).

Alguém veria nesse tom apenas o conhecido “humor machadiano”. Às vezes esquecemos que o partido da ironia pressupõe lado, forma laços políticos, gera cargas afetivas, podendo ter funções ofensivas, insultantes, destrutivas e excludentes (Hutcheon, 2005: 49-52). Visto mais de perto, é a metáfora hierarquizante do xadrez (nobres cavaleiros x cocheiros/trabalhadores) que está sendo aplicada aqui novamente. Para o narrador, *temos dois Nóbregas*: em primeiro lugar, um pobre-diabo qualquer que pede esmolas para as almas do purgatório – no fundo da alma, um caluniador e um ladrão; por outro lado, mais adiante, um sujeito endinheirado que (pelo menos agora) merece o reconhecimento do nome no relato. Gentes nomeáveis possuem dinheiro, principalmente se viajam às míticas terras estrangeiras – quando retornou ao país, ele imagina, “trazia alguns pares de contos de reis, que a *fortuna* dobrou, redobrou, tresdobrou” (ib.: §994, g.n., Nóbrega acumulou “mais de dous mil contos de réis”, a maior fortuna de toda a obra machadiana, *EJ*, CIII, “O quarto”, §1274) –, caso contrário são inteiramente redutíveis a uma função de baixo valor (“era aquele *simples andador das almas*”, *EJ*, §993). Aqui se vê a ironia em sua função perversa de cisão e degradação moral de toda a matéria real ou inventada a “nada” – ou a tudo, se se quiser, conforme as conveniências desse narrador também ele dúplice. Essa formulação, contudo, pode dar a falsa impressão de que tudo se funda numa espécie de subjetivismo ideológico. O que objetivamente reduz o outro a “simples andador das almas”, aqui, não seria o narrador isolado, que no fundo vem mediado pela totalidade social. Noutras palavras: é a “vida” que hierarquiza as pessoas, podendo-se alegar *cinicamente* que a narrativa está apenas desempenhando nesse caso a *mimese* do princípio de troca e da divisão do trabalho, em vias de se completarem através da mercantilização geral. Mas note-se a inversão. Não se pergunta no caso: “o que é a vida humana numa economia realmente hierarquizada pelo poder do dinheiro?” Mas, antes: “o que deve a ‘vida’ (no fundo, a economia) a quem não tem dinheiro, nem, portanto, nome?” Só tem direito a nome quando se tem dinheiro. Essa discussão não é ociosa, e se repete deliberadamente em outras ocasiões, como veremos no cap. 3.

Seja como for, esse movimento de abstração do concreto é perseguido pelo próprio personagem Nóbrega quando veste sua nova máscara de caráter capitalista. Sua enigmática ascensão social a partir de uma esmola de dois mil réis – é dito que ele foi “a outras carreiras”,

“deixou a cidade e não se sabe se também o país” (*EJ*, LXXIV, §994) –, inverossímil de um ponto de vista realista, é não obstante uma reprodução da fantasmagoria do “fetiche automático” (Marx) instaurado pela nova fase da acumulação financeira centrada na Europa, especialmente na City londrina, que segundo um historiador também “obtinha rendimentos invisíveis de vulto, provenientes tanto de seus serviços comerciais internacionais (bancos, seguros, etc.) como da renda gerada pelos enormes investimentos no exterior do maior credor mundial”¹⁴⁹. Quando torna às ruas do bairro onde prestava serviços à igreja, Nóbrega não quer ser reconhecido pelos pobres, não quer ser lembrado pelo que foi, o antigo “irmão das almas”. Ele então se iguala às pedras: “Não é poesia. O ex-andador sentia necessidade de ser conhecido das pedras, ouvir-se admirar delas, contar-lhes a vida, obrigá-las a comparar o modesto de outrora com o garrido de hoje, e escutar-lhes as palavras mudas: ‘Vejam, manas, é ele mesmo’. Passava por elas, fitava-as, interrogava-as, quase ria, quase as tocava para sacudi-las com força: ‘Falem, diabos, falem!’” (*ib.* §998). Um dos pretendentes de Flora – diz o narrador ironicamente sobre Nóbrega – “*valia mais que todos* pela carruagem – tirada por uma bela parelha de cavalos – um capitalista do bairro” (*EJ*, CIII, g.n.). Trata-se “do ‘grande homem’” que quer ser adulado por seus “servos” (*ib.*) e pelos anônimos pela riqueza, a carruagem, o palacete, a máscara de riqueza do bairro da Tijuca.

O esboço da figura é arrasador, mas nele se misturam aquele mesmo sotaque de classe já sublinhado e um retrato *em espelho* das servidões e da linguagem adúladora do próprio Aires em relação aos outros ricos-homens com que convive: “Nóbrega sabia pouca ortografia, nenhuma sintaxe, licções úteis, de certo, mas que não valiam a moral, e a moral, diziam todos *acompanhando o secretário*, era o seu principal e maior mérito. O *fiel escriba* acrescentava que, sendo preciso despir a camisa e dá-la a um mendigo, Nóbrega o faria, ainda que a camisa fosse bordada” (*ib.*, g.n.). Não por estas mas por aquelas qualidades abstratas o reconhecerá Dona Rita como um casamento “vantajoso” para Flora (*EJ*, CIII, “O quarto”, §1278 e 1289). Devoto de Santa Rita de Cássia (a advogada das causas impossíveis), Nóbrega “tinha aprendido a respeitar o alheio, ou ganhara com o que o comprar” (*EJ*, LXXIV, §1002). Passa então a *ver o mundo* como uma grande vitrine do comércio: “‘A esposa há de ser esta’”, pensou ele um dia, ao *ver Flora*.” (*EJ*, CIII, g.n.). Por certo, muito do antigo *status* patriarcal sobrevive nessa mentalidade que põe os homens acima das mulheres e enxerga o amor como “um movimento de caridade”, um mero “sentimento de proteção” (*ib.*). Na verdade, combinando os regimes patriarcal e mercantil: a bela moça é tida como mero objeto à venda e à disposição para um casamento arranjado. O único reconhecimento possível nesse momento aparece dentro da relação mercadoria-dinheiro, naturalizada por uma consciência feticista que vai aprendendo a ter como seu padrão “relações reificadas entre as pessoas e relações

¹⁴⁹ Eric J. HOBBSBAWM, *A Era dos Impérios (1875-1914)*, 2003, p. 81.

sociais entre as coisas” (Marx, 1988, Liv. I, 1: 71). Em contraste com a moça Iaiá Garcia, em relação aos assédios de Procópio Dias e de sua metamorfose quase-simbiótica com Jorge¹⁵⁰, Flora reagirá negativamente a esses dois padrões combinados de uma mesma relação social deteriorada.

O ziguezague que fomos forçados a executar para descobrir o que é negado por trás de cada afirmação dúbia (e vice-versa) demonstra bem a técnica irônica utilizada pelo narrador a fim de *fragmentar a totalidade* do processo e despistar a interpretação crítica. Do ponto de vista da mimese do processo social real, contudo, opaco e contraditório, o resultado é primoroso. No capítulo que completa a sequência sobre o Encilhamento (*EJ*, LXXVI, “Talvez fosse a mesma!”), o narrador literalmente choca a sorte dos pobres com a sorte dos novos ricos. É a penúria da cidade que vem subitamente à tona, nesse livro tão etéreo e sufocante, com seus “olhos encarquilhados, a mão trêmula” e as “lágrimas” do corpo sofredor de uma *Mendiga* pedindo esmola; momento raro em que a realidade social parece pesar e abrir alguma brecha nesse escorço volátil. Mas o título do capítulo evidentemente não se refere à pessoa da mendiga – que aqui aparecerá ridicularizada, num papel completamente estereotipado e inverossímil (“E beijava a nota, e queria beijar a mão que lhe dera a esmola (...). Em verdade, a palavra da mendiga tinha um som quase místico, uma espécie de melodia do céu (...)”) – mas à *nota de dois mil-réis* dada a ela por Nóbrega, que imagina ser a mesma nota que ele teria surrupiado em 1871. Nesse momento de superinflação, essa nota velha – “tão velha como a mendiga” (ib. §1010) – não valia o mesmo que vinte anos atrás. “Agora” – num capítulo anterior o narrador fizera questão de enfatizar sarcasticamente – essa nota “não subia de uma gorjeta de cocheiro(!)” (*EJ*, LXXIV). Com o que podemos estranhar uma reação tão fervorosa da mendiga, que tem apenas o propósito de zombá-la. Ao mesmo tempo em que compara a velhice da mulher à da nota de dinheiro desvalorizado obviamente também a coloca abaixo dos cocheiros na escala dos valores e das considerações humanas. Como se vê, na *verve feroz* desse narrador, afetado pela indiferença do mundo do capital e por isso disposto “a não brigar nunca”, como diz, à *coisificação* acrescenta-se sempre a *humilhação* dos espoliados: o dinheiro pode cinicamente passar a sujeito, assunto e título do relato enquanto sujeitos sem dinheiro revelam-se como o que realmente significam na economia de mercado: um puro e simples *nada*. O comentário final nesse capítulo reforça a mesma ideia do furto contraposta à falsa aparência de decoro e piedade ostentada por

¹⁵⁰ A opção da jovem dependente Iaiá, outra “inexplicável” (*OC*, I, 370), é uma espécie de autossacrifício. Entre Jorge e Iaiá dá-se uma metafórica partida de xadrez (ib.: 364), em que a moça ocupa a posição irônica do cavalo (uma saltadora de classe que funde “esquisita urbanidade” e “saltos mortais do espírito”). Primeiramente, há a clara necessidade de “um amparo” (ib.: 398) que a empurra ao negociante sórdido, Procópio Dias; mais tarde, a fuga do “romanesco” e a sujeição a um “amor de olhos abertos” (segundo uma sincera expressão de Jorge, ib.: 380); por fim, a revelação de uma fria identidade entre o proprietário e a dependente, que vivem numa espécie de intropatia simbiótica de espíritos, entre egoísta e “desvairada” (ib.: 387), transfigurada pelo narrador numa “felicidade sem contraste” (ib.: 407). Para uma leitura desse bom romance de transição, remeto a um ensaio de minha tese supracitada: DUARTE, 2010 (Cap. II / 3. “Entre a ‘pouca cousa’ do passado e a ‘cousa nenhuma’ do futuro – Crise e reforma do paternalismo em *Iaiá Garcia*”).

Nóbrega: “[o] obséquio é muita vez alguma joia, que o obsequiado esqueceu de restituir” (*EJ*, LXXVI, §1017).

No capítulo anterior, que resume bem o sentido dessa sequência dedicada a descobrir (mas também a encobrir) o caráter de Nóbrega, o narrador praticamente funde-se à voz de Aires, naturalizando barbaramente circunstâncias sociais. O roubo – a violação da propriedade, a quebra ocasional dessa forma de troca reificada entre pessoas – aparecerá como *necessidade inata* de certos indivíduos. Deslocando-se da ironia para a naturalização absoluta da perspectiva, o narrador finalmente ofusca e mata seu objeto, concordando com a visão do conselheiro. Primeiramente, ironizando Nóbrega: “as razões do gesto do corredor [em que Nóbrega aparece furtando a esmola] foram todas pias” (*EJ*, LXXV, “Provérbio errado”). Em seguida, dando *plena voz* à correção do provérbio “A ocasião faz o ladrão” feita pelo conselheiro, pois “[o] provérbio pode estar errado” (ib.). A suspensão da afirmação através da modalização do discurso (*pode estar errado*) é apenas uma dissimulação que revela mais uma vez a vontade de atenuar certos preconceitos autoritários do narrador. Para Aires, Nóbrega é um ladrão de nascença, um homem que não vale nada: “Não é a ocasião que faz o ladrão, dizia ele [Aires] a alguém; o provérbio está errado. A forma exacta deve ser esta: ‘A ocasião faz o furto; o ladrão nasce feito.’” (ib.)

**

1.6.1. Conclusão: das leis de exceção do escravismo à abstração do dinheiro autônomo

O que guardamos como saldo final do movimento por esse mundo recheado de duplos e duplicações? Primeiramente, algo ligado ao Encilhamento: as cascatas de dinheiro, ideias, invenções, concessões, falsificações e ídolos variados. Um fruto dos ventos liberais do fim do Império, em sua esteira difundem-se as ideias republicanas e democráticas, e com elas o novo dinamismo do conjunto, a ascensão meteórica de *parvenus* encantados, novos fetichistas da mercadoria, sem a cultura e as maneiras “distintas” da elite tradicional do Império. Visto apenas pelo lado do conteúdo, tal seria a conclusão-padrão das leituras históricas do romance, não muito longe das boas páginas do livro de Faoro. Unificando o conteúdo histórico à nova forma social plasmada pelo mundo republicano, vimos um narrador irônico em ação, ele mesmo implicado no rumor dos novos ídolos do mercado e no obscurecimento de práticas discricionárias da elite, e que não se confunde sem mais com a suposta visão saudosista do escritor. A violência do processo, cega ou ausente à primeira vista, ganha saliência máxima através da *violência da representação* elaborada por esse narrador de dupla face, através de seus procedimentos de cisão e classificação, oposição e falsa conciliação, coisificação e invisibilização, exclusão e humilhação dos trabalhadores e espoliados em geral.

Por fim, a alusão elitista e preconceituosa que visava exclusivamente a Nóbrega, que o identificava ao papel de um “reles” cocheiro indolente (e Ayres parece odiar entre os populares, como vimos, especialmente os cocheiros), alusão que começara “sem nenhuma intenção geral”, termina numa generalização absoluta de cunho naturalista, com a liquidação do caráter social dos indivíduos. Principalmente se, vindos de baixo, tais indivíduos revelam os vícios particulares da classe dos Mandachuvas, da qual agora também fazem parte. Note-se como na continuação (*EJ*, LXVII, “Hospedagem”) será a vez de focalizar o barão de Santos e a sua família recebendo em casa a “gente Baptista”, após o seu retorno da “comissão secreta” do governo Deodoro. Note-se ainda como ninguém aqui será rebaixado sem mais à imagem lendária de trabalhador indolente, ladrão, pelintra, corrupto ou mentiroso. Ricos, além de tudo, prestam favores aos parentes (“um lugar de escrivão do cível em Maricá” para João de Melo, *EJ*, V), vão à missa e dão enormes gorjetas aos pobres. O andar de cima merece mais respeito e maior recato no dizer, principalmente se houver belas damas desfrutáveis no salão para um olho diplomático voraz. A zombaria e a sujeira serão mais secretas e reservadas, exatamente como a comissão do Baptista. Nas supostas alucinações de Flora durante o episódio da “grande noite”, que podem não passar também de um requintado ídolo baconiano da caverna ou da feira, essa imagem perversa se formará da maneira mais velada possível.

Em *O Abolicionismo*, Joaquim Nabuco horrorizava-se com as “leis de exceção” em funcionamento nos latifúndios escravistas, que iam do castigo corporal à pena de morte¹⁵¹, esquecendo como o próprio Império liberal que ele defendia baseava-se nessa suspensão permanente da Lei e do Outro em geral subjacente à naturalização da forma de mercadoria no corpo do escravizado – no limite, um ser não só mercável, mas encarcerável e impunemente exterminável, ao gosto do proprietário. De modo simbólico, os narradores urbanos de Machado continuam a reproduzir essa *forma social* nascida à sombra do escravismo, tomando-a como essência de suas práticas discursivas violentas. Numa palavra: obscurecida ainda mais pelas representações e práticas provenientes do escravismo e do estado de exceção implantado *ab ovo* desde a Colônia¹⁵², esse

¹⁵¹ Joaquim NABUCO, *O abolicionismo*, [1883]/2000, p. 91-2.

¹⁵² No Brasil liberal-escravista, lembra SCHWARZ, “além de infração, a infração é norma, e a norma, além de norma, é infração, *exatamente como na prosa machadiana*” (1990: 42). Paulo Arantes lembra o que há de moderno nessa anomalia: “A desgraça nacional não decorre de uma carência originária mas de uma demasia monstruosa, a rigor padecemos desde sempre de um excesso de capitalismo, se é que se pode falar assim. Nascemos como um negócio. Mas é preciso acrescentar que este sentido original da colonização comporta duas dimensões essenciais. Enquanto a Europa ainda se enredava no cipoal de restrições e particularismos do Antigo Regime, despertávamos para o mundo quimicamente puro da forma-mercadoria, a um tempo periférica e hipermoderna. Fizemos a experiência extrema do que significa o vazio social no qual se reproduz um território comandado integralmente pela violência da abstração econômica” (...) “Assim, o acontecimento tremendo da Conquista não só revelava que a verdade do poder soberano é o monopólio do poder de decisão quanto à suspensão emergencial da normalidade jurídica, mas sobretudo que esta exceção soberana tende inexoravelmente a assumir a forma territorial de um domínio, bem determinado no espaço e no tempo, no qual todo o direito é suspenso. A exceção também pode ser assim enunciada historicamente, pelo

sujeito “liberal” do dinheiro poderá alçar-se ao poder mágico máximo de converter a realidade dos corpos e do trabalho abstrato em “nada”: “nada em cima de invisível”.

**

De tudo o que vimos, depreendem-se alguns caminhos metodológicos a serem seguidos por quem pretende aventurar-se pelo labirinto de *Esau e Jacob*: comparar as posições díspares do narrador; analisá-las captando significações diferenciais no que é dito por narrador e por personagens à luz dos desenvolvimentos históricos, evitando aderir à primeira leitura ou à leitura hegemônica; analisar o que é contado e o que é mostrado, o que é dito e o que é feito em geral, o que é possível e verossímil e o que é impossível ou inverossímil, examinando os tipos de focalizações e registros de discursos utilizados; em suma, dedicar atenção a cada linha ou trecho contraditório em relação ao que foi enunciado anteriormente ou posteriormente na obra, comparando o dito com a dimensão não-discursiva das ações e práticas efetivadas; cautela em cada interpretação desse texto estruturado radicalmente pela duplicidade, que convida o tempo todo à aderência ao seu ponto de vista ofuscante, mas também à superinterpretação; compreensão da parte inserida dentro do todo estruturado da obra e de seu contexto histórico, e da parte, enquanto fragmento alusivo-alegórico, contra o todo de um sentido histórico-simbólico falsamente construído.

desenho de nossa ‘anomalia’ congênita: por excesso de capitalismo, nascemos a um só tempo dentro e fora da lei, e fora porque dentro. A alteridade radical da colônia era imanente à metrópole” (Paulo E. ARANTES, “Tempos de exceção” in: ___. *O novo tempo do mundo*, 2014, p. 321-5).

Capítulo 2

Esse outro Ayres: o narrador

Um olhar excessivo – as imposturas do conselheiro

“A própria ironia estava acaso na retina dele.” (EJ, XLI).

“Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais subtil obra deste mundo, e acaso do outro.” (EJ, XXII)

2.1. Posição do problema: delimitação social do invisível

Se *Esau e Jacob* tem de fato algo de uma construção labiríntica, de caminhos que se bifurcam à direita e à esquerda, na maior parte estes formam curvas que levam ao mesmo lugar equívoco, a passagens falsas, vias sem saída, desvios enganosos – ou a pistas que aproximam do coração do problema. Este problema é o narrador: depois de descoberta, a boa pista nos conduz por uma larga avenida ao Minotauro e ao seu Rei-criador, se é que este não estava atrás de nossas costas o tempo todo, desde a origem.

Como se sabe, o livro foi atribuído ao falecido conselheiro Ayres, ou para ser mais exato, ele teria sido extraído de um dos sete cadernos manuscritos encontrados em sua secretária, como diz a Advertência da obra (EJ, p. 61, §1). Iniciemos então essa caracterização do ponto de vista por este famoso prefácio, que nos introduz, por meio de uma *selva oscura* cheia de passagens tácitas, a um *contrato de leitura singular* e a um *sentimento de uma forma*, que logo se desatará em luz prismática:

Advertência

Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escriptos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: *Último*.

A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma

narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. *Último* porquê?

A hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir este caderno em seguida aos outros, não é natural, salvo se queria obrigar à leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem esta outra história, escripta com um pensamento interior e único, através das páginas diversas. Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos. Quando fizesse, valia a pena satisfazê-la? Ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se. Nos lazes do ofício, escreveu o *Memorial*, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis. Tal foi a razão de se publicar somente a narrativa. Quanto ao título, foram lembrados vários, em que o assunto se pudesse resumir. *Ab ovo*, por exemplo, apesar do latim; venceu, porém, a ideia de lhe dar estes dois nomes que o próprio Aires citou uma vez:

ESAÚ E JACOB

Os seis primeiros cadernos encontrados conteriam o *Memorial*, um diário de lembranças pessoais do conselheiro, contando registros com uma precisão *quase científica*, vale notar, com “ordem de datas e indicação da hora e do minuto”. O sétimo deles “era uma narrativa”. Tem-se aqui a sugestão de uma oposição entre o diário e a narrativa, logo, entre *atos reais* (lembrados, registrados, secretos) e uma *prosa de ficção* (ou “obra de imaginação”¹⁵³), ora trazida a público. O seu editor fictício seria responsável apenas pela troca do seu estranho título original – *Último* –, rebatizando-o *Esaú e Jacob*. Alega-se ignorar a razão daquele primeiro título (nem se explica a razão do novo, que remete às raízes de certas civilizações, incluindo a civilização brasileira), tal como se desconhece qual seria o verdadeiro desejo do conselheiro quanto à publicação desses cadernos. Mas fica subentendido que o sétimo, que tinha a “particularidade de ser o mais grosso” dos volumes, estava pronto para publicação; tanto que, mais importante, o editor julga que há um princípio norteador em sua construção, pois revela uma “*outra história, escripta com um pensamento interior e único, através das páginas diversas*” (grifos nossos), embora não aponte qual seria esse pensamento. Ficamos apenas sabendo, na sequência, que se trata de uma narrativa de tipo *alusivo* – ou seja, de uma ficção feita de *alusões* a algumas *aventuras*, não se sabe de quem exatamente (do conselheiro? das famílias retratadas na obra? do país capitalista recentemente convertido à República?) –, em que o próprio diplomata aposentado (um homem supostamente sem “papel eminente neste mundo”) figura como personagem com o “seu nome e título de conselho”, e que seria ainda uma “narrativa estranha à matéria dos seis cadernos” em que, nesse caso sim, diferentemente do sétimo, ele “tratava de si”.

Em toda essa Advertência encontramos não apenas a simulação da vida real de uma personagem fictícia, mas uma espécie de *ficção elevada ao cubo*: ficção de uma ficção (o encontro

¹⁵³ É como o conselheiro designa alguns registros aparentes no *Memorial de Aires* (OC, I, 1084, 30/09/1888).

de manuscritos reais) contendo uma ficção (uma narrativa alusiva), que, mergulhando ainda mais fundo na “mentira” da criação literária, *tem a intenção de disfarçar* elementos cruciais da composição como autoria, identidade do narrador, temas, funções e razões do texto. No entanto, essa estratégia de *dissimulação irônica* que tomará conta de todo o ponto de vista da obra na sequência de seus capítulos já é aqui mais ou menos clara para o leitor atento. A aparência vai sendo posta como aparência. Tudo se passa, nesse claro enigma ficcional, como se o tal finado conselheiro fosse um *homem comum* no mundo das elites do Segundo Reinado (já que “não representou papel eminente neste mundo”), *não tivesse vaidade alguma* (já que “a vaidade não fazia parte dos seus defeitos”) e tivesse *perfeita credibilidade* (mesmo quando se coloca, na própria obra que redigiu, em papel de evidente destaque). Na verdade, ele ocupa a função central de uma *personagem refletora*¹⁵⁴, em que aparecerá literalmente como um *memorialista* estudando outras personagens e tomando várias notas sobre os eventos citados no livro (cf. p. ex., *EJ*, XII, §176; XXVIII, §355; XLVI, §573), no qual, enfim, será visto quase sempre de maneira *abonadora* e a partir de uma certa *distância objetiva* por um *narrador onisciente*, em terceira pessoa gramatical. O texto convida à análise desse paradoxo. Como se explica a onisciência de um narrador (Ayres) que é criação de um autor suposto “real”, que figura como personagem em seu próprio relato (Aires)? Como poderá reproduzir os pensamentos e a intimidade de outras pessoas/personagens com quem (supostamente) conviveu? Que confiabilidade teria um narrador desse tipo? Depois de roçá-las na Advertência, o livro deixa tais questões na penumbra, soltando pistas aqui e ali que põem a *violência simbólica* desse ato em pauta de discussão.

Se Aires comparece no relato escrevendo seu *Memorial*, isto é, estudando e compondo o material que seria aproveitado na narrativa, então isso desmente a ideia de que aquele diário teria apenas matérias “estranhas” ao sétimo caderno ora publicado. Ou se se preferir, elas serão matérias realmente *estranhas*, se pressupormos a operação de tradução das notas brutas do diário para o romance em terceira pessoa, donde já intuímos o *salto metafísico* de uma perspectiva limitada para a perspectiva onisciente acima sugerido. Além disso, a autoria (para não dizer o papel de narrador) de Ayres fica quase escondida neste prefácio: “a hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir este caderno em seguida aos outros, não é natural, salvo se queria obrigar a leitura dos seis, em que tratava de si, antes que *lhe conhecessem* esta outra história” (*EJ*, §3, grifo nosso). A história estava

¹⁵⁴ O termo “refletor” foi criado por Henry JAMES (cf. os Prefácios de *The Wings of the Dove* e *The Princess Cassamassima*, in: __. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, 1937, p. 59-79 e 288-306) e está associado à técnica de construção do ponto de vista “parcial” na que se vê espelhada e iluminada por uma “luz central”, por exemplo através de personagens como Isabel Archer (*The Portrait of a Lady*), Strether (*The Ambassadors*) ou Maisie (*What Maisie Knew*) ou por “centros sucessivos”, como em *The Wings of the Dove* e *The Golden Bowl*. A ideia central é ter um personagem típico, um “exemplo eminente”, que seja um “intenso percebedor” – requisito certamente cumprido por Ayres. Cf. René WELLEK, “Henry James” in: __. *História da crítica moderna – 1750-1950*, vol. 4, 1972, p. 218-9; e também Percy LUBBOCK, *A técnica da ficção*, [1921]/1976, Cap. XI e XII.

contida num dos cadernos do diplomata. Mas pertence a ele de fato? E será ele seu narrador? Há brecha para se entender de outro modo, escorregando noutra ilusão: como hoje se sabe cada vez melhor (e Machado praticamente fundou o olhar crítico dos brasileiros para isso), um narrador não necessariamente repete as visões ou as posições de um Autor; o narrador criado por Aires não necessariamente o repetiria, muito menos o revelaria, pois ele mesmo poderia estar sendo apenas irônico. Além disso, nos lares do ofício não foi afirmado apenas que Aires “escreveu o *Memorial*”, em que tratava exclusivamente de si? Assim, evita-se afirmar explicitamente quem é o *autor* do livro, nada é dito sobre o *narrador* (apenas algo sobre o pensamento *interior* e *único* que rege a narrativa), nem como ele poderá obter *onisciência perfeita* nesse contexto social do qual participou enquanto pessoa “viva” e “real”, o que em tese poderia fornecer-lhe apenas uma visão parcial, externa e limitada dos fatos. Daí por que tantos comentadores tentam separar autor, narrador e personagem, buscando conceder esse *ponto de vista demiúrgico* a um narrador externo, que não seria exatamente o conselheiro, mas o próprio Machado, ou um “autor”, um “observador”, um “enunciador” implícitos (Meyer, 2008, Pereira, 1949; Caldwell, 1970; Eulalio, 2012; Sant’Anna, 1984; Gledson, 1986; Cruz, 2009). No final desse embrulho, no limite pode-se até mesmo imprimir na consciência ingênua de algum leitor a imagem mesma da modéstia, da discrição ou da vocação de um diplomata “historiador” de seu tempo, retratado pela voz independente de um narrador indefinido, que nada teria a ver com a empáfia do conselheiro que conhecemos durante o relato. No entanto, como antevimos em nosso capítulo 1, vários momentos apontam como *esse outro Ayres*, o autor/narrador ficcional, *sincretiza-se* com a personagem “real” de Aires. Neste capítulo, as cartas serão finalmente postas na mesa. Os momentos em que eles parecem se dissociar poderão ser entendidos como o resultado de uma *ampliação espúria* do campo de visão do diplomata através da ficção da onisciência, não menos que um efeito do distanciamento temporal, é claro, da tomada de consciência dos acontecimentos passados. Mas antes de tudo, talvez, são provocações, sinais do jogo da duplicidade, maneiras de esconder a autoria da narração e fugir à responsabilidade pelo que é feito e é contado, enfim, estratégias para desorientar e enredar o leitor. Livrar Ayres da responsabilidade pela autoria e a narração significará desculpar os excessos que já mostramos e a seguir estudaremos com mais detalhes.

Seja como for, essa Advertência parece tanto conferir *legitimidade* e *confiabilidade* ao conselheiro Ayres como *fissurar e abalar seus fundamentos*, colocando-o como um autor/narrador/personagem *em situação e sob suspeita*, tal como os outros narradores da segunda grande fase machadiana. Ao apontar quem seria o autor responsável pela obra, o editor desmascara

a estratégia de anonimato e duplicidade pretendida pelo diplomata¹⁵⁵, “revela seu fazer como pura fabulação” (Cruz, 2009: 360). Finge aderir ao jogo dessa representação, sem deixar de acusar uma *unidade* de pensamento formal oculta na obra, a ser decifrada.

Marcada pela impessoalidade (“acharam-se-lhe”, “tal foi a razão de *se* publicar somente a narrativa”) e pela imitação do estilo dúbio, dissimulado e atenuante da prosa diplomática de Ayres no romance (o uso de recursos *modalizadores* da expressão, que põem a marca do sujeito e da dúvida em toda afirmação, como veremos melhor adiante: “(...) era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos. *Quando fizesse*, valia a pena satisfazê-la?”¹⁵⁶), a provocação maior dessa Advertência, no entanto, parece vir no final, pois o texto termina com um *espaço em branco* após a menção do Título em caixa alta, ou seja, *não é assinado por ninguém*. Novamente busca-se imitar não só o estilo evasivo do conselheiro, mas o “espírito objetivo” desses manuscritos encontrados nos quais “mistério engendra mistério” (EJ, XV), aliás cujos números/títulos foram ironicamente “escriptos a tinta *encarnada*” (EJ, §1, grifo nosso).

Tudo indica então que temos nessa Advertência uma voz em falsete, contaminada pela moldura ficcional do romance, uma espécie de capítulo introdutório da obra que funciona tanto como um *despistamento* quanto como um *aviso crítico* ao leitor. Para isso dá sinais de se utilizar da máscara do próprio conselheiro (Cintra, 1985: 9-16; Cruz, 2009: 318), visando criar um *semblant* de objetividade no tratamento do texto, escorado na impressão fingida de imparcialidade visada pelo próprio diplomata. Tudo embebido num certo clima paródico de coisa mística e meio herética que novamente imita – mas também revela criticamente – o seu sorriso irônico quando escolhe o título definitivo do livro. Vale lembrar, este tem sua origem num gracejo de Aires com o nome cristão dos filhos do banqueiro Santos, fazendo retroceder o caso aos nomes dos jovens patriarcas rixosos do Gênesis e a um aforisma distorcido que mistura Heráclito e Empédocles com as predições da cabocla do Castelo e o espiritismo de mestre Plácido¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Segundo o Dicionário *Houaiss*, o termo diplomata é registrado em português a partir de 1836 e advém do grego *díplōma*, *matos*, “objeto duplo, tablete de papel dobrado em dois”, através do latim *diploma*, “papel dobrado, carta de recomendação, carta de licença ou privilégio”, e do francês *diplomatie* (1790), “ciência dos diplomas” ou “relativo às relações políticas entre Estados”.

¹⁵⁶ Cf. CINTRA, 1985. Ver também as análises de BOSI, 2003, cap. “Uma figura machadiana”.

¹⁵⁷ “Não importa; não esqueçamos o que dizia um antigo, que ‘a guerra é a mãe de todas as coisas’. Na minha opinião, Empédocles, referindo-se à guerra, não o fez só no sentido técnico. O amor, que é a primeira das artes da paz, pode-se dizer que é um duelo, não de morte, mas de vida, — concluiu Aires sorrindo leve, como falava baixo, e despediu-se.” (EJ, XIV, “A lição do discípulo”). O aforismo clássico distorcido é de Heráclito (“a guerra é o *pai* de todas as coisas”), mas a filosofia da sequência parece com a de Empédocles, que misturava tradições pré-socráticas: “Ódio e Amor, de força igual, imprescindíveis como as raízes [fogo, terra, água e ar], impõem o conflito como lei do mundo: o Amor faz a ‘vida florescente’ e o Ódio, cruel, faz a separação dos seres errantes. O Amor cria o impulso de todos os seres semelhantes a se unir; o Ódio, o impulso de todos os seres diferentes a se separar.” (Marilena CHAUÍ, *Introdução à história da filosofia, Dos pré-socráticos a Aristóteles*, 2002, vol. 1, p. 111).

Eis os pilares ilusórios – objetividade, misticismo – do ponto de vista de *Esau e Jacob*, desde os seus umbrais. Pode não parecer, mas à medida que disparates dessa mesma ordem saltarem ironicamente do universo da personagem de Aires à configuração total do ponto de vista da obra, enformando seu estilo, suas imagens, a estrutura mesma de seus episódios, não estaremos mais tão longe assim do capricho e da inanidade das explicações do narrador da segunda fase machadiana, como estudados por Roberto Schwarz. Contudo, há algo como uma *outra volta no parafuso* dessa prosa continuada sobre as aventuras dos proprietários brasileiros, que transforma esse romance naquilo que o narrador, dando “um salto”, denominará expressamente como um “Nada em cima de invisível” (*EJ*, XXII).

Na verdade, isso parece estar pressuposto desde essa introdução do livro, que não por acaso termina com o *espaço em branco*, sem as iniciais M. de A., diferentemente do que costuma ocorrer em outras obras do autor. Basta interpretar este estranho detalhe: quem poderia (re)escrever e assinar, afinal, a história desses novos filhos de Isaque e Rebeca senão um “Criador” invisível ou seu “Espírito Absoluto” encarnado nos olhos e nas mãos de um de seus conselheiros-profetas-videntes? *Ninguém* poderia, é claro, a não ser que assumisse uma estranha onisciência sibilina, ou ainda, aquilo que José Antonio Pasta Jr. tem estudado, enquanto uma das determinações do narrador da segunda fase, como um “ponto de vista do impossível” ou “ponto de vista da morte” (2011: 91), que seria capaz de abolir, por exemplo, distinções temporais entre passado, presente e futuro, ou entre história e mito. Com efeito, teremos um narrador onisciente sempre afetado pela linguagem da metafísica, tanto quanto pelo discurso cientificista de sua época, do qual a notação de hora e data nos registros do *Memorial* já nos deram uma pista. Numa de suas intrusões na matéria esse narrador rezeirá seu credo, misturando ambos os elementos: “Tudo são instrumentos nas mãos da Vida” (*EJ*, LVII, “Das encomendas”, §786)...

Mas nem tudo deve ser imperceptível nessa pretensa invisibilidade metafísica que rege a Vida. Ao contrário, e este é um dos pontos cruciais de nossa interpretação, neste livro “sibyllino” trata-se *de ver, de iluminar e mesmo de adivinhar tudo o que for preciso, até a completa ofuscação dos próprios materiais*. Algo disso vimos anteriormente em ação nas cenas do Encilhamento, de Nóbrega, dos cocheiros e da mendiga encontrada nas ruas, na reinterpretação da alegoria das duas barbas. Numa de suas tiradas filosóficas – em que teremos mais uma prova de que o narrador e a personagem de Aires são sincretizados sob esse mesmo ponto de vista dito “diplomático” –, ficaremos sabendo que: “O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio” (*EJ*, XLI, “Caso do burro”, §512). De cabo a rabo no romance – das predições do início com a Cabocla e mestre Plácido à oferta do “par de lunetas” ao leitor (*EJ*, XIII) ou à vocação diplomática que se resumiria toda no ato de “descobrir e encobrir” de Aires (*EJ*, XCVIII) – aqui

tudo passará por um olhar que denominaremos um *olhar excessivo*. Autorizando-se a ver e a dizer mais coisas do que o normal, por outro lado deixa na surdina verdades inconvenientes, enquanto goza a exibição do conjunto de normas quebradas e mal escondidas à força de muita retórica. Isso cria a instabilidade estrutural nos significantes da obra já muitas vezes assinalada: imagens e silêncios a decifrar que criam uma verdadeira *dialética do olhar e da escuta* no romance, que o farão realmente o tabuleiro de uma disputa pelo sentido entre narrador e leitor virtual.

**

Eis então o pilar central da perspectiva desse narrador, que passa continuamente da verossimilhança realista, muito colada às observações de Aires como personagem refletora, à especulação e à pura metafísica, e vice-versa, como se *reverberasse na perspectiva e no estilo do próprio texto a troca de regimes políticos em curso*. Ele pode-se transferir do vocabulário mítico, teológico, romântico e alegórico ao modo realista e impressionista, às reflexões pessoais e ao diálogo transparente com o leitor sobre o desenrolar da própria obra, ou a explicações típicas do positivismo e do naturalismo, reunindo todos esses ingredientes no grande tacho da ironia. A operação lógica será sempre a mesma: enquanto ergue uma perspectiva objetiva, iluminando um assunto, encobre, silencia e ofusca outro, no mesmo registro dúbio, difícil de interpretar. De modo que o mundo de duplos e duplicações que vimos no capítulo anterior é a aparência desse *movimento de báscula fundamental entre posições, maneiras de ver e de narrar etc.*, que gira em torno das operações de “descobrir e encobrir” (cf. novamente *EJ*, XCVIII). Operação simultânea que forma o *princípio estruturante* da obra, colocando-a em movimento. E como analisaremos melhor no final deste capítulo, isso terá relação intrínseca com a ideia das lunetas e da partida de xadrez e introduzidas no capítulo sobre a Epígrafe. Por fim, remetem ao *pensamento interior e único de Ayres*, representado pela ideia do tempo histórico como um tecido invisível.

**

Para começar a compreender melhor agora o que isso pode significar, vejamos um exemplo cirúrgico que passou quase batido por nosso comentário do prefácio até aqui. A “tinta encarnada” citada no parágrafo inicial da Advertência pode ser ouvida e interpretada materialmente num duplo sentido:

a) como “encarnação” de um suposto espírito divino ofuscante ou de um “pensamento interior e único” que soprará de fato “através das páginas diversas” escritas pelo diplomata – aqui o momento do descobrir algo;

b) como uma alusão significativa, totalmente *silenciosa*, a um *fato histórico-material particular encoberto*: tinta encarnada era a *tinta vermelha* originalmente extraída do *pau-brasil*¹⁵⁸... isto é, do sangue do trabalho indígena, da exploração do território e dos homens tomados como sua mera extensão natural, passando pelo escambo, o contrabando, a pilhagem, a pirataria, a escravização e a guerra colonial. Uma palavra que remete silenciosamente, assim, à ideia de uma origem nacional sangrenta. *Ab ovo*: uma sociedade patriarcal e escravista, economicamente periférica no sistema capitalista em formação, cujos registros numéricos dão sinal histórico das “aventuras” do dinheiro, da predação e do esbulho diário pressupostos em nosso inferno colonial. (Veremos neste estudo como o vermelho reaparece em meio a outras tintas essenciais em *Esaú e Jacob*). Ora, esse significante da origem colonial, consubstanciada nessa ideia de um “ovo primordial” cria uma cadeia de significantes alegóricos fundamentais do romance, que se alastram até o último capítulo. Através da inspeção dessa ideia teremos uma ótima introdução ao ponto de vista que rege a narrativa em suas páginas diversas.

**

Logo nos primeiros capítulos o leitor se depara com a forma sensível multiplicada do duplo e das duplicações, que vão se sucedendo tantas vezes e com tantas variações internas que o que aparece como um “caso singular” nessa história, sem semelhança possível, é parodicamente ressaltado por um nome de capítulo (*EJ*, XI, “Um caso único!”). Um capítulo dedicado ao suposto “mistério” singular de que os gêmeos presumidamente teriam brigado desde o ventre materno, tal como sugerido primeiramente pela cabocla no morro do Castelo (*EJ*, I, §26), em seguida pelas ridículas inferências de mestre Plácido e do próprio conselheiro Aires (*EJ*, XIV, “A lição do discípulo”) –, um evento que portaria uma significação mística, a saber: Pedro e Paulo seriam possíveis *reencarnações* de nomes teológicos (os patriarcas de duas nações, Esaú e Jacob; os apóstolos Pedro e Paulo).

Ora, tal dedução metafísica torna-se para o barão-banqueiro Agostinho José dos Santos¹⁵⁹ um *fato positivo*: “A rixa dos meninos, fato raro ou único, era uma distinção divina” (*EJ*, XV, “Teste David cum Sibylla”). E o narrador – no início ironicamente, mais tarde, afetado quase naturalmente por ela – *incorpora* essa cadeia positiva nebulosa de predições e deduções místico-científicas ao seu próprio estilo e ponto de vista. Desse modo, como se vê aqui e em outras partes,

¹⁵⁸ “O conhecimento desta droga preciosa de tingir de encarnado, o *pau brasil*, remonta ao seculo nono. (...) O celebre Marco Polo chamou ao pau Brasil – verзино – e só nelle falou uma vez, e isto comparando-o com uma planta de Sumatra (...) da qual se extrahia tinta encarnada.” José Silvestre REBELLO, “Discurso sobre a palavra – Brasil” in: - *Revista trimestral de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico Geographico Brasileiro*, 1840-1841, p. 67. Cf. também PRADO JR., 1979: 24-27.

¹⁵⁹ O nome congrega ironicamente muitas ideias: um homem “augusto” (= elevado; um pequenino imperador romano), um José casado com Maria Natividade, também associável por inversão a Santo Agostinho e, claro, a Auguste Comte.

essa estrutura formal vai sendo extraída do próprio conteúdo narrado, funcionando como uma espécie de “sedimentação social” de um certa matéria histórica, fundada em última instância no processo de modernização socioeconômica brasileira, que o romance configura como uma totalidade fetichista e quase-natural posta em movimento. É disso que o romance trata desde suas primeiras páginas. Desde o ovo, Pedro e Paulo são preparados para vencer e subir na vida social – a imagem alegórica dos *pássaros* é seu desdobramento lógico – seguindo os percalços das famílias de boa “alma” e de boa “gente” de tradição (palavras que se multiplicam pelo texto de modo único na obra machadiana). Na escola, “como recebiam as mesmas aprovações e distinções nos exames, faltava-lhes matéria a invejas; e, se a *ambição* os dividisse algum dia, *não era por ora águia nem condor, ou sequer filhote; quando muito, um ovo*” (EJ, XXIII, g.n.). Trata-se aqui então de gente bem-nascida que o narrador estende ideologicamente a um passado arcaico, à figura de um Patriarca legendário (obviamente ligado ao próprio título do romance), convertido de maneira estereotipada em uma espécie de pai primordial dos banqueiros e dos filhos do banqueiro Santos:

Eis aí vinha a realidade do sonho de dez anos, uma *creatura tirada da coxa de Abrão*, como diziam aqueles bons judeus, que a *gente* queimou mais tarde, e agora empresta generosamente o seu dinheiro às companhias e às nações. Levam juro por ele, mas os hebraísmos *são dados de graça*. Aquele é desses. Santos, *que só conhecia a parte do empréstimo, sentia inconscientemente a do hebraísmo*, e deleitava-se com ele. A emoção atava-lhe a língua; os *olhos* que estendia à esposa e a cobriam eram de *patriarca* (...). (EJ, VI, grifos nossos.)

Mais à frente, num capítulo denominado precisamente “Paternalismo”, os pais velam os filhos no berço sob um olhar que:

Já não era *espiritismo*, nem outra *religião nova*; era a *mais velha de todas, fundada por Adão e Eva*, à qual chamas, se queres, *paternalismo*. Rezavam sem palavras, persignavam-se sem dedos, uma espécie de cerimônia quieta e muda, *que abrangia o passado e o futuro*. Qual deles era o padre, qual o sacristão, não sei, nem é preciso. A missa é que era a mesma, e o evangelho começa como o de São João (emendado): “*No princípio era o amor, e o amor se fez carne*”(EJ, XVI, g.n.).

Este amor paternalista se petrifica, vale interpretar, na luta contínua entre Pedro (um monarquista que encarna na trama o princípio da ordem) e Paulo (um republicano que encarna o princípio do progresso). Pois como declarará Aires, quase no desfecho:

A razão parece-me ser que o espírito de *inquietação* reside em Paulo, e o de *conservação* em Pedro. Um já se contenta do que está, outro acha que é pouco e pouquíssimo, e quisera ir ao ponto a que não foram homens. Em suma, não lhes importam formas de governo, contanto que a sociedade fique firme ou se atire para diante. (EJ, CXV)

Desse modo, encolhido no início e mais tarde refletido em toda a narrativa, ouvimos um ardiloso desdobramento do tema arcaico do Gênesis no lema positivista “Amor, Ordem e Progresso” – não custa lembrar, lema recém-incorporado à época na nova bandeira nacional¹⁶⁰. Como mostraremos ao longo do trabalho, o Positivismo – ou antes, esta e outras fórmulas ossificadas do “sarampão positivista”¹⁶¹ vigentes na fraseologia da época, em sua estranha aproximação com o catolicismo, o paternalismo e o autoritarismo militar brasileiro –, serão a base de muitas metáforas continuadas de *Esau e Jacob*. Daqui também emerge silenciosamente o tema fundamental, internalizado pelo romance, das contradições do esclarecimento e do progresso social, que oferece ao leitor paciente uma grande charada ou comédia ideológica¹⁶², através do que poderia ser denominado uma *dialética negativa do amor* – o Amor patriarcal dos pais do novo Brasil que se transmutará em... golpes, guerras e ditaduras subsequentes, ou, no âmbito da ficção, em um enredo apostólico-paródico, numa profusão de imagens e motivos “sublimes” e “demoníacos” correlatos¹⁶³.

Os saltos de ponto de vista, as conexões disparatadas, as explicações sociais submetidas ao reino do fantástico saltam à vista. Fazem lembrar as doutrinas do indivíduo volúvel de Brás ou o princípio do Humanitismo (que também aludia à religião positivista), cujas feições clownescas e absurdos especulativos, no entanto, lá como cá, chegam a *descrever* a injustiça e o absurdo da realidade formada pelo capital na periferia: “ideias risíveis, porém fundadas, e vice-versa” (Schwarz, 1990: 149). Pois não obstante seu papel ficcional e ideológico, há uma *história material de fundo* sendo contada através desses materiais metafísicos imaginários, que faziam parte do imaginário do próprio tempo, como estudado por historiadores como José Murilo de Carvalho: imagens, mitos, símbolos, narrativas da origem do *Império* (a cultura clássica e medieval, o catolicismo e figuras históricas da família real, o conde de Oeiras, jornalistas como Evaristo da

¹⁶⁰ A “fórmula sagrada” dos positivistas, « L'Amour pour principe, l'Ordre pour base; et le Progrès pour but », aparece em obras finais de Auguste COMTE (*Système de politique positive - ou Traité de sociologie instituant la religion de l'humanité*, 1852, tome II, p. 65 ; *Catecismo positivista*, 1978, p. 145-6). Sobre a atuação dos positivistas no país e sua relação com o exército e o movimento republicano, ver: CRUZ COSTA, 1967; LINS, 1964; CARVALHO, 2004.

¹⁶¹ Paulo ARANTES, “O positivismo no Brasil. Breve apresentação do problema para um leitor europeu”, 1988, p. 185. Fórmulas como “os mortos governam os vivos”, “viver às claras”, a “lei dos três estados” (teológico, metafísico e positivo), “viver para outrem”, a “integração do proletariado”, o culto do “Grande-Ser” e a “Religião da Humanidade”, como surgem da conversa entre o sacerdote e a mulher no catecismo positivista. Em um texto estranho sobre a necessidade da educação e o papel das mulheres na sociedade brasileira, Machado respondia à seita (“*Cherchez la femme*” (1881) in: __. OC, III: 1016-7).

¹⁶² Ou “mundana comédia”, segundo a expressão machadiana que inverte a *Divina Comédia* de Dante. Cf. a peça de MACHADO DE ASSIS, “Os deuses de casaca” ([1865]), da qual alguns motivos foram reaproveitados no romance, tal como o nome do conselheiro Aires, como veremos.

¹⁶³ Cf. as crônicas publicadas sob a censura florianista durante a Revolta da Armada e a Revolução Federalista, que associam de modo alegórico (velado e aleatório) temas como amor (ligado amiúde a Vênus), guerra (Marte), ditadura e golpe de Estado (Roma etc.), prostituição, positivismo e bandeira nacional. (MACHADO DE ASSIS, *A semana*, 29/10, 05/11 e 12/11, 26/11 de 1893); já fora da revolta, veja-se a incrível sátira de uma proposta de um vereador positivista na câmara municipal para “legalização da prostituição pública” (em *A semana*, 21/10/1894; algo similar em 25/11/1894).

Veiga etc.) e da *República* [incluindo-se aí reversões no seu contrário: o catecismo e a bandeira positivistas, a imagem da República-mulher tirada do figurino greco-romano (Palas Atenas, Vênus, Ceres), republicano francês (Marianne, ou a musa Clotilde de Vaux, idolatrada por Comte) ou católico (Virgem Maria), a figura feminina da República que também se degrada no tempo em cortesã, prostituta (“mulher pública”), ama-de-leite ou vaca leiteira estatal que alimenta ladrões etc.¹⁶⁴] É desse cadinho histórico-imagético que as personagens do romance, principalmente as femininas, tendem a surgir.

Mas voltemos a fincar os pés no chão da práxis, buscando descer desses voos alusivos-alegóricos. Como vimos, Pedro e Paulo herdaram os *imperativos sociais* – a “ambição” ou a “linguagem das grandezas” (*EJ*, XXVI) – de Santos e de Natividade: a agressividade competitiva de um pai exímio especulador e amante das “epopeias de ouro” do país (conforme vimos no cap. 1), enquanto a escolha da carreira brilhante de médico e advogado (mas praticamente inepta) e a ideia fixa do poder, ou seja, a “ideia do mando” (*EJ*, XCI) procedem da mãe Natividade, uma “senhora verde” com “alma azul celeste”, uma mulher “abençoada e formosa entre as formosas”, que “ainda tinha as formas do tempo anterior à concepção” (*EJ*, XIX). Descrita como uma monarquista conservadora, tal como Pedro, mais tarde “republicana” e conforme ao novo regime como Paulo e todos os outros, ela tende a ser vista inicialmente quase como uma mítica deusa do Amor, entre Vênus/Tétis e a Virgem Maria, só que ironicamente aburguesada: “era nomeada nas gazetas, pertencia àquela dúzia de *nomes planetários* que figuram no *meio da plebe de estrelas*. O marido era capitalista e diretor de um banco” (*EJ*, VI, g.n.).

Em toda essa caracterização vemos a peculiar estética do duplo em funcionamento. Na base, a lógica da repetição: os filhos espelham os pais, seus desejos e injunções morais, dobrando-se às relações alienadas herdadas. Ambos encarnam símbolos e discursos pretéritos. Note-se como irresistivelmente o processo social aqui vai sendo reificado pelas imagens míticas e naturais da terra: o verde, o ouro (o da fortuna dos pais), o azul do céu e as estrelas – para onde sobem voando livres como pássaros (começando para Petrópolis, *EJ*, CX, “Que voa”, em seguida para a Câmara dos Deputados). A intenção alegórica é clara, a ponto de vermos o narrador quase “transfundir” a nova bandeira republicana com a inscrição positivista num suposto sonho de Flora, num capítulo da segunda parte da obra¹⁶⁵. “Natividade confiava ao tempo a perfeição da obra” (*EJ*, CX). Mas o

¹⁶⁴ José Murilo de CARVALHO, *A formação das almas – o imaginário da República no Brasil*, 2004, especialmente os capítulos: “República-mulher: entre Maria e Marianne”, “Bandeira e hino: o peso da tradição” e “Os positivistas e a manipulação do imaginário”. É o que veremos transfigurado de várias maneiras em *Esau e Jacob*. Cf. também as pesquisas de Gilberto FREYRE, *Sobrados e mucambos*, 2004a e Idem, *Ordem e progresso*, 2004b.

¹⁶⁵ Vale citar: “Uma ou outra vez, na cama, antes de dormir, repetia-se o fenômeno, depois de muita resistência da parte dela, que não queria perder o sono. Mas o sono vinha, e o sonho completava a vigília. Flora passeava então pelo braço do mesmo garção amado, Paulo se não Pedro, e ambos iam admirar estrelas e montanhas, ou então o mar, que

tempo aqui foi abolido, fazendo prevalecer o *espaço* social abstrato e segregado entre Botafogo, a rua do Ouvidor, a Câmara e Petrópolis. Contudo, se no “princípio era o amor”, o fato é que aquela alma azul celeste realiza-se nos filhos como um “desejo íntimo, profundo, necessário” dos dois rixosos: o desejo de gozarem com a *desforra e a transgressão sistemática* de todo e qualquer acordo pactuado (*EJ*, XVIII, “De como vieram crescendo”, §254). Aqui, temos um dos temas capitais do livro, e que afetam o todo do relato e o próprio ponto de vista do narrador, como veremos nas análises adiante (Capítulo 3).

Esse desejo agressivo, socialmente coisificado, aparenta ser ainda mais naturalizado pelo narrador quando o eleva ao seu próprio ponto de vista. Aliás, ele já eliminara qualquer “significação romântica” ou “ideal” da cor azul da alma de Natividade (*EJ*, XIX), bem como afirma querer livrar-se de toda referência a lágrimas e ideais românticos neste cromo analítico. Noutros termos, e aqui temos de confiar no que é dito pelo narrador de maneira cinicamente materialista: por trás de metáforas mítico-simbólicas como estas, trata-se de ver aí, pura e simplesmente, o *imperativo material* de ascensão de sujeitos monetários em uma sociedade de classes em formação, que implica sempre em cisão e abstração da sociedade real. Este, afinal, o gesto que é realmente repetido *ab ovo* por várias gerações anteriores, como apontadas pela narrativa, noutro registro; nesse sentido, o patriarcalismo de base escravista anteriormente aludido também não é mera fantasia arbitrária ou mera graça irônica de um narrador apenas volúvel e “carnavalesco”, mas trai uma verdade social negativa que se repete abstratamente na longa duração da História. Aqui se explicam os títulos cogitados para a obra na Advertência (*EJ*, §4) e uma outra série de imagens fundamentais do texto, que ligam o mito do ovo primordial aos pássaros de todo tipo no romance (andorinhas, condores, perus, águias imperiais, galos etc.), em suma, ligam a origem e o fim do percurso ascensional dos gêmeos, nos quadros do “cesarismo-bonapartismo” republicano, mais tarde na chamada República do café com leite. A alma azul de Natividade, conta-nos o narrador com um travo elitista quase imperceptível, “vinha-lhe do pai e do avô” de *origens pobres*, “mas o pai morreu cedo, antes do avô, que chegara aos oitenta e quatro”, sendo este último descrito como uma espécie de narcisista esclerosado, que se via como o centro do mundo:

Nessa idade cria sinceramente que todas as delícias deste mundo, desde o café de manhã até os sonos sossegados haviam sido inventados somente para ele. O melhor cozinheiro da terra nascera na China, para o único fim de deixar família, pátria, língua, religião, tudo, e vir assar-lhe as costeletas e fazer-lhe o chá. As estrelas davam às *suas* noites um aspecto esplêndido, o luar também, e a chuva, se chovia, era para que ele descansasse do sol. (*EJ*, XIX, “Apenas duas – Quarenta anos – Terceira Causa”, §262).

suspirava ou tempestuava, e as flores e as ruínas. Não era raro ficarem os dois a sós, *diante de uma nesga de céu, claro de luar, ou todo repregado de estrelas como um pano azul escuro* (*EJ*, LXXX, “Transfusão, enfim”).

Por aqui, percebemos que o narrador ironicamente distanciado é capaz de criar situações altamente construídas e quase implausíveis, no entanto ainda reveladoras de uma certa objetividade social cada vez mais abstrata e alienada (criadora de caracteres fora da média). Esse olhar desvairado, separado de todo contexto material e vivendo de satisfações imaginárias, reaparece na “linguagem das grandezas” de Natividade, como vimos, mas também em Santos, por exemplo, quando cobiça possuir o palácio de Nova-Friburgo (futura sede do governo republicano), apenas para “dar ali grandes festas únicas, celebradas nas gazetas, narradas na cidade entre amigos e inimigos, cheios de admiração, de rancor ou de inveja” (*EJ*, IX, “Vista de palácio”). O que certamente não o impede nesse mesmo capítulo, por outro lado, de manter-se consciente de seus interesses materiais: o banco era credor da lavoura e ele ia pensando qual seria o destino da escravatura após a Lei de 1871. De modo que aquela fusão mística inicial que vimos em operação na mente do barão, fusão entre o “caso único” imaginário e a bruma “metafísica” real do capital, funciona permanentemente, na realidade, no coração de dirigentes da produção e da circulação social como um todo, como vimos na consciência enfeitiçada de Nóbrega.

Os números “escriptos a tinta encarnada” do início aparecem agora em suas verdadeiras conexões materiais: o “encarnado” consistirá nas materializações histórico-sociais do velho Deus de Abraão e nas aventuras últimas do moderno deus Dinheiro, reminiscentes de nossas origens coloniais. O estranho título *Esau e Jacob* sintetiza quase à perfeição afinal a ideia dessa dupla marca sangrenta de nossa origem como país: a continuidade multissecular do poder religioso e quase-metafísico da propriedade escravista-patriarcal unificada à expansão moderna do capital financeiro serão subjacentes à toda lógica do enredo, centrando fogo na luta aparente dos gêmeos. Tal perspectiva da matéria informa o ponto de vista, embarçando mito e história, ilusão e objetividade.

É por detalhes de construção quase imperceptíveis como estes que temos de golpe o que está em questão na totalidade da composição de *Esau e Jacob*. Um engenho ficcional que modela – com pachorra e habilidade, de fato – cada uma de suas partes nos mínimos detalhes, e que não terão nada de um “romance crepuscular” como se costuma dizer, desenvolvendo e levando às últimas consequências o obtido desde *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880) e, principalmente, *Dom Casmurro* (1900).

2.2. Descobrir e encobrir: o olhar excessivo como princípio estrutural

Na base de sua construção, como sugerimos acima, poderemos identificar dez registros constitutivos desse ponto de vista interior e único, engendrando um movimento simultâneo de

revelação e ofuscação. Quase todos eles apareceram, vale lembrar, sem serem expressamente nomeados e analisados em nosso Capítulo 1 e agora aqui, na análise da Advertência. É o que podemos resumir no seguinte quadro:

- 1- **Objetividade “realista”.** Um relato que aprecia as marcas de verossimilhança, feito por um narrador anônimo em terceira pessoa gramatical, que se reporta a fatos e acontecimentos pessoalmente presenciados, observados, pesquisados, lembrados e registrados no *Memorial* do conselheiro Ayres.
- 2- **Narrador intruso.** Um relato feito por um narrador em primeira pessoa gramatical, que julga acontecimentos, personagens e a si próprio.
- 3- **Objetividade “impressionista”.** Modalização do discurso narrativo: afirmações meramente sugeridas pela anotação de impressões, aparências, conjecturas, dúvidas, incertezas, estados de consciência prováveis etc.
- 4- **Objetividade onisciente perfeita.** Uso da terceira pessoa para além da apuração de certas factuais: como afirmação da verdade “puríssima” de um narrador onisciente perfeito, capaz não só de perscrutar a interioridade de personagens, mas de traduzir sensações em palavras, de adivinhar pensamentos através de gestos e aparências mais tênues.
- 5- **Perspectiva “diplomática”.** Onisciência que tende à atenuação de toda matéria conflituosa ou polêmica, suspendendo a controvérsia ou a avaliação crítica do objeto em disputa.
- 6- **Perspectiva agressiva de um narrador patriarcal, feroz e caluniador.** Agressão, escárnio ou abstração efetivada contra fatos, personagens, valores sociais ou o próprio leitor.
- 7- **Objetividade determinista de leis científico-naturais.** Um narrador que emula o traço naturalista, positivista e fatalista predominante em sua época.
- 8- **Objetividade metafísica.** Um narrador que se expressa através do registro mítico-religioso, utilizando figuras imaginárias desse universo, trechos da Bíblia etc.
- 9- **Relativização irônica ou distanciamento irônico de toda expressão.** Ironização de todo registro anterior, que pode ganhar a forma de exageros, comparações forçadas, inverossimilhança, alusões ou paródias intertextuais, ou a forma de alegorias.
- 10- **Subjetividade reflexiva auto-ironizadora.** Um narrador capaz de apontar para o próprio relato como fábula ilusória, um “nada em cima de invisível”, um faz de conta teatral ou uma partida de xadrez.

Este quadro poderia ser disposto também aos pares (1 e 2, 3 e 4, 5 e 6, 7 e 8, 9 e 10). Nesse caso, acentuaríamos os contrastes e as passagens para posições diversas ou contrárias, que em geral invertem-se ou intervertem-se do mais objetivo para o mais subjetivo, do registro impessoal para o

peçoal (1-2), ou do relato verossímil à mera impressão (3-4), da expressão de uma falsa cordialidade à agressão pura e simples (5-6), da lei pseudocientífica à metafísica (7-8), da verdade fictícia e assumida como fictícia (ironia) à afirmação da mentira como “realidade” e verdade social revelada (9-10). Além disso, note-se como a progressão de 1 a 10 toma o rumo de uma queda geral nesse subjetivismo: da objetividade dita “realista” para formas de expressão que escondem tanto a subjetividade do narrador quanto a autorreflexão da subjetividade irônica que funda todo o relato. Cabe enfatizar que não se trata de qualquer classificação *a priori* pois isso emerge do próprio texto e tais registros se entrelaçam o tempo todo, às vezes no mesmo capítulo ou parágrafo, constituindo a volubilidade estrutural do romance – e que terá seu termo quando alcançarmos *a ideia unificadora* ou a *lógica paraconceitual da obra*: o “nada em cima de invisível”.

Vejamos agora cada um desses pontos no pormenor, naturalmente sem querer esgotar a análise dessas posições, que terão desdobramentos finais no Capítulo 3, dedicado ao exame do movimento do enredo e das personagens contrapostas às pretensões desse narrador.

**

2.2.1. Objetividade “realista”

No primeiro ponto, tem-se a instalação de um narrador que se reporta a fatos e eventos objetivamente testemunhados e registrados, ou pesquisados e reconstruídos *a posteriori*. O romance ganha assim a perspectiva séria e distanciada, feita a partir de uma narração ulterior aos acontecimentos, sendo expressamente localizada no início do século XX (“[n]este outro século”, *EJ*, IX; “(...) e 1901. O século dirá o resto”, LXXIV). A natureza realista do relato tira daqui a sua substância aparente através de um narrador que se reporta a fatos particulares lembrados e ao processo histórico que os liga e contextualiza: “Sim, houve uma pessoa, mais moça que eles, um a dous anos, que os agrilhoou (...). Antes dessa, pode ser que houvesse outras e mais velhas que eles, mas de tais *não rezam as notas que servem a este livro*. Se brigaram por elas, não ficou *memória* disso, mas é possível (...)” (*EJ*, XXVIII, grifo nosso). Um narrador que então conhece os gêmeos pessoalmente, esteve presente no enterro de Flora (*EJ*, CVII), conhece minúcias e faz questão de as relatar, assim, por exemplo, qual é o nome da rua e como era a casa do clube espírita de Plácido (*EJ*, XI), a certidão de batismo de Natividade, o número da cova em que a Flora está enterrada etc.

Nesse nível, através da técnica tipicamente realista o romance reconstrói a ascensão das famílias de Santos e Baptista, usando em medidas variadas as técnicas de “showing” e “telling”, numa unidade de composição que Lubbock (1976) denominaria “pictórico-dramática”: *panoramas* que contam e resumem sumariamente a evolução das famílias, mesclados a *cenar* de diálogos que dramatizam, principalmente através do discurso direto e indireto livre, os contextos materiais

subjetivados pelas personagens, com a precisão machadiana para os detalhes sórdidos. São páginas essenciais da primeira parte, pesando muito na economia geral da narrativa, tão rarefeita na segunda parte, expondo personagens e situações reveladoras *da outra face* desse narrador anônimo e de suas personagens, que, no momento seguinte, passa a desculpá-las e encobri-las. Ficamos assim sabendo que Santos, que nascera pobre, sobe de vida através do jogo, da fraude e da especulação financeira: primeiramente com a “febre das ações de 1855” (quando “ganhou logo muito, e fê-lo perder a outros”, *EJ*, IV), em seguida com a grande “epopeia de ouro” da fase do Encilhamento (*EJ*, LXXIII), em que abrirá e fechará companhias imaginárias, conforme analisamos anteriormente. Seus dois jovens filhos, pensando o futuro político, são versões mirins desse fantástico poder de união e dissolução do dinheiro: “Pedro, sonhando com o governo, pensava especialmente nos decretos de dissolução”, enquanto Paulo vê-se “à testa de uma república, em que o antigo e o moderno, o futuro e o passado se mesclassem, uma Roma nova, uma Convenção Nacional, a República Francesa e os Estados-Unidos da América” (*EJ*, XXVI).

Baptista e Dona Cláudia são especialistas em transação política, indo da simples tentativa de corrupção contra a coisa pública (o favorecimento de um parente próximo, em um negócio de águas) à cumplicidade com mortes e crimes eleitorais (*EJ*, XXX, “A gente Baptista”). A cena imaginada é característica de uma certa forma de pensar a vida social e política no país, mais ou menos mimetizada e espraída ideologicamente por todo o romance, que normaliza a violência e os procedimentos extralegais:

– Não sei o que é que ele queria que eu fizesse mais, dizia Baptista falando do ministro. Cerquei egrejas; nenhum amigo pediu polícia que eu não mandasse; processei talvez umas vinte pessoas, outras foram para a cadeia sem processo. Havia de enforcar gente? Ainda assim houve duas mortes no Ribeirão das Moças (ib., §360).

No parágrafo seguinte, o comentário do narrador fundindo-se à consciência de Baptista procura atenuar ironicamente o caso, justificando toda a prática de clientelismo e mandonismo do político que inexplicavelmente perdera as eleições para a presidência de província:

O final era *excessivo*, porque as mortes não foram obra dele; *quando muito*, ele mandou *abafar o inquérito*, se se pode chamar *inquérito* a uma simples conversação sobre a ferocidade dos dous defuntos. Em suma, as eleições foram *incruentas*. (ib., §361, grifo nosso)

O final era “excessivo” – não as duas mortes (que existiram), nem o inquérito policial sobre os crimes eleitorais e de sangue acima apontados (inquérito que não existiu) são excessivos, ou ainda os sujeitos que no parágrafo anterior ficamos sabendo que foram parar arbitrariamente na cadeia,

com ou sem processo – o “excessivo” foi... a demissão do cargo feita pelo Ministro, sob a acusação “injusta” de Baptista ter perdido as eleições! Pois no fundo é disto que se trata: as eleições teriam sido “bem” organizadas pelo conservador a ponto de poderem ser consideradas “incruentas”! Noutros termos: o final era excessivo porque... as eleições foram incruentas – isto é, livres de sangue e violência. Lembremos o final do parágrafo anterior: “Havia de enforcar gente? Ainda assim houve duas mortes no Ribeirão das Moças”.

Aqui, por um lado, desvela-se a pura *sede de poder* (“saudades do poder” é outra mera atenuação, *ib.*, §371) de um casal que pode mandar os “princípios” às favas se necessário: passar da posição dos conservadores à dos liberais, fingir honestidade, austeridade e moderação, pactuar com o governo republicano, aceitando ser enviado a uma comissão secreta num estado qualquer da federação. No final não se envergonha ainda de se oferecer servilmente ao governo Floriano (*EJ*, XLVII e LXXI e LXXII). Por outro lado, o comentário do narrador desfaz-se da ironia e realiza uma espécie de normalização da exceção. São cenas claramente imaginadas mas *verossímeis* (com exceção do §369, que imagina um diálogo entre Natividade e Dona Cláudia absolutamente poluído pela mente patriarcal de Ayres, como veremos adiante), que reproduzem literariamente com exatidão o estado político de um país regido pelo arbítrio e a violência desde pelo menos a Independência¹⁶⁶. Nesse registro realista da cor local, então, misturam-se objetividade irônica, arbítrio e normalização da exceção. Internalizando esse conteúdo como forma de exposição, poderíamos denominar tal discurso como uma “*prosa em estado de sítio*”¹⁶⁷.

Na procura da maior objetividade possível, forçando a intenção de mostrar confiabilidade, o narrador se outorgará, no limite, as qualidades de uma espécie de *repórter* puramente factual. Esta submissão aos fatos extrapolaria até mesmo a *ideia de verossimilhança* ou de *construção lógica de uma trama romanesca*: “Um bom autor, que inventasse a sua história, ou prezasse a *lógica aparente dos acontecimentos*, levaria o casal Santos a pé ou em caleça de praça ou de aluguel; mas eu, amigo, *eu sei como as cousas se passaram, e refiro-as tais quais*” (*EJ*, V, grifos nossos). Note-se a intrusão do narrador para assegurar a pura objetividade do relato. Mas algo aqui já se contradiz. O trecho desejaria configurar uma prosa puramente objetiva e impessoal embora esteja baseada em registros pessoais e investigações empíricas, tais como as produzidas por Aires. No capítulo sobre

¹⁶⁶ “Onde está, acima dos que governam, a lei, a simétrica Constituição de 1824? (...) cinquenta anos de prática parlamentar e de legalidade nas relações políticas não constituíram já não se diria o culto da lei, mas a regra da lei – *a rule of law* – segundo a qual os homens, governantes e governados, obedecem às regras e normas jurídicas e não às pessoas, com seus caprichos e abusos. A verdade da vistosa ordem imperial parece ser esta: um feixe de fórmulas vazias, atrás do qual, menos o imperador que a oligarquia, mandam mais do que governam, exercem o domínio acima da autoridade.” (FAORO, 1974: 62).

¹⁶⁷ A expressão “prosa em estado de sítio” foi-me gentilmente sugerida pelo prof. Anderson Gonçalves da Silva durante sua arguição no exame desta tese. O termo é bastante preciso, mas é necessário não apenas apontar como ele emerge em vários momentos na obra, interiorizando-se como momento fundamental da prosa, como também tirar consequências para o sentido ou, antes, a *suspensão do sentido claro e objetivo* dos eventos narrados.

“A epígrafe”, é dito que “[h]á proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos” (*EJ*, XIII). Note-se como o narrador identifica-se como um autor enxadrista que manipula seus trebelhos, utilizando o que viria propriamente deles ao representá-los na ação. Reportando-se aos registros pictórico-dramáticos, utilizando as reflexões do diário de Aires etc., caberia então ao “leitor atento”, “verdadeiramente ruminante”, tirar conclusões autônomas, “se gosta de concluir” (*EJ*, LV). Aqui, parte da objetividade do relato seria assegurada através da autonomia conferida ao leitor.

Para além disso, o narrador repele interferências do leitor ou quaisquer interesses pessoais no relato (“[n]ão estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro”, *EJ*, XLVIII), porque além da precisão factual ou da possível certificação do que se sucedeu “por dezenas de testemunhas” (*EJ*, XXII), ele garante que o seu “livro está sendo escrito com *método*” (ib., grifo nosso). A afetação da seriedade é ainda maior quando Ele crê “na ciência como na poesia” – “mas há exceções” (*EJ*, XXIX). A exceção única à lei da repetição de pais e filhos, como se saberá, é a “inexplicável” Flora. E ele se diz fiel a ela, retratando o que seria a sua idiossincrasia, a “verdade puríssima” de suas alucinações (*EJ*, LXXIX, grifos nossos). Note-se a ambiguidade irônica no uso deste *superlativo* já corroendo cada frase do livro: trata-se de fingir poder narrar não só a objetividade, mas a verdade da *alma* de suas personagens.

Daí a necessidade do reforço, pisado e repisado, desde o início: o leitor deve ter “confiança no relator destas aventuras” (*EJ*, XXII). Para alguns, como vimos, ele passaria como totalmente anônimo se não existisse a informação do editor na Advertência (Eulalio, 2012: 120). Como se tivéssemos um narrador em terceira pessoa muito próximo ao de *Quincas Borba* (Eulálio e Gledson coincidem aqui). Ora, ninguém mais que Ayres teria a *competência* para e o *interesse* em recontar o que se sucedeu entre os gêmeos e Flora, reproduzindo todo o contexto dessa história privada sob o pano de fundo da crise do antigo regime. Assim ficamos sabendo no início quando, em sua autoapresentação como personagem, temos a descrição do futuro romance sendo escrito: “Não cuides que *não era sincero, era-o*. Quando não acertava de ter a mesma opinião, e valia a pena escrever a sua, escrevi-a. Usava também *guardar por escripto* as descobertas, observações, reflexões, críticas e anedoctas, tendo para isso uma série de cadernos a que dava o nome de *Memorial*” (*EJ*, XII, §176). E assim, mais adiante: “Aires penetrava bem os gêmeos. Escrevia-os no *Memorial*, onde se lê que a consulta ao velho Plácido dizia respeito aos dous, e mais a ida à cabocla do Castelo e a briga antes de nascer, casos velhos e obscuros que *ele lembrou, ligou e decifrou*.” (*EJ*, XLVI, g.n.). Por que o narrador (na base, o autor/enunciador implícito) perderia seu tempo em

nos contar tais minúcias senão para deixar o verdadeiro rastro sobre quem produz e narra esta história afetando um clima naturalista, quase o de um “romance experimental” à la Zola?

Mas o trecho decisivo em toda essa linha de reflexões é a “chegada a propósito” de Natividade: o pedido para que Aires corrigisse seus filhos, que os fizesse “[u]nidos, ainda quando discordem, e que discordem pouco ou nada” (*EJ*, XXXVIII). Aires prontamente concorda em conhecê-los melhor para servi-la. Na verdade, “concordou rindo” (*ib.*), pois para ele essa “[a]ção é inútil” (*ib.*). Inútil por quê? Pois é claro que, para ele, seus filhos tirarão vantagens desse caráter “natural” competitivo na sociedade de classes que se desenvolve; como dirá o futuro narrador: “[e]les que abram a ferro ou língua, ou a simples cotovelos, o caminho da vida e do mundo” (*EJ*, XVII). E assim, revelando a velha inclinação de fundo erótico do conselheiro em relação à dama (cf. *EJ*, XII), o narrador nos esclarece que “basta saber que ele prometeu o que ela quis, e também prometeu calar-se; foi a condição que a outra lhe pôs. Tudo isso polido, sincero e incrédulo” (*ib.*). Mais tarde, quando relata a (sempre suposta) alucinação de Flora, diz apenas constatar aquele fenômeno extraordinário, conhecido por Aires: “[c]onsinto na *unificação* de Pedro e Paulo” (*EJ*, LXXIX, grifo nosso). Com o que podemos começar a suspeitar que o narrador – para nós, doravante, efetivamente Ayres – nada mais está fazendo através da elaboração desse relato do que cumprindo a missão “diplomática” encomendada por Natividade. O trecho que melhor comprova a realização desse propósito de Natividade e a autoria/narração de Ayres é a última página do romance (*EJ*, CXXI, “Último”):

Nada era novidade para o conselheiro, que assistira à ligação e desligação dos dois gêmeos. Enquanto o outro falava, ele ia remontando os tempos e a vida deles, recompondo as lutas, os contrastes, a aversão recíproca, apenas disfarçada, apenas interrompida por algum motivo mais forte, mas persistente no sangue, como necessidade virtual. *Não lhe esqueceram os pedidos da mãe, nem a ambição desta em os ver grandes homens.* (Grifos nossos).

O trecho dá a medida certa de como relato objetivo, ambição da mãe e interesses pessoais do diplomata (automeado “aio ou preceptor” dos gêmeos, *EJ*, XXXVIII) se mesclam na construção dessa narrativa feita “a propósito”. Através dessa mescla, a objetividade dita “realista” estará sempre sujeita aos *caprichos e devaneios* do próprio Ayres – e começa a esboroar em nossas mãos.

2.2.2. Narrador intruso

Aqui, então, desenvolve-se o giro do romance no sentido da autoexposição da subjetividade de Ayres enquanto narrador. Desde o primeiro parágrafo da obra, temos a intrusão de uma voz

personalíssima: “Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, *confiava-me* há muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu *club* [no manuscrito original: a “City”, *EJFS*, 9], e era o que lhe bastava da metrópole e do mundo” (*EJ*, I, grifo nosso). Quem senão o velho diplomata poderia lembrar de tal velho inglês em Londres? Que é provavelmente uma espécie de sócia seu, cuja experiência comum se restringe ao *club* seletto das classes endinheiradas dos centros financeiros¹⁶⁸, o que nos remete alusivamente mais uma vez à teoria dos ídolos, de Bacon.

As intrusões do narrador são frequentes; basta citar algumas para se perceber qual sua lógica, de preferência algumas reveladoras da posição moral de Ayres que, de “conversador emérito” (*EJ*, C) a narrador intruso ainda autocontido, logo passará espuriamente à total onisciência (a diferença nesse caso é sempre tênue) e à impostura de um narrador não confiável. O primeiro destaque surge neste mesmo Capítulo Primeiro, camuflado estrategicamente como suposto discurso direto/indireto livre de personagens:

A mesma lentidão do andar, comparada à rapidez das outras pessoas, fazia desconfiar que era a primeira vez que ali iam. Uma creoula perguntou a um sargento: “Você quer ver que elas vão à cabocla?” E ambos pararam a distância, *tomados daquele invencível desejo de conhecer a vida alheia, que é muita vez toda a necessidade humana*.

Ambos param e observam Natividade e Perpétua. O narrador tira conclusões pessoais que atribui à mulher e ao sargento: como supor tal desejo (de conhecer a vida alheia) em personagens secundárias vistas de passagem, aliás provavelmente jamais conhecidas e puramente imaginadas para a construção do livro, senão projetando seus *próprios desejos* nesses outros imaginários? Esse “desejo de conhecer a vida alheia” não combina perfeitamente com aquilo que seria possível entender como a *pulsão escópica* de Ayres, despertada por sua vocação diplomática? Nesse caso, trata-se de um julgamento de valor introduzido por esse narrador, que se tornará nos próximos capítulos cada vez mais identificável com o conselheiro. Ao longo do texto, esse entrelaçamento da personagem com o narrador numa só figura actancial torna-se cada vez mais evidente – o

¹⁶⁸ Será este “velho inglês” um conhecido de Joaquim Nabuco? Ou o próprio?: “Londres é um convento, em forma de *clube*, em que os que se encontram no silêncio da grande biblioteca ou das salas de jantar não dão fé uns aos outros, e cada um se sente *indiferente* a todos”. O diplomata brasileiro descreve a *City* de Londres nos seguintes termos: “a *City*, em roda do Banco da Inglaterra, com o Royal Exchange ao lado, e Lombard Street defronte, o mercado monetário, o verdadeiro *comptoir* do mundo”, com uma sua “multidão que não perde um minuto, *indiferente a si mesma*, à qual nada distrairia o olhar nem arrancaria uma sílaba, e que transporta debaixo do braço, em suas carteiras, massas de capital que seriam precisos vagões para carregar em dinheiro, os cheques (...)” (Joaquim NABUCO, *Minha formação*, [1900]/1998, p. 93-95, g.n.)

responsável por um pensamento interior e único que rege o todo – até se completar numa completa fusão de horizontes e valores¹⁶⁹.

Mas essa projeção da visão do conselheiro sobre o mundo real, tornado cada vez mais mundo imaginário, alcança praticamente todos os eventos e personagens, subvertendo-os drasticamente. Basta lembrar deste diálogo entre Aires e Flora e da conclusão tirada pelo narrador intruso, já quase no final do livro (*EJ*, XCVIII, “O médico Aires”, §§1241-2), misturando modalidades variadas de discurso:

— Petrópolis tem o mal das chuvas, continuou. Eu, se fosse a senhora, saía desta casa e desta rua; vá para outro bairro, casa amiga, com sua mãe ou sem ela...

— Para onde? perguntou Flora ansiosa.

E ficou a olhar, esperando. Não tinha casa amiga, ou não se lembrava, e queria que ele mesmo escolhesse alguma, onde quer que fosse, e quanto mais longe, melhor. Foi o que *ele leu nos olhos parados. É ler muito, mas os bons diplomatas guardam o talento de saber tudo o que lhes diz um rosto calado, e até o contrário.*

Aires fora *diplomata excelente*, apesar da aventura de Caracas, *se não é que essa mesma lhe aguçou a vocação de descobrir e encobrir*. Toda a diplomacia está nestes dois verbos parentes. (Grifos nossos).

Aqui vamos do discurso direto de Flora e de Aires à reprodução do que estes supostamente falaram e pensaram através do indireto livre, e deste à intrusão pessoal do narrador (“É ler muito...), o que finalmente entrega-nos uma autoconfissão: a passagem ilegítima do discurso direto à ficção da onisciência (“...mas os bons diplomatas guardam o talento de saber tudo o que lhes diz um rosto calado, e até o contrário”). Um trecho que estabelece o elo de ligação entre a perspectiva limitada da personagem de Aires ao Ayres narrador onisciente. Ambos têm o mesmo costume de pretender saber tudo, inclusive o contrário do que diz um rosto calado! Com o que ficamos sabendo que Flora possivelmente *não disse absolutamente nada* naquele momento.

Mas não para aí. O “diplomata excelente”, que se duplicará na obra como um “bom narrador” (*EJ*, XLVI) capaz de tudo descobrir e encobrir, ou de converter qualquer “banalidade” numa história “rara e preciosa” (ib.), formou-se em aventuras como aquela “aventura de Caracas” – e aqui vale lembrar seu contexto exato: uma aventura erótica real feita na alcova de Carmen, atriz da moda em Sevilha (*EJ*, XL, “Recuerdos”; o intertexto remete à cigana Carmen de um conto de Merimée, conhecida pela “volubilidade amorosa”, cf. Passos, 2008: 67-73). O que dá aos verbos descobrir e encobrir neste novo contexto, aplicado a Flora, uma *conotação sexual absolutamente indecorosa e mesmo perversa* – fato que os intérpretes geralmente não enxergam ou relevam e

¹⁶⁹ Na fortuna crítica, dois estudos mostraram com bastante rigor esta identidade velada entre os dois Aires: Ismael CINTRA (1985) e Marta PEIXOTO, “Aires as Narrator and Aires as Character in *Esau e Jacó*”, 1980.

esquecem. Pois é a “inexplicável” Flora que se tratará de “descobrir” nesse sentido grosseiramente *invasivo e machista*. Este o sentido da intrusão acima destacada (em itálico) que identifica o narrador anônimo com as atitudes individualistas de Aires. Aliás, naquela ocasião com Carmen, tínhamos o seguinte: “Outrossim, [Aires] meditava na ausência de vocação diplomática. A ascensão de um governo, - de um régimen que fosse, - com as suas ideias novas, os seus homens frescos, leis e aclamações, valia menos para ele que o riso da jovem comediante” (ib.). Como aprendemos com Hegel (1999, I: 83-5), o preço da ironização radical será justamente este: um homem privado que se põe *subjetivamente acima* de deveres profissionais, ideias políticas, pessoas, leis e eventos históricos de primeira ordem (uma possível revolução nas ruas? um novo governo?); aqui começamos a conhecer a verdadeira identidade volúvel e perversa de Ayres como personagem e como narrador. Como narrador, aliás, torna-se *ainda mais transgressivo que a personagem* ao inverter ironicamente essa admitida “falta de vocação diplomática” *em qualidade* de um “diplomata excelente”, capaz de tudo descobrir e encobrir. O giro é absoluto, invertendo vaidosamente o mal em excelência moral e profissional¹⁷⁰.

É essa *vontade de saber* a vida alheia e opinar sobre tudo ao arrepio de qualquer determinação dos objetos (no caso em questão, Flora), ou antes, de visualizar e descobrir tudo integralmente como um “médico” (EJ, XCVIII, “O médico Aires”) – de ler e de saber tudo o que diz um “rosto calado”, mesmo que isso seja “ler muito”, como vimos no penúltimo parágrafo do capítulo acima citado – que transforma esse narrador supostamente impessoal e objetivo (“onisciente neutro”) em um narrador fundamentalmente “onisciente intruso”¹⁷¹. No limite, como veremos a seguir, isso o lança ainda mais além: a uma espécie de “adivinhação” de toda matéria do relato. É isso que ele tenta nos dizer desde o começo quando brinca com o leitor: “Já lá ficou dita atrás [a causa da expressão de Natividade, que está grávida], quando era melhor deixar que *a adivinhasses*; mas provavelmente *não a adivinharias*, não que tenhas o entendimento curto ou escuro, mas porque *o homem varia do homem*” (EJ, VI, §78, g.n.). Nem todos adivinham, tanto quanto nem todos os narradores que relatam suas próprias experiências e se manifestam em primeira pessoa agem como Aires, saltando para a terceira pessoa em perspectiva onisciente. Não por acaso também o livro começa com a descrição de uma outra adivinha, no morro do Castelo (EJ,

¹⁷⁰ Ou, como diria o poeta, em “Un phare ironique, infernal, (...)/ – La conscience dans le Mal!” (BAUDELAIRE, 1985: 310). Retomemos o texto hegeliano: “Esta figura é não só a inanidade e vaidade de todo o *conteúdo* ético dos direitos, dos deveres e das leis – o Mal, e, na verdade, o Mal intrínseco, inteiramente universal -, mas ela lhe acrescenta, também, a forma, a vaidade *subjetiva*, de saber-se a si mesma como essa inanidade e vaidade de todo conteúdo e de, nesse saber, saber-se como o absoluto” (HEGEL, 1989: § 140).

¹⁷¹ Para usar alguns termos técnicos de Norman FRIEDMAN, *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*, [1967]/2002, p. 172-175.

I). No entanto, esse narrador de fala dobrada é capaz também de ironicamente se autoaniquilar, como veremos a seguir.

2.2.3. Objetividade “impressionista”

Vimos através da teoria schlegeliana que a forma da ironia impõe ao autor a autoaniquilação de seu “entusiasmo” criador. Compreenderemos aqui esta formulação em primeiro lugar como uma restrição do saber do narrador e de suas personagens. Praticamente todo “dito”, no limite, vem afetado por um “contradito”, que relativiza e suspende as certezas passando a exigir a interpretação crítica. Nessa passagem, o saber delegado pelo autor implícito ao autor/narrador ficcional e às personagens é filtrado, contido ou negado. A delegação de saber, conforme a estamos interpretando, vai do autor implícito ao autor/narrador ficcional (Ayres) e deste às personagens do relato. Assim, Ayres seria um autor ficcional que se subdivide em narrador, personagem e memorialista e que promove essa mesma operação de filtragem e redução de informações entre as personagens de seu universo ficcional. Isso que contrabalança a objetividade empírica pretendida com a análise da subjetividade das personagens. A objetividade social do relato não é simplesmente liquidada, mas sempre posta em questão através da relativização dos pontos de vista, incluindo o do próprio narrador. Pois *o próprio narrador se nega quando põe frequentemente em dúvida aquilo que conta*, e Ayres pode ironicamente fingir *desconhecer* o próprio Aires: num dos primeiros momentos curiosos e engraçados de sua autoapresentação, e que contrasta completamente com a onisciência predominante em outras partes da narrativa, ele finge não saber a própria idade (“Apesar dos quarenta anos, ou quarenta e dous, e talvez por isso mesmo, era um belo tipo de homem”, *EJ*, XII, “Esse Aires”). O narrador pode também duvidar do diplomata, expor os limites de sua consciência e de suas ações, numa tática de autoironização constante. Também pode ignorar o que as outras personagens pensam exatamente, ficando restrito à focalização externa, à descrição de gestos e comportamentos, à notação do discurso direto das personagens, à impressão subjetiva de fatos visíveis, às conjecturas e deduções etc. Assim, por exemplo, quando diz: “Também não juro isto, digo o que *se pode crer* só pelo *aspecto* das coisas” (*EJ*, XC). Em resumo, teremos neste tópico uma redução do campo de visão do narrador e das personagens. Isso é realizado principalmente através das técnicas de *modalização do discurso*. Como se sabe, elas comportam claramente a intenção de influenciar o leitor, no sentido de reafirmar a objetividade e a confiabilidade do relato¹⁷².

¹⁷² “A modalização é um recurso linguístico de que dispõe o narrador para expressar, no seu enunciado, esclarecimentos, pontos de vista, intenções, interpretações, julgamentos que avaliam ou tornam mais explícito o

Nesse sentido, a princípio entraríamos aqui numa espécie de “realismo mitigado” ou mesmo num certo “clima impressionista” (Afrânio Coutinho) de uma prosa relativista voltada à descrição dos recessos e sobressaltos da consciência. O que daria *continuidade ao realismo e à conquista de uma objetividade literária* cada vez mais inclinada ao dinamismo da vida e da subjetividade sociais, num mundo em rápida transformação técnica, modernização cultural etc.¹⁷³ Foi o que vimos, no fundo, durante a análise do capítulo “El-Dorado”, que focando no movimento das coisas parece usar alguns recursos apontados por Castellar de Carvalho¹⁷⁴.

Aos contemporâneos europeus de Machado – James, Conrad, Tchekhov, Proust, Mann ou mesmo Joyce (de *Dubliners*) – essa técnica servia como intensificação da análise de caracteres, à relativização de descrições objetivistas de tempo e espaço, funcionando como uma forma de realismo psicológico, dissolvendo certa rigidez dos personagens e do autor onisciente do Naturalismo. Em *Esau e Jacob*, algo desse realismo psicológico é de fato *encenado*. Terá ele o mesmo sentido aqui? Na crítica machadiana, Eugênio Gomes foi talvez o primeiro a notar a tonalidade “impressionista” da visão de Ayres, que procura captar “o pensamento ou a ideia em *status nascem*” (1958: 157). Basta lembrarmos *como* os pensamentos de Nóbrega (*EJ*, III) e de Santos são não exatamente representados (Machado provavelmente nem intuía ainda a técnica do fluxo de consciência), mas apenas sugeridos como pensamentos acelerados e confusos como uma espécie de *galope*: “[a]s palavras de Santos saíram de atropelo, umas sobre outras, embrulhadas, sem princípio ou sem fim. A bela esposa tinha já as orelhas tão afeitas ao falar do marido,

conteúdo do que ele diz ou escreve. No caso de Machado de Assis, não se exclui a possibilidade de empenho desse recurso expressivo como meio sutil de influenciar o leitor” (Castellar de CARVALHO, *Dicionário de Machado de Assis*, 2010, p. 87). É exatamente essa autolimitação, instauradora de uma “respectful distance” das personagens, que convence CALDWELL da confiabilidade de Ayres (1970: 156).

¹⁷³ O impressionismo surge, segundo Hauser, no último quartel do XIX a partir da sensibilidade artística do movimento e do dinamismo da vida urbana, relacionada às novas técnicas e ao novo ritmo do tempo da acumulação industrial (Cf. Arnold HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, 1968, III, p. 200 e ss.). Significava um progresso no sentido da particularização naturalista, com sua ênfase no momentâneo e no fugidio (cf. também M. SÉRULLAZ, *O impressionismo*, 1965). Tecnicamente, segundo Rodrigo NAVES, a pintura impressionista não dissolvia as figuras e o mundo representados, mas antes quebrava a sua aparência compacta, natural, inalterável. O seu princípio é o de uma *luz racional* que revela a natureza e as coisas humanas. A intensidade das cores, o espessamento das tintas etc. serviam como meios de produzir diferenciações e novas configurações dos objetos, que se oferecem ao olhar e tornam-se disponíveis à ação (*A forma difícil*, 2011, p. 181). Na literatura, a técnica privilegia o tempo verbal presente, o presente implícito numa prosa basicamente substantiva, notacional, em contato improvisado com um ambiente, as percepções sensoriais, os processos de negação e afirmação do evanescente, o monólogo interior, o fluxo de consciência etc. (cf. Clive SCOTT, “Simbolismo, decadência e impressionismo” in: Bradbury e McFarlane, *Modernismo: guia geral*, 1999).

¹⁷⁴ “Trata-se de um recurso estilístico em que se realçam as sensações subjetivas, isto é, a impressão que as coisas e os fatos despertam em nós, e não a realidade objetiva. Nesse sentido, a linguagem infantil, meio mágica, meio encantatória, pode apresentar, às vezes, impregnada de imagens impressionistas, como nesta frase de um menino de cinco anos, dita numa noite de lua cheia: ‘Pai, a lua está pendurada no céu’. (...) Certas metáforas sensoriais, sobretudo as sinestésicas, a prosopopeia, o anacoluto, a transposição de termos abstratos a concretos, (...) a evocação sonora produzida por certos fonemas, o uso do pretérito imperfeito e do gerúndio, todos esses procedimentos constituem algumas das marcas da linguagem impressionista presentes no texto machadiano” (CARVALHO, 2010: 179-80).

mormente em lances de emoção ou curiosidade, que entendia tudo, e ia dizendo que não” (*EJ*, X). Na descrição da alucinação de Flora, as sensações confusas e atropeladas, que lembram novamente o capítulo do Encilhamento, ganham uma coloração mais “impressionista” (ou quase): “Era um espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão...” (*EJ*, LXXXIX).

O nome da técnica importa menos para nós do que a particularização do fenômeno e sua função. No fundo, trata-se de entender como se operacionaliza o falar dobrado da ironia e das alusões alegóricas em termos de estilo da prosa. Uma das marcas estilísticas recorrentes do livro são *frases dubitativas* em que o narrador *simula* não conduzir nem dominar integralmente o objeto da narração, mas antes ser conduzido por ele, por seu movimento ou aspecto caótico e evanescente (cf. Carvalho, 2010: 159). Fazem parte do grande rol de discursos *modalizados* em que se detecta a presença do sujeito da enunciação, recheados por verbos no subjuntivo e no futuro do pretérito, verbos de opinião (parecer, supor, crer, suspeitar), por advérbios e expressões de dúvida tais como: talvez, acaso, se, como se, senão, quando muito, é possível que, provavelmente, quem sabe, porventura. Segundo Ismael Cintra, tais processos de modalização permitem “introduzir um sinal de dúvida no saber do locutor, ou uma apreciação sobre o grau de veracidade do discurso. Só que, neste caso, a presença do narrador é implícita, pois essa apreciação se manifesta através das formas mais diversas, tais como os verbos modais (poder, dever, querer), o advérbio de dúvida, a conjunção adversativa, a concessiva, o futuro do pretérito, o imperfeito do subjuntivo etc.” (1985: 155-6). Proliferam então trechos em que sobressaem: uma grande cautela no dizer, o possível equívoco das constatações, a atenuação das certezas e das próprias sugestões, a restrição à aparência imediata e à efemeridade da coisa a ser dita, a formulação de hipóteses, a vaga alusão por comparações metafóricas e intertextuais etc. Eis o estilo peculiar de *Esaú e Jacob*, que seria em grande parte ainda desdobrado na linguagem pendular, ambígua e dissolvente do *Memorial de Aires* (cf. Fragelli, 2014: 2ª parte, cap. II, “A prosa da não história”).

**

Um outro exemplo fundamental dessa relativização de perspectivas é o que procura determinar a personagem de Flora. O verdadeiro coração do livro. Ela que retornará no último capítulo deste estudo. Aqui, visamos mostrar a constituição do ponto de vista da obra. Além da denominação dada por Aires de “inexplicável”, no manuscrito original outras foram usadas e riscadas: “indecifrável”, “incontentável” e “insaciável” (cf. Schoeps, 2016: 426). Figura talvez mais enigmática da obra machadiana, decifrá-la é tarefa árdua, senão impossível. Num capítulo inicial, ela é associada a um pintor com características que alguns diriam impressionistas:

Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana, choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dous olhos, outros matam-se de desespero.

Flora achou a explicação obscura; e tu, amiga minha leitora, se acaso és mais velha e mais fina que ela, *pode ser* que a não *aches* mais clara. Ele é que não acrescentou nada, para não ficar incluído entre os artistas daquela espécie. (*EJ*, XXXIV, “Inexplicável”, g.n.).

Note-se que temos aqui uma descrição de um *modo de ser* que pode servir tanto a *Flora* como ao *narrador Ayres* (isto é, um *modo de ver*). Flora seria indecisa, querer a perfeição etc. Mas não será exatamente este o ponto de vista de quem vê (ou pretende ver) apenas a “eterna insipidez dos outros”? Então, se interpretado através da ótica da autoironização (como veremos no ponto 10 de nosso quadro de posições), esse trecho diz exatamente o inverso do que afirma, indicando-nos o tipo de “artista” impressionista que Ayres costuma ser, bem como o programa narrativo que pretende impor ao leitor com sua história, como veremos adiante: “Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dous olhos, outros matam-se de desespero”. Parece claro que Flora está sendo visada neste trecho não como uma artista amadora, ou uma artista hesitante (o que estamos denominando “impressionista”) tal como acima descrita pelo conselheiro – algo que ela seguramente *não será*: no final, seus desenhos terão “fidelidade aproximada” e a “perfeição” de contornos (cf. respectivamente, *EJ*, C e CII, §1267); segundo o testemunho de Dona Rita ela “toca e desenha que faz gosto”, *EJ*, XCIX) –, mas, ao contrário, como a *vítima expiatória* do verdadeiro artista e ironista da obra. É disso que se trata em *Esau e Jacob*. Ao longo da narrativa, como se sabe, essa descrição de Flora como indecisa e inexplicável, uma afirmação preconceituosa e maldosa de Aires, será repetida até o fim pelo narrador, ao passo que o poder do discurso modalizador, que põe em dúvida a afirmação, é conferido à leitora (*pode ser* que *aches* essa definição obscura...).

O realismo psicológico de James, Conrad e cia. aqui não passará talvez de encenação, vale dizer, projeção teatral de uma fantasia do narrador sobre Flora, no limite, sobre todos os seus “trebelhos”. Um recurso que poderia servir ao esclarecimento do real através da focalização de sensações, pensamentos, perspectivas variadas verossímeis etc. tende a ser subvertido (mas também desmascarado). A restrição do foco às impressões pode ou tende a servir à *negação de informações cruciais*, à camuflagem e à manipulação, quando não à mentira e ao culto obscurantista. Mudando de sinal, portanto, essa técnica servirá como (auto)exposição (cínica) de um narrador que mostra ter o poder absoluto de revelar ou de esconder a história quando assim desejar, talvez até mesmo de

inventá-la toda ao seu bel-prazer. É neste sentido que esse Ayres será o *último* dos narradores machadianos: ele não tem mais limites, pois o campo da alteridade simplesmente será neutralizado, e, em última instância, liquidado.

Os exemplos são inúmeros, fiquemos inicialmente com dois que se não são os mais perfeitos são cruciais na economia do texto, porque caminham no sentido de revelar as limitações da consciência de Aires como personagem e de Ayres como narrador:

Lá me escapou a palavra. Sim, foi uma comissão dada ao pai, e *da qual não sei nada*. Negócio reservado. Flora chamava-lhe comissão do inferno. O pai, sem ir tão fundo, concordava mentalmente com ela; verbalmente, desmentia a definição.

– Não digas isso, Flora; é comissão de confiança para fins nobremente políticos.

Creio que sim, mas daí a saber o objeto especial e real, ia largo espaço.

(*EJ*, LXXI, “A comissão”)

(...) Engolidas as duas lágrimas, Natividade riu da própria fraqueza. Não se chamou tola, porque esses desabafos raramente se usam, ainda em particular; mas no secreto do coração, lá muito ao fundo, *onde não penetra olho de homem, creio que sentiu alguma coisa parecida com isso*. Não tendo prova clara, limito-me a defender a nossa dama. (...) Ainda lhes não disse que a alma de Natividade era azul. Aí fica. Um azul celeste, claro e transparente, que alguma vez se embruscava, raro tempestuava, e nunca a noite escurecia. (*EJ*, XIX, “Apenas duas. – Quarenta anos. – Terceira causa.”)

No primeiro trecho, temos um exemplo de como a limitação da onisciência pode ser utilizada para defender a intransparência política, talvez para encobrir o autoritarismo e a corrupção do governo Deodoro. O narrador toma (ironicamente) o partido de Baptista, que de súbito parece ser um retrato espelhado da mente do diplomata – a mesma duplicidade ideológica, o mesmo fraseado eufemístico sobre as questões do poder. Não ficamos sabendo nada sobre os motivos da comissão secreta, apenas aquilo que Flora deixa entrever com o nome que lhe dá: uma *comissão do inferno*. O que sugere que a moça pode ser muito mais esclarecida e interessada, talvez mesmo mais determinada, crítica e politizada do que o narrador nos apresenta em todo o relato. Um narrador que, ao contrário, nesse contexto quer novamente nos convencer de sua tese sobre a alienação e o desejo indecoroso da moça, que presumidamente gostaria apenas de retornar à capital para ficar mais perto de seus dois namorados.

No segundo trecho, Natividade passa por uma espécie de divinização, é verdade que com intenções sutilmente irônicas: não tendo “prova clara”, incapaz de penetrar com o “olho de homem” (uma expressão com conotações claramente patriarcais e voyeurísticas, que retorna em mais dois capítulos, *EJ*, XI e XLI) no que Natividade realmente sente, o narrador nos sugere que ela seria incapaz de admitir fraquezas ou o negativo em si (verter muitas lágrimas pelos filhos briguentos, ou

mesmo chamar-se de tola). Ao mesmo tempo, recuperando a onisciência, numa espécie de raio-x simbólico Ayres ganha o poder de revelar a cor de sua alma “azul celeste”, pois além da “beleza” natural (com quarenta anos “ela ainda tinha as formas do tempo anterior à concepção”, *EJ*, XIX) e da “riqueza” (a do marido banqueiro), ela teria o sentimento da “isenção”, pois atravessou “a vida intacta e pura” – ou seja, conseguiu esconder muito bem possíveis aventuras adúlteras que teve ou poderia ter, como se depreende da leitura do resto do capítulo: “Não *negaria* que alguma lufada mais rija *pudera* levar-lhe a vela do traquete, como no caso de João de Melo, ou ainda pior, no de Aires, mas foram bocejos de Adamastor” (ib., g.n.). Isso se liga à conclusão do Cap. IV (“A missa do *coupê*”), em que o discurso modalizado também atenua repentinamente a onisciência, semeando a dúvida: “Que o motivo da pratinha de Natividade deitada à caixa das almas *fosse* pagar a adoração do defunto *não digo que sim, nem que não; faltam-me pormenores*. Mas *pode ser* que sim, porque esta senhora era não menos grata que honesta” (ib.: g.n.). As expressões no modo condicional servem à estratégia de revelar encobrindo. É verdade que para justificar o existente nem sempre utilizará esses recursos. Na última frase deste capítulo, temos um sinal da maneira como Santos é capaz de pensar tudo por equivalentes, fazendo o luto do cunhado ser “compensado” pela esmola de dez mil reis na igreja de S. Domingos, mais ou menos com a anuência irônica do narrador, que se cola à voz e ao gesto grosseiro de Santos, no fundo, no fundo complacente: “Quanto às larguezas do marido, *não esqueças* que o parente era defunto, e o defunto um parente menos.” (ib., g.n.).

Vejamos agora dois trechos que limitam o saber de Aires, mas de tal forma que o afetarão também como narrador, novamente descobrindo suas estratégias narrativas.

Aires queria cumprir deveras o ofício que aceitara de Natividade. *Quem sabe se a ideia de pai espiritual dos gêmeos, pai de desejo somente, pai que não foi, que teria sido, não lhe dava uma afeição particular e um dever mais alto que o de simples amigo? Nem é fora de propósito que ele buscasse somente matéria nova para as páginas nuas do seu Memorial.* (*EJ*, XLIV, “O salmão”, grifos nossos).

Ele, o rapaz, é que não ouvia nada; interrompeu a conversa que trazia com Flora, e trocadas algumas palavras, os dois foram reatar o fio a um canto. Aires reparou na atitude de ambos; ninguém mais lhes prestava atenção. Ao cabo, a conversa era em voz surda; não os poderiam ouvir. Ela escutava, ele falava; depois era o contrário, ela é que falava, ele é que ouvia, tão absortos que pareciam não atender a ninguém, mas atendiam. Possuíam o sexto sentido dos conspiradores e dos namorados. *Que conversassem de amores, é possível; mas que conspiravam, é certo.* Quanto à matéria da conspiração, podereis sabê-la depois, brevemente, daqui a um capítulo. O próprio Aires não descobriu nada, *por mais que quisesse faltar os olhos naquele diálogo de mistérios.* Persuadiu-se que não era grave, porque eles sorriam com frequência; mas *podia ser* íntimo, escondido, pessoal, e *acaso* estranho. (*EJ*, LI, “Aqui presente”, grifos nossos).

No primeiro trecho, Aires é pego pensando: um homem de pensamentos curtos, pragmáticos e narcisistas (*pode ser* que ele apenas queira utilizar os gêmeos como meio para produzir anotações em seus cadernos), limitado a conjecturas e desejos impossíveis ou não realizados (ser o pai espiritual, pai apenas de desejo, dos garotos). Aqui, a voz do narrador parece fundir-se à consciência limitada da personagem de Aires. No segundo trecho, também reproduzindo o pensamento de Aires através do discurso indireto, compreendemos como a hipótese do diplomata sobre o interesse amoroso de Flora por Pedro (uma cena simétrica envolverá Paulo em *EJ*, LVII e LVIII) pode muito bem tornar-se a descrição *não da realidade*, mas daquela espécie de pulsão escópica sempre em atividade já detectada (“por mais que quisesse *fartar os olhos* naquele diálogo de mistérios”) e em uma falsa convicção: uma “conspiração” está sendo tramada – algo que ele não tem prova alguma, pois *não presenciou* o diálogo de Pedro e Flora, feito na rua – sem sua presença.

Ora, no capítulo seguinte, tomando o posto de Narrador ele simplesmente inventa como foi o diálogo do casal “amoroso”, imagina o pensamento íntimo dos dois, fantasia uma fuga romântica deles pelo Brasil afora (“[Pedro] Queria-se com ela, no ponto mais remoto do império, sem o irmão (...)A quem quer que este final de *monólogo* pareça egoísta, peço-lhe pelas almas dos parentes e amigos (...)”, *EJ*, LII, “Um segredo”, g.n.). Tal como tem de confessar ironicamente que: “Tudo isto era visto ou pensado [por Flora] *em silêncio*” (*EJ*, LII, “Um segredo”, g.n.); ou ainda, no limite oscilando freneticamente entre a onisciência demiúrgica e o discurso modalizado: “*Sem querer nem saber*, [Flora] *diria isto mesmo com os olhos* ao velho diplomata. Retirava-os, mas eles iam *de si mesmos* repetir o *monólogo*, e *acaso* perguntar alguma coisa que Aires não percebia e devia ser interessante. *Pode ser* que refletissem a angústia ou o que quer que era que lhe doía por dentro. *Pode ser*; a verdade é que Aires começou a ficar *curioso* (...)” (ib., g.n.). Essa vontade de saber toda a matéria é o que o torna cada vez mais um *adivinho*: “Aires perguntava-lhe [a Flora] se nunca lhe dissera que sabia adivinhar” (ib.).

Por fim, Ayres/Aires afirma que sua aproximação de Flora nestas cenas não era “por prazer maior ou menor. Era imposição de sociedade, desde que Flora o pedira, não sei se discretamente. Que a isto *ligasse* tal ou qual *desejo de saber algum segredo*, não serei eu que o negue, nem tu, nem ele mesmo.” (*EJ*, LIII, “Das confidências” – o nome do capítulo já é uma bofetada no leitor, sendo feito para soar ironicamente absurdo, pois *quem se confessa e revela seus desejos* em tais cenas é em primeiro lugar o próprio Ayres, e na sequência Baptista, que lhe conta por que aceitou o cargo na província). Note-se como no desenrolar deste capítulo, Flora não lhe informa *nada* a respeito da conversa íntima que vinha tendo com Pedro no capítulo LII, apenas “confessou” (em discurso indireto) que “não queria sair daqui [do Rio], fosse o que fosse” (ib.). Sobre o resto, a novidade do cargo do pai, “não lhe pediu segredo” etc.etc. – o que mostra uma Flora firme e transparente.

O assunto parece anódino, sem graça. Sem dúvida. Mas é assim que o tal ponto de vista “interior e único” é construído. No limite, esta *convicção* de que se tem o poder de conhecer a alma alheia tornar-se-á a grande *ideia fixa* do romance (no sentido recuperado por Pasta Jr., 2011). Consciência, sentimentos, sensações, cenas inconscientes, “instintos” – nada deixa de ser convertível em afirmações e certezas:

Flora ia assim passando os dias. Queria Natividade sempre ao pé de si, pela razão que já deu, e por outra que não disse, nem porventura soube, *mas podemos suspeitá-la e imprimir*. Estava ali o ventre abençoado que gerara os dois gêmeos. *De instinto*, achava nela algo particular. (EJ, CV)

Uma boa encenação: 1º Ato: converter boatos e suspeitas em certezas; 2º Ato: imprimi-las como se fossem verdades! 3º Ato: revelar tais verdades como naturais (instintivas), quando não metafísicas. É disso que se tratará quando ele mesmo se alçar ao posto de narrador onisciente perfeito, como já assinalamos – mas para isso terá de mudar de maneiras e abandonar tais artifícios de relativização “impressionista” do ponto de vista. Nesta perspectiva, há ainda pelo menos a intenção de fazer vacilar as certezas e a onisciência. Ela aderiria basicamente à consciência refletora do conselheiro no presente da ação. Através dela podíamos ainda *suspeitar* da mentira e não aceitar a ideia de que Flora tenha realmente pensado na hipótese de um “ventre abençoado”.

O termo “abençoado” é obviamente irônico, embora Natividade saia muito mais preservada do que Flora, pela imagem mitificante que recebe. Sua apresentação no livro mistura dissecação realista e certa objetividade “impressionista”, misturada ao estilo alusivo-alegórico. A personagem é montada, desmontada e remontada entre os capítulos I e VIII, com destaque para o VI, “A maternidade”. O casal Santos volta da missa mandada rezar em nome de João de Melo, Natividade se queixa das pulgas da igreja de S. Domingos, Santos das “ruas mal calçadas” que lhe quebravam as molas do carro. O foco vai para a “expressão do rosto” do casal, que “era de abençoados”, pois esperam um herdeiro, que Santos sentiria “inconscientemente” como se fosse um novo “patriarca” hebraico. No primeiro momento, diz-se que Natividade quis “esmagar o gérmen” daquele seu suposto “ventre abençoado”, pois a gravidez a obrigaria a perder a vida de bailes, festas, folga e liberdade. Menos que o egoísmo, vence a vaidade narcísica: “a maternidade, chegando ao meio dia, era como uma aurora nova e fresca”, o que a faria aparentar ser mais jovem do que era. Em seguida, em vez da vaidade e do desamor (“[a] não ser um casal que *aprendia a desamar* de véspera” – como sugerido no final de EJ, VII, g.n.), Natividade é recoberta pela tinta encarnada da Natureza, do Amor e da “Maternidade”, como vimos. O final do capítulo apresenta um estilo talvez mais propriamente definível como *impressionista*, deslocando-se velozmente através da cidade,

colocando os objetos e o nosso olhar em movimento, como se estivéssemos no interior do carro de Santos:

“A casa descobria-se a distância, magnífica; Santos deleitou-se de a ver, mirou-se nela, cresceu com ela, subiu por ela. A estatueta de Narciso no meio do jardim *sorriu* à entrada deles, a areia fez-se relva, duas andorinhas cruzaram por cima do repuxo, figurando no ar a *alegria* de ambos” (*EJ*, VI, §83, g.n.).

Por meio da imagem de Narciso e da alegoria dos pássaros a impressão final é idílica. O trecho parece dar vida própria à natureza e colocar tudo em movimento (carro, casa, areia, relva, estatueta, repuxo, céu, andorinhas) em direção ao céu do dinheiro e do estrelato. Um trecho semelhante surge no final, através da prosopopeia: “Agora mesmo [Natividade] parece-lhe que a ouve [a voz da cabocla], mas é ilusão. Quando muito, são as rodas do carro que vão rolando e as patas dos cavalos que batem: Cousas futuras! Causas futuras!” (*EJ*, CXVIII). Desde a origem, a estatueta de Narciso e as andorinhas no céu indicam alegoricamente este percurso dos Gêmeos (no *Último* capítulo eles são associados a Castor e Pólux e a esta constelação, mas lembre-se também do primeiro e do segundo título pensados: *Ab ovo* e *Último*), destinados a serem uma obra-prima em dois volumes, a resultante da vaidade e da ambição da mãe e da vontade de brilhar do pai, todos adeptos das velhas e novas religiões do paternalismo e do capital. Lembre-se dos olhos de patriarca dono de muito capital: *este o olhar excessivo e ameaçador como que prestes a dominar o mundo inteiro – e que refluí no mediador da prosa, na figura enganosa do pacato conselheiro Ayres*. No final, sente-se a pancada seca da ironia em cada frase do capítulo e do livro.

Para fechar o tópico, pode-se mostrar um caso em que, ao contrário, esse registro modalizado é revertido, por gerar incredibilidade. O que entra no lugar é uma espécie de determinação *realista-alegórica* de fatos micrológicos, em contraste com o mundo fantasioso contado, como já vimos no caso da “tinta encarnada”. Assim, por exemplo, no início da obra, quando comenta a pobreza do irmão das almas, que vive andando pelas ruas a serviço da caridade – o que pressupõe todo o drama invisível da miséria urbana e do mundo do trabalho precarizado: “Perpétua compartia as alegrias da irmã, as pedras também, o muro do lado do mar, as camisas penduradas às janelas, as cascas de banana no chão. Os mesmos sapatos de um *irmão das almas* (...) pareciam rir de alegria, quando *realmente gemiam de cansaço*” (*EJ*, II).

**

Em todos esses casos, o narrador – afetado pelo discurso modalizado, as frases dubitativas, o clima ou o estilo “impressionista” da prosa, os significantes alusivo-alegóricos neles entremesclados etc. – torna-se um especialista em *atenuação de discursos*, movendo-se como um “compasso” que

se abre entre os extremos, tentando conciliá-los: “a salvação do positivo, apesar do negativo, a persistência deste apesar daquele” (Bosi, 2003: 131). Volta e meia tais formas resvaladiças de *dizer sem dizer* servem para justificar a opressão, como vimos – mas ainda assim podem fazer-se potentes para *determinar contradições* ou pelo menos *sugerir ironicamente* o contrário do que se diz.

A continuação inverterá a objetividade realista e a dinâmica modalizadora-impressionista que vimos até aqui em projeção do estático, transformando o relativo em absoluto, o subjetivo em objetivo, e mais uma vez o histórico em natural e sobrenatural. A duplicidade que fora elevada ao ponto de vista da forma da narração e da obra como um todo, instaurando pela via da “precisão impressionista” a dúvida, a sugestão, a fluidez das determinações, agora poderá ser minada e dissolvida, ascendendo a um pensamento interior e único: nada em cima de invisível.

2.2.4. Objetividade onisciente perfeita

Num capítulo do início, o narrador comenta sobre o suposto triângulo amoroso que iria se esboçando “Em volta da moça” (*EJ*, XXXV, g.n.):

A intimidade tinha intervalos grandes, além das ausências obrigadas de Paulo. Apesar de não sair, Pedro não a buscava sempre, nem ela ia muita vez à casa da praia. Não se viam dias e dias. *Que pensassem um no outro, é possível; mas não possuo o menor documento disto.*

O foco é externo. A menção a um “documento” sobre o pensamento alheio é pura provocação que deveria deixar o leitor de sobreaviso para toda a construção radicalmente irônica do romance. Pois como se poderá saltar ao registro oposto – à focalização onisciente perfeita, que quase não se põe mais em dúvida? Esta e outras provocações fazem suspeitar que alguma infração está sendo cometida. Em resumo, a partir do que desenvolvemos até aqui: temos um diplomata que se alça à posição de autor/narrador do próprio relato, todo costurado por alusões e ironias de baixa tensão emocional, em que aparece também como personagem distanciada; um sujeito que conviveu socialmente com os demais representados na narrativa, que poderia obter apenas uma focalização parcial interna (consciência pessoal) e externa da matéria, que é claramente portanto uma parte central e interessada na história – sendo figurativizado claramente como uma personagem refletora fundamental da história –, *mas que pretende se erigir em Autor isento, impessoal, objetivo e com dons de onisciência*, alegando não influir ou pelo menos conter as intromissões diretas na matéria, tal como vimos, criando um narrador que ostenta ser um tipo que Friedman denominaria “onisciente neutro” (2002: 174).

Os termos técnicos de Genette também auxiliam a determinar conceitualmente o que está em jogo (embora não sejam imediatamente transparentes)¹⁷⁵. Na origem, Ayres pretende se passar por um narrador que o crítico francês denominaria “heterodiegético”, de tipo flaubertiano: em terceira pessoa gramatical, procura narrar anonimamente a vida alheia, dando mostras de ser fundamentalmente *estranho e distante* em relação ao universo ficcional, ao mesmo tempo tendendo a adotar uma atitude de onisciência perfeita (ou em alguns momentos quase perfeita). Vestindo a máscara do anonimato, da objetividade e da neutralidade, tudo se passa à primeira vista como se o narrador não tivesse integrado o universo narrado e fosse totalmente distinto de Aires, como se não estivesse se projetando em cena nem fizesse parte do elenco de personagens, portanto como se não narrasse sua própria vida, suas opiniões etc. Sabemos muito bem que não é nada disso desde a Advertência, e ele mesmo nos alerta que conheceu pessoalmente o mundo de personagens relatadas em sua ficção, presenciou o enterro de Flora (*EJ*, CVII) etc. Ou seja, seria na verdade um tipo de narrador “homodiegético”, que veicula saberes advindos de sua própria experiência social entre as famílias Santos e Baptista, tendo participado na história *não como protagonista*, mas como uma espécie de testemunha (anônima) entre outras testemunhas dos acontecimentos. As formas de focalização tradicionalmente aceitas e adotadas aqui são a externa e a interna, isto é, perspectivas limitadas e circunscritas ao que essa testemunha naturalmente poderia saber – no caso o que o autor ficcional do relato, o conselheiro Ayres, poderia saber sobre este universo por ele vivido. Em suma, uma focalização que teria em tese de se restringir à consciência e à observação dos objetos exteriores, aos diálogos e situações que ele presenciou, coletou ou obteve conhecimento *a posteriori*. Porém, aos poucos, como vimos, o narrador vai além de um simples “eu-testemunha” que narra uma história, que aprecia os fatos e que se intromete no andamento do próprio enredo em primeira pessoa gramatical. Ele mistura todos os registros possíveis e imagináveis e se torna efetivamente um “autor *onisciente* intruso” (na nomenclatura de Friedman) ou um *narrador demiúrgico*, com visão quase integral de suas criaturas. Alguém dirá que nada mais natural numa boa *prosa de ficção moderna*, que àquela altura começara a virar a chave do pós-realismo. Um narrador que faria assim a mediação entre os momentos mimético e construtivo, ficcionalizando sua matéria, tornando-se o criador de cenas e panoramas mais ou menos verossímeis e ainda basicamente confiáveis.

Dirce Cortes Riedel¹⁷⁶ coloca bem o problema quando alerta-nos que a narrativa do romance

¹⁷⁵ Gérard GENETTE, *Figures III*, 1972, p. 251-7.

¹⁷⁶ Dirces Cortes RIEDEL, “Um romance ‘histórico’?” in: __. *Esau e Jacó*, 1975, p. 5, g.n.

se submete à visão de mundo do Conselheiro Aires. Os fatos falam através de seu ponto de vista. O seu discurso, que o narrador assume, passando a mero intermediário, é a maquiagem da realidade da matéria narrada. (...) Temos portanto uma narrativa em 3ª pessoa, em que o ‘ele’ é o ‘eu’ do Conselheiro (...). *Aires representa alguém que ironicamente possui a verdade, ou sobre ela reflete*. É a sua posição ideológica que fundamenta a narrativa, reforçada pelo seu discurso direto como personagem.

No trecho grifado a autora coloca o narrador sob suspeita – Aires representa ironicamente, isto é, finge ironicamente que possui a verdade –, mas não se pergunta por que continuamos a levar a sério o que o conselheiro nos conta e como isso foi por nós naturalizado a ponto de ter se tornado uma problemática invisível por gerações. Ismael Cintra (1985: 88) observa com precisão as duas vozes instaladas por Ayres na narrativa, originárias de dois tempos diferentes. Conclui sua longa e cuidadosa análise desta maneira:

“A verdade é que, sem ser um caso de narrador-personagem, como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ou de narrador-voz, como *Quincas Borba*, *Esau e Jacob* consegue, por meio de uma estrutura enunciativa anfíbia e ambígua, *ultrapassar as barreiras limitadoras da pessoa verbal*, propondo um tipo de narrador que é impessoal, onisciente, personagem, testemunha e autor implícito ao mesmo tempo” (ib. 94, g.n.).

Assim, descartando a ideia de um narrador-personagem em *Esau e Jacob* ele descarta a questão sobre a inconfiabilidade radical desse relato que, ele mesmo confirma, ultrapassa as barreiras da pessoa verbal do enunciador do relato, que ele reconhece em Aires. Ele para, então, no limiar de nosso problema. Num trabalho que analisava o duplo ponto de vista de Ayres no início dos anos 80, Marta Peixoto (1980: 82, g.n.) resumia-o de maneira algo semelhante:

“In *Esau e Jacob* there are two levels of narration which reflect the process of giving verbal form to the events of the novel. These two voices seem to be two versions of Aires, writing in two different times and from two different perspectives. First, as author of the diary, he gives verbal structure to his recent experience, from the point of view of one who is following in the present the events of the plot. These diary excerpts are incorporated into a second level – Aires as narrator constructing his novel. The experience of Aires as character is now recounted in the third person. The narrator’s voice relates events from a perspective that is *omniscient and distant* in time from the episodes that form the plot. In addition to conveying the experience of Aires as witness and conselheiro, *the narrator is privileged to observe and report events that could not be known by strictly natural means*. There are inside views of every character, prolonged ones of Aires and Flora.

Os trechos em itálico desnaturalizam a questão em pauta – o narrador onisciente tem o privilégio de observar e relatar eventos que *não poderiam ser conhecidos por meios estritamente*

naturais. O texto parece não deixar dúvidas sobre a anomalia que começara ser sentida nesse momento da recepção da obra, embora não tire ainda muitas consequências dessa infração. Assim, ao notar as várias renúncias de onisciência, a autora considera que: “these disclaimers do not deny the narrator's privileged point of view or diminish his *credibility* but rather indicate the complexity of the human personality” (ib., g.n.).

Para a crítica mais jovem, teríamos aqui um narrador de “mais compostura que seus antecessores. Não desrespeita o leitor como Brás Cubas nem tem sobre si as suspeitas que pesam sobre Bento Santiago. Não se podendo dizer, portanto, que os enunciados devam ser invertidos antes de serem interpretados – pelo menos não em grande escala” (Cruz, 2009: 360). Nossa tese vai na direção oposta, tendo-se em vista o *sentido* dessa enorme oscilação entre relato objetivo-realista e intromissão pessoal, onisciência demiúrgica e espectador impressionista que reconstituímos.

Analisemos melhor o trabalho de Dilson Ferreira da Cruz. Semelhante a outros intérpretes, mas portando uma série de conceitos da gramática greimesiana, ele detecta certas oscilações, constatando que narrador e observador estão sincretizados no mesmo ator (que ele identifica corretamente a Aires), mas a perspectiva onisciente o ultrapassa e exigiria a postulação de novos “observadores” anônimos. Vejamos isso em detalhes. “A narrativa na chamada terceira pessoa faz com que a perspectiva adotada *seja não a de Aires*, mas a de *alguém* que conta com vários informantes (observadores), sendo o Conselheiro apenas um deles” (ib.: 261, g.n.). Quem será este “alguém” senão Ayres, apontado como o *autor ficcional* do sétimo caderno? Para o crítico, ele remete em última instância à figura do “Enunciador”, mas será no fundo impossível determiná-lo concretamente em termos de uma posição histórico-social imanente ao texto. Assim, prossegue o crítico: “Em *alguns* momentos, o narrador adquire ares de onisciência, *pois sabe coisas que ninguém jamais saberia*, a menos que pudesse vasculhar o que se passa na mente das personagens; em outros, porém, fixa-se no ponto de vista de Aires e tem seu saber circunscrito ao desse ator.” (ib.: 261, g.n.). Sua explicação para esse imbróglio é uma espécie de argumento *ad hoc* que inventa um “observador externo” que pode ter “foco total” e “sincretizar-se” com o narrador – que então remeteria a um “actante cognitivo” ou a “atores que não seriam figurativizados”, todos eles estranhos a Aires (ib.: 265). Tais seriam as artimanhas do “enunciador” machadiano (no fundo, o mesmo que a imagem de um autor implícito), que terminam por absolver Ayres de qualquer excesso ou infração às normas.

Por um lado, então, Cruz reconhece “o estranhamento causado pela oscilação – *e mesmo a impossibilidade* – do saber do narrador” (ib.: 264, g.n.), pois “sendo Aires um indivíduo normal e não dispondo de informantes, não poderia saber o que se passou na mente de Nóbrega, por exemplo” (ib.: 265). Por outro lado, entra em cena o *deus ex-machina* do “observador” mágico,

externo ao texto, delegado do enunciador que “explicita que sabe mais que seu narrador e que o saber deste é, de formas variadas, questionável” (ib.: 264-5), para isso criando-se os já mencionados actantes cognitivos/atores não figurativizados – ou seja, forças oniscientes invisíveis, delegados do Criador. O modo como o crítico coloca a questão do narrador é rara e deveras interessante, chega bastante próximo à solução desse enigma central do romance¹⁷⁷, mas desliza pela vertente do formalismo, que negligencia as determinações sociais imanentes, principalmente as de classe.

**

Conforme as bases lançadas no capítulo anterior, pode-se rebater o argumento simplesmente lembrando que esse narrador tem seu fundamento quando inserido em seu contexto histórico-social. Deve-se tirar as consequências práticas dessa situação histórica *mediada* pelo construtivismo dessa prosa radicalmente irônica. Pode-se talvez afirmar que Ayres não apenas *reconstrói* um mundo mimético-ficcional em grande parte tirado da cartola, mas que partindo de situações reais (ou seja, vivências verossímeis) passa *a esteticizar violentamente o real* – mimetizando nesse ato o modo de viver e de pensar por assim dizer cego, artificial e idealista das classes dominantes endinheiradas e à forma de vida do diplomata e do funcionário do império, que, direta ou indiretamente, remeteriam também à condição desenfreada da especulação e à objetividade fantasmagórica alcançada pelo mundo do dinheiro neste período. Um modo de vida ele mesmo *estetizado*, como que desafrontado da objetividade histórica, da responsabilidade de ter uma noção de história social que projeta as linhas de continuidade de uma formação. Como vimos primeiramente nos episódios ligados ao Encilhamento, com Nóbrega, os cocheiros, o criado e a mendiga o narrador julga através de preconceitos, mede através de estereótipos míticos e literários, reduz caprichosamente o outro a certas ideias fixas. Em “Um gatuno”, que descreve mais um preconceito antipopular de Aires, ele se autocorrigirá, brincando com nossa paciência: “Não lhe atribuam todas essas ideias. Pensava assim, como se falasse alto, à mesa ou na sala de alguém.” (EJ, XXXIX). Tal é o verdadeiro “método” do livro. Método em que o próprio narrador confessa disfarçadamente que *não sabe* exatamente o que ele mesmo pensou tempos atrás, aliás, como é natural – mas *sabe* muito bem o que outros falaram, pensaram e sentiram em seu âmago (e sem deixar de repetir e confirmar no presente da narração uma boa quantidade de ideias falsas, vaidades e prejuízos que forjam seu caráter como personagem

¹⁷⁷ Quando reconhece que “o enunciador [das *Memórias póstumas*] de certa forma ludibria seu narrador, pois transmite conhecimentos ao enunciatário sem recorrer àquele que de ordinário devia fazê-lo. A diferença em *Esau e Jacó* é que esse processo é explicitado, tornando-se dominante e mesmo estruturador do romance. Não se trata de algo de que o narrador não se dá conta, mas da constituição de um *saber que seria inviável* e que torna o narrador, por uma estratégia diversa da empresa em *Memórias póstumas*, pouco confiável. (...) Nada disso é novidade na obra de Machado, mas apenas confirma que (...) o *enunciador* zomba das convenções ao mostrá-las como... convenções” (ib: 266, g.n.). Em suma, como na leitura tradicional, é um outro que não Aires quem zomba das convenções.

e como narrador – estetizando novamente a realidade das classes populares –, ideias que ele pede para que não lhe atribuamos, como que nos pedindo desculpa).

O artifício construtivo é aqui então levado ao limite: ele realmente fabrica o “real” em escala quase industrial, mas nega fazê-lo, outorgando-se disfarçadamente o papel modesto de um narrador *repórter*, como vimos, *referindo-se exatamente aos fatos como eles teriam se sucedido*, ou a impressões de alguém que não inventa, apenas tem suposições, para logo tão só afirmar a “verdade puríssima” (vale relembrar: “[n]ão faltará quem absolutamente me não creia, e suponha *invenção pura* o que é *verdade puríssima*” (EJ, LXXIX, grifos nossos). Num trecho avançado, em que comenta as grinaldas de flores levadas pelos gêmeos à campá de Flora, ele brinca com a in/credibilidade do próprio relato: “Não digo que fossem das mesmas flores, não só para respeitar a verdade, senão também para afastar qualquer ideia intencional de simetria na ação e no acaso” (EJ, CXII).

Deslocando-se da primeira posição acima assinalada, por ele mesmo tornada inverídica (a posição de um narrador heterodiegético), busca vestir a máscara de um narrador homodiegético, ou seja, um narrador-personagem anônimo secundário (mas que se identifica perfeitamente à consciência e à visão de Aires), um “eu-testemunha” de uma história compartilhada, com certa visão parcial e limitada dos eventos. Em suma, qual fosse um homem anônimo que tivesse conhecido Aires e as famílias Santos e Baptista pessoalmente, coletando provas, tomando para si as notas do *Memorial* etc., sem figurar como protagonista. Aqui entra toda a objetividade realista e “impressionista” do quadro acima analisado, e que aqui tentamos demonstrar como comparece apenas como disfarce ideológico.

Por fim, mais um deslocamento, dessa vez totalmente obscurecido pela forma do duplo: teremos a revelação, cada vez mais nítida, de um “narrador autodiegético”, isto é, de Ayres como o *protagonista, talvez o único protagonista* de sua própria história. Contudo, ao invés da narração tradicional de um narrador autodiegético em primeira pessoa – geralmente realizada por meio de focalizações internas e externas tal como o fazem Brás ou Bento, uma opção que naturalmente restringiria o ângulo de visão impondo uma perspectiva limitada – Ayres *autoriza-se a ser um narrador onisciente*, com visão demiúrgica do real. Nesse sentido, ele ultrapassa os limites ainda bastante convencionais atingidos por Brás e Bento – os limites “metafísicos” e patológicos, poderíamos acrescentar, de um “defunto autor” perverso e de um narrador doente de ciúmes situados no processo de longa decadência do patriarcalismo brasileiro.

Se não nos equivocamos, este tipo de *alteração* na natureza da focalização instituída – uma quebra da restrição modal normalmente aceita para uma personagem com perspectiva limitada (interna e externa) – é nomeada por Gérard Genette como *paralepse*. Ela consiste em “facultar mais

informação do que a autorizada a princípio pelo código de focalização que rege o conjunto” (1972: 211)¹⁷⁸. Na realidade, segundo o autor trata-se de um procedimento mais ou menos comum nas narrativas, mas geralmente restrito a certos momentos isolados (pelo menos, diríamos, na prosa da tradição do realismo ocidental¹⁷⁹). Pode-se tratar por exemplo de um excesso de informação fornecida a respeito da consciência de uma personagem que vinha sendo aprendida mediante uma focalização externa ou interna. A paralepse pode igualmente consistir, noutro exemplo dado por Genette, no caso de uma narrativa conduzida por uma focalização interna, numa “informação incidental” sobre os pensamentos de um outro, uma personagem externa à personagem focal, ou sobre um evento que esta última (no caso, Aires) não poderia ver (ib.: 213).

Ora, nos dois casos, não se trata aqui de fenômenos incidentais, momentâneos ou contingentes. *Nem pode ser atribuído a um saber adquirido alhures ou a posteriori pelo conselheiro como autor/narrador.* Na base de tudo, temos na verdade um *narrador essencialmente autodiegético* (oculto sob a máscara do anonimato) fazendo-se de crível e isento, transferindo-se regularmente de uma visão externa (objetiva ou impressionista) das personagens a uma interna, até ganhar a onisciência perfeita, típica de um *narrador heterodiegético demiúrgico* – para em seguida retroceder do foco interno ao externo também de modo regular e, sem dúvida, para nada mais do que recuperar confiabilidade, para receber aplausos pela objetividade, a imparcialidade e a “verdade puríssima” que pode nos oferecer. A caracterização de personagens feita por este “método” torna-se então plenamente suspeita. Sem dúvida, há casos especiais de narradores modernos que multiplicam posições narrativas, ultrapassando a ideia de alterações pontuais do foco ou de transgressões incidentais. Este seria o caso do romance de Proust. Para *La recherche du temps perdu*, Genette chega a criar uma nova categoria de focalização – a “polimodalidade” (uma analogia com os sistemas musicais chamados “politonais”) (ib.: 214-24). Mas esse caso especial, que ele classifica como “anômico” e “complexo” e que visa quebrar as condições da “ilusão realista”, passa também por uma longa e rigorosa restrição de campo de visão, entremeada por importantes subversões (trânsito contínuo entre a focalização interna, externa e a onisciência narrativa, passagem do discurso direto ao indireto e indireto livre, locuções modalizantes etc.) enquanto seu sentido primordial continua a ser a revelação da matéria, uma ampliação do saber e da verdade histórica, em vez do seu obscurecimento e da empulhação do leitor, como é o caso do narrador machadiano. Concluir que as transgressões de *Esau e Jacob* caíam na categoria prévia de polimodalidade

¹⁷⁸ Segundo Carlos REIS e Ana Cristina M. LOPES seria correto dizer que a paralepse “[p]ode ocorrer apenas por desvio involuntário em relação à focalização vigente (...)” (*Dicionário de teoria da narrativa*, 1988, p. 271). O que estamos constatando aqui é que o desvio tornou-se voluntário, a infração tornou-se regra.

¹⁷⁹ No sentido de LUKÁCS (1968 a e b), de Ian WATT (*A ascensão do romance* [1957], 2010) e de Erich AUERBACH (*Mimesis*, [1946], 1996).

apenas facilitaria as coisas para nós, como mero exercício positivista de classificação, perdendo totalmente seu sentido histórico. A polimodalidade serve aqui à chamada prosa em estado de sítio. Esse será o caso específico quando estudarmos melhor a focalização e a caracterização de Flora, mais do que qualquer outra personagem de *Esaú e Jacob*. De um momento para o outro – cada vez mais claro na transição à República – Ayres salta do externo ao interno, do físico ao psiquiátrico e ao puramente metafísico, promovendo uma espécie de devassa da alma da personagem. Foi sugerido no tópico 2 (“Narrador intruso”) em que sentido se tratava de *descobrir* Flora, tendo sido comparada à jovem comediantes amante de Aires, a sevilhana chamada Carmen.

**

Antes de *contrastar* Flora com as segundas intenções deste narrador, vejamos alguns indícios do que estamos buscando aqui determinar. A “moça retraída e modesta” do início – uma menina sempre “metida consigo”, geralmente “calada”, tida inicialmente como inexplicável talvez por ela ser “diversa”, “acaso contrária”, ou melhor, corrigindo, “tudo o contrário” dos pais (*EJ*, XXIX e XXXI), *i.e.*, o contrário de um casal de políticos que encarna o oportunismo, o clientelismo e o mandonismo oligárquico – esta moça passa a revelar-se integralmente para nós com seus *desejos inconfessos de poder absoluto* ou de *pura alienação estética idealista* à la Schopenhauer (“Também invejava a princesa imperial, que viria a ser imperatriz um dia, com o absoluto poder de despedir ministros e damas, visitas e requerentes, e ficar só, no mais recôndito do paço, fartando-se de contemplação ou de música”, *EJ*, XLVIII, Terpsicore). Por fim, revela-se como objeto de “alucinações extraordinárias”, que vêm e vão fora de seu controle, quando não passa ela mesma ao posto de *sujeito* do próprio delírio: uma espécie de sujeito lúdico que brinca de alucinar, toca música, conversa, se diverte manipulando a presença imaginária dos dois varões ao seu bel prazer (cf. *EJ*, CII). Um falso “diagrama” que a ligaria à atriz Carmen, “pessoa chistosa e garrida”, vem à mente neste momento, se tivermos imaginação crítica suficiente. Não é pouco, mas há muito mais como veremos na análise do capítulo fundamental da “grande noite”.

Mais à frente, por fim, comparará sua astúcia à de Ulisses:

Sei, sei, três vezes sei que há muitas visões dessas nas páginas que lá ficam. Ulisses confessa a Alcinoos que lhe é enfadonho contar as mesmas coisas. Também a mim. Sou, porém, obrigado a elas, porque sem elas a nossa Flora seria menos Flora, *seria outra pessoa que não conheci. Conheci esta, com as suas obsessões ou como quer que lhes chames.* (*EJ*, CIII)

Veremos melhor adiante como *apenas Aires* pode alegar conhecer “Flora com suas obsessões”. Aqui, salvo engano, o mecanismo da paralepse torna-se cristalino. A narrativa do diplomata ganha a forma de um olhar excessivo, farto de gozo, projetado sobre os caracteres,

promovendo saltos impossíveis: da focalização externa para a interna, desta para a onisciência perfeita, quase se diria *mediúnica*. O chiste não é nosso, é do próprio Ayres, quando ironiza a cizânia entre as seitas espíritas no final do livro, no capítulo LXXXI, “Ai, duas almas...”. Após ter figurado como “discípulo” de mestre Plácido (lembramos do chiste contido no capítulo “A lição do discípulo”, *EJ*, XIV), certamente ele se alinharia à seita dissidente. Pois para ele trata-se de dizer sim aos “doutores em matéria escura e complicada” que querem saber tudo, dizendo que “o homem é um alfabeto de sensações”. Vale a pena citar esse trecho saboroso (uma espécie de Goethe vestido de mágico, de camisola e varinha na mão), criadora do humor insolente dessa prosa:

Ai, duas almas no meu seio moram!

Talvez aquele velho Plácido, que lá deixamos nas primeiras páginas, chegasse a deslindar estas outras. Doutor em matérias escuras e complicadas, sabia muito bem o valor dos números, a significação dos gestos não só visíveis como invisíveis, a estatística da eternidade, a divisibilidade do infinito. Era já morto desde alguns anos. Hás de lembrar-te que ele, consultado pelo pai de Pedro e Paulo, acerca da hostilidade original dos gêmeos, explicou-a prontamente. Morreu no seu ofício; expunha a três discípulos novos a correspondência das letras vogais com os sentidos do homem, quando caiu de bruços e expirou.

Já então os adversários de Plácido, — que os tinha na própria seita, — afirmavam haver ele aberrado da doutrina, e, por natural efeito, enlouquecido. Santos nunca se deixou ir com esses divergentes da casa comum, que acabaram formando outra igreja em outro bairro, onde pregavam que a correspondência exata não era entre as vogais e os sentidos, mas entre os sentidos e as vogais. Esta outra fórmula, parecendo mais clara, fez com que muitos discípulos da primeira hora acompanhassem os da última, e proclamem agora, como conclusão final, que o homem é um alfabeto de sensações. Venceram estes, ficando muito poucos fiéis à doutrina do velho Plácido.

Os trechos grifados não deixam dúvida sobre a semelhança entre Ayres e Plácido, o qual funciona como uma espécie da projeção do conselheiro: a significação dos gestos invisíveis, a pronta explicação (irônica) para a hostilidade dos gêmeos e a capacidade infinita para ler sensações, traduzi-las em linguagem clara, como vimos nos casos de Santos, Nóbrega e Flora. Esta paródia tem como pressuposto o *Fausto* (a alma dividida, o desejo de absoluto etc.), mas também a teoria dos ídolos de Bacon (em particular, os da tribo: “é falsa a asserção de que os sentidos do homem são a medida de todas as coisas”, 1999: 40), o método experimental das ciências, a crítica iluminista das superstições e preconceitos etc., que são subvertidos por completo: venceram os obscurantistas mais radicais, com sua teoria e sua igreja nova, aos quais se juntou este “velho discípulo” que confessa aqui também sua vitória monumental sobre o campo da alteridade em geral, sua supremacia qualquer sobre um outro qualquer. E por que venceram? Quem se autoriza a dizer isto? “*Venceram estes*” – os capazes de uma onisciência mediúnica, os que têm o poder de fazer falar

qualquer ser, coisa, animal, ou mesmo qualquer olhar, gesto ou sensação, mesmo as vagas e as inconscientes.

**

Qual o significado destas passagens? A onisciência pode ser usada para revelar o que se passa na consciência de Nóbrega, Dona Cláudia, Baptista, Santos, Natividade, os gêmeos, mas é em Flora – e nos dependentes ou subordinados em geral – que ela realmente deixa de ter limites e ganha conotações verdadeiramente perversas. Um tipo de olhar excessivo que não pode ser equiparado ao do narrador onisciente de *Quincas Borba*, que é parcial e enganoso, aderindo ironicamente à doutrina do Humanitismo, mas não ainda um impostor capaz de colocar quase tudo sob suspeita. O *voyeur* diplomático imaginário de *Esau e Jacob* funciona muito mais na chave da ironia sarcástica, difícil de definir, porque parece oscilar entre o *simples gracejo*, a *alusão-alegórica de fundo histórico*, a *chacota*, a *máscara hipócrita da virtude e da moral*, o *cinismo*, a *maledicência*, a *ideia fixa* e a *pura calúnia* – refletidas e exibidas ironicamente enquanto tais.

A paralepse – a súbita *transgressão* de uma focalização limitada (interna e externamente) para uma visão demiúrgica da matéria – tornou-se aqui uma *regra da composição*. Generalizando a paralepse, temos uma *confusão deliberada* de padrões de narração socialmente convencionadas, cuja transgressão formal dá sinais de transgressões éticas e políticas a serem descobertas. Mais do que isso, contudo: de maneira espúria e ironicamente dissimulada, o narrador autodiegético se desdobra e *se faz passar* tanto por um inocente narrador heterodiegético anônimo (ou seja, com focalização onisciente neutra ou intrusa) como por um narrador homodiegético, como se fosse mera testemunha (com focalização restrita, interna e externa). Por qual motivo? Incompetência artística? Falha na composição? A questão se resolve na dialética de composição e formação social. Ayres concede-se, enquanto narrador, um saber infinito, saltando ficticiamente da posição de um diplomata cético e incrédulo a uma espécie de clarividência de toda matéria. Para os fins nobres de conhecimento? Citamos já o “desejo de conhecer a vida alheia” que seria muita vez toda a necessidade humana – veiculando uma resposta ideológica. O motivo dos motivos no *Brás Cubas* era a busca da supremacia a qualquer custo. Mas Ayres não é só um narrador parcial e enganoso. Trata-se de um impostor. Uma *impostura perversa* que consuma todo o universo das ideias modernas ironizando-as e pondo-as abaixo disfarçadamente, como vimos até aqui – mas sobretudo buscando negar *as realidades que lhe resistem e não se dobram à sua visão de mundo particular*, de sujeito mônada-dinheiro, branco, patriarcal. Daqui surge a *verdadeira partida de xadrez entre Ayres e Flora no romance*, assunto central do Capítulo 3.

Já ventilamos bastante o que isso pode significar. Agora podemos determinar com maior amplitude o que estaria pressuposto nesta condição: numa homologia estrutural com o mundo do

capital, poderíamos dizer provocativamente que esse narrador salta ficticiamente aos céus da especulação, utilizando-se da prosa alada da ironia radical, sem a mediação do mundo prático-sensível (D-D'). Ou ainda, que se investe na matéria *com e contra* suas personagens, tal como dinheiro é investido na fabricação de mercadorias visando gerar mais dinheiro (D-M-D'). Podemos começar a entender como Ayres projeta-se não apenas em Aires, mas em todas as personagens do relato, que estão sempre no limite de se tornarem *duplicações de suas ideias fixas*. “Não é a verdade que vence, mas a convicção. Convince-te de uma ideia, e morrerás por ela”. E por trás da sublime ideia fixa, registra ele em seu diário: “o útil” (EJ, LXXXXVI). No momento em que aceita o encargo de tutelar os gêmeos, ele responde a Natividade:

“(...) eu nasci para servir, ainda inutilmente. Baronesa, o seu pedido equivale a nomear-me aio ou preceptor... Não faça gestos; não me dou por diminuído. *Contanto que me pague os ordenados...* E não se assuste; peço pouco, pague-me em palavras; *as suas palavras são de ouro*” (EJ, XXXVIII, “Chegada a propósito”).

Até as metáforas em *Esau e Jacob* escondem traços de formas capitalistas. Há um claro propósito no livro. “(...) Não pus a pena na mão, à espreita do que me viessem sugerindo” (EJ, XXVII). Aires torna-se com seus diários uma espécie de guardião ou tesoureiro da baronesa: “gostava assaz de mulheres e *ainda mais se eram bonitas*. Também ele gostou de Natividade. Não foi propriamente paixão; não era homem disso. Gostou dela, *como de outras joias e raridades*, mas tão depressa viu que não era aceito, trocou de conversação” (EJ, XII). Note-se ainda como a narrativa foi o tempo todo pensada pelo conselheiro como um *livro a ser publicado*, que um dia estaria, por exemplo, nas prateleiras da “Biblioteca Nacional” (EJ, CX).

Com tal combinação de perspectivas, Ayres pode oscilar vertiginosamente entre tais posições conforme o interesse do momento, tanto como pode *desautorizar e liquidar toda objetividade do mundo, outorgando-se um poder ilimitado de reduzir o outro ao mesmo ou o mesmo ao outro e ao nada, mimetizando assim o processo de abstração imposto socialmente pelo poder do equivalente geral e do poder de um estado de exceção permanente*. Desse modo, pavimenta-se o caminho para entender o que denominamos anteriormente, com o auxílio de Anderson Gonçalves, uma “prosa em estado de sítio”. Quando isso começa a fazer plenamente sentido, destruindo o sentido do mundo objetivo, que cai em fragmentos e ruínas – daqui salta à vista aliás a necessidade de significações alegóricas semeadas por toda a obra – podemos reinterpretar cenas consagradas de maneira diversa e mesmo contrária à realizada pela fortuna crítica até o momento.

2.2.5. Perspectiva “diplomática” e Perspectiva agressiva de um narrador patriarcal, feroz e caluniador

Os quatro pontos de vista fundamentais de *Esau e Jacob* foram acima delineados. Os tópicos que restam podem ser examinados aos pares. Não seriam exatamente pontos de vista singulares, mas *variantes* de perspectivas, resultando em “dicções” ou “tonalidades” discursivas valorativas a serem introduzidas nestas quatro matrizes iniciais.

A primeira perspectiva seria a do narrador “diplomático”, que se desenvolve principalmente através do “clima impressionista” da prosa já examinado. A afetação de cuidado, cortesia e dubiedade nas declarações dá o tom superficial quase inteiro do livro, duplicando a maneira diplomática de Aires: “É duro dizê-lo, mas é verdade”; “Não exagero; também não quero mal a esta senhora” (*EJ*, VI); às vezes incorporando parodicamente o discurso cristão mais conhecido: “Não tardou que a zanga [de Flora] fugisse diante da graça, da brandura e da adoração [de Pedro]. Bem-aventurados os que ficam, porque eles serão compensados” (*EJ*, LI); e às vezes imputando essa arte de meias-tintas insidiosas à cultura do país, o Outro brasileiro: “As mães diziam bonitas coisas à mãe deles, e indagavam da razão verdadeira que os prendia à capital, não assim como eu digo, nu e cru, mas com *arte fina e insidiosa, arte perdida*, porque a mãe insistia na Biblioteca e na Santa Casa. Deste jeito, a mentira, já servida em primeira mão, era servida em segunda, e nem por isso melhor aceita” (*EJ*, XCI, g.n.).

Aqui o narrador funde-se de fato a Aires. Daí a necessidade de focar menos no narrador do que na personagem. O risco é nos repetirmos – embora agora possamos nos focar em episódios e em sequências mais longas –, mas algo do livro passa de fato por essa lógica da duplicação generalizada como tentamos demonstrar anteriormente. “Esse Aires” denuncia a perspectiva desse *outro Ayres*, com suas pesadas embora encobertas determinações de classe, gênero e “raça”. Então veremos surgir diante de nossos olhos a inversão do homem “sincero” e “cordato”, ainda reverenciado por uma parte da crítica, em seu exato oposto.

Algo ficou dito sobre suas determinações de classe. Salientemos que a perspectiva aqui adotada não é a de um determinismo econômico ou sociológico. A prioridade foi dada ao texto e à ação efetiva das personagens – que internalizam ou refratam um contexto histórico. No autorretrato que prepara para si, no início da obra, o conselheiro aparece descrito fundamentalmente como um *funcionário da diplomacia*, como se vivesse *o tempo todo colado à máscara profissional*: “Esse Aires que aí aparece conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo, e quase nenhum vício”, o que significa dizer que era “[u]m belo tipo de homem. Diplomata de carreira (...)” (*EJ*, XII, “Esse Aires”). Nessa sua descrição, é este predicado que vem em primeiro lugar para defini-lo

como sujeito: “[t]razia o calo do ofício (...)” (ib.). Isso imprime socialmente em seu caráter a marca estrutural da duplicidade, tal qual a deste narrador e sua “prosa diplomática”; é o que nos permite ‘imaginar’, segundo o narrador, como ele então: “[t]razia o calo do ofício, o sorriso aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada” (ib.). Isso que ele em seguida descreve como seu costume de concordar com o interlocutor para evitar divergências, o império das “opiniões dúbias ou médias”, em suma, o costume de “aceitar tudo não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia” (ib.) – traço identificável como essencialmente irônico e que consiste em apontar para todos os lados e suspender determinações. Outra prova maior de que Ayres e Aires não só “se parecem” ou se “entrecruzam” como vozes discursivas, mas referem-se ao mesmo sujeito ficcional no plano da prática. Pode-se imaginar agora suas origens particulares. Machado de Assis escolheu um ser social com função decorativa, mas representativo das elites do Segundo Reinado, distanciado o suficiente do poder econômico e político efetivo, tanto quanto radicalmente afastado da práxis do trabalho e da classe dos trabalhadores em geral. O leitor deve pressupor também um átimo da história e das funções do Conselho de Estado vigente no Império¹⁸⁰ – que segundo Nabuco era nada menos que o “cérebro da monarquia” (*apud* Carvalho, 2007: 357) – , mesmo que Aires ostente apenas o “título de conselho”, que em geral era dado como “honra e consideração” por algum cargo importante como o de ministro ou senador, ou como parece ser no caso em questão, o de um diplomata de carreira com mais de trinta anos prestados no exterior¹⁸¹.

Do ponto de vista político, Aires se diz neutro, embora balance essa afirmação semeando a dúvida: “Sabe que eu já não sou deste mundo, e politicamente nunca figurei em nada. A diplomacia tem este efeito que *separa o funcionário dos partidos e o deixa tão alheio a eles*, que fica *impossível* de opinar com verdade, ou, quando menos, com certeza.” (*EJ*, LIII, g.n.). A essa função supostamente acima das classes se juntaria então, por hipótese, a ambiguidade própria de um cargo profissional circunscrito entre a *relativa autonomia* e a *relativa dependência* das instâncias de poder

¹⁸⁰ Após a dissolução da Assembleia Constituinte de 1824, Pedro I instituiu o Conselho de Estado, composto por dez membros “notáveis” da elite, e o encarregou do novo texto da Constituição, feito a portas fechadas. O Conselho foi assim a origem da constituição liberal-oligárquica de 1824 e do Poder Moderador – com seu absolutismo acobertado – assessorando-o no uso do suposto “poder neutro” (segundo a teoria do liberal suíço Benjamin Constant). Dissolvido na Regência, ele foi reorganizado pelos conservadores em 1841, com 24 membros vitalícios, junto ao novo “Código de processo criminal”, que subordinava os chefes de polícia ao ministério da Justiça, completando assim o então chamado “Regresso”, o processo de centralização do poder nas mãos do Imperador. Para uma radiografia das posições e atuações do Conselho no Segundo Reinado, em geral conservadoras, ver José Murilo de CARVALHO, *A construção da ordem*. (A elite política imperial) / *Teatro de sombras*. (A política imperial), 2007.

¹⁸¹ FAORO indica que o título de conselheiro era o “vestíbulo da nobreza” e era concedido por “força de lei ou de costume” a Juizes do STJ, Ministros de Estado, Presidentes de Província e outros (1974, p. 33-4). Na República, o Conselho de Estado foi extinto, mas alguns velhos conselheiros do Império (como Ruy Barbosa, Barão do Rio Branco, Rodrigues Alves, Antonio Prado) tiveram um papel eminente nos governos republicanos, formando o que já se chamou a “República dos conselheiros”, que elevou o “republicanismo conservador e difuso, sem tonalidade partidária, a ideal máximo da elite do Estado” (Nicolau SEVCENKO, “A inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*” in: ___. 1983: 46-49; e “Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso” in: ___. *História da vida privada no Brasil, vol. 3 – República: da Belle Époque à Era do rádio*, 1998, p. 33-4).

superiores¹⁸², isto é, no caso brasileiro, instâncias inevitavelmente ligadas à “mediação quase universal” dos que recebem e prestam favores no tráfico geral de influências que rege o país¹⁸³.

Ayres suporta a ambivalência desta condição de classe. Em primeiro lugar, como vimos, ela enforma a perspectiva de um homem culto, esclarecido, com certos valores aristocráticos, que tem a dupla experiência que já reconhecemos: a da sociedade “liberal” europeia e a de um representante diplomático do maior império escravista do mundo, no final do XIX. Um homem que deve ter se acostumado a defender a bárbara manutenção do escravismo no estrangeiro, voltado à propaganda do antigo regime, um especialista, como diria talvez Joaquim Nabuco, em inventar mentiras sobre a libertação em massa dos negros escravizados após 1871, tanto quanto em “suprimir cuidadosamente” no exterior “tudo o que é indecoroso, humilhante, triste para o governo”¹⁸⁴. Nesse sentido preciso, a obra fornece um incrível diagnóstico das bases do estilo diplomático que vimos em ação, transmitindo bem a ideia de uma fusão alienante entre o funcionário e as demandas do poder, resultante numa espécie de ossificação do caráter da pessoa:

CAPÍTULO XXXII

O aposentado.

Já então este ex-ministro estava aposentado. Regressou ao Rio de Janeiro, depois de um último olhar às coisas vistas, para aqui viver o resto dos seus dias. Podia fazê-lo em qualquer cidade, era homem de todos os climas, mas *tinha particular amor à sua terra, e porventura estava cansado de outras. Não atribuía a estas tantas calamidades. A febre amarela, por exemplo, à força de a desmentir lá fora, perdeu-lhe a fé, e cá dentro, quando via publicados alguns casos, estava já corrompido por aquele credo que atribui todas as moléstias a uma variedade de nomes.* Talvez porque era homem sadio. (EJ, XXXII, g.n.)

¹⁸² Na biografia e na correspondência de Machado de Assis, por exemplo, temos alguns exemplos vivos de empossados em cargos da diplomacia no exterior, que lhe relatam esses favores ou mesmo lhe pedem favores para interceder junto a autoridades visando mudança de país, nomeações, entre outras coisas. (cf. p. ex., MAGALHÃES JR., 2008, v. 4: cap. 73, 74 e 84).

¹⁸³ “Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda a parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. Mesmo profissões liberais como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele. E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para seu posto. *O favor é nossa mediação quase universal* – e sendo mais simpático do que o nexos escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção. (SCHWARZ, 2000: 16-7)

¹⁸⁴ “Desde que foi votada a lei de 28 de setembro de 1871, o governo brasileiro tratou de fazer acreditar ao mundo que a escravidão havia acabado no Brasil. Uma propaganda voltada para ele começou a espalhar que os escravos iam sendo gradualmente libertados em proporção considerável e que os filhos das escravas nasciam completamente livres. A mortalidade dos escravos é um detalhe que nunca aparece nessas estatísticas falsificadas, cuja ideia é que a mentira no exterior habilita o governo a não fazer nada no país e a deixar os escravos entregues à sua própria sorte.” (J. NABUCO, 2000: 85). Essa referência foi lembrada e citada também por CRUZ (2009).

Estamos em 1886. As “tantas calamidades” reais não são tantas assim, ou será como se elas não existissem se forem dissolvidas à força da crença, da propaganda no exterior, ou da mágica atribuição de nomes variados, como é o caso da febre amarela – ou de outras calamidades como a escravidão. Numa crônica de *Bons Dias!* de 19 de abril de 1888, aliás, um acionista também dissolvia a existência da escravidão no país – *pois é como se o Outro*, seiscentos mil escravos restantes no cativeiro, realmente *não existisse(m)*¹⁸⁵.

Mas essa inexistência do Outro no âmbito do espaço e da sociedade vale primeiramente para o tempo histórico e para a própria identidade do sujeito. Se não estamos enganados, algo daquele “jogo lúdico” de um certo narrador “idealista” e “irônico” que suprime a temporalidade e se põe no *puro espaço* pode agora ser esclarecido. Para descobri-lo melhor, podemos comparar Aires no tempo. Quando o diplomata tinha cerca de quarenta anos e retorna em viagem para a corte por volta de 1871, ele é apresentado como um “belo tipo de homem” (*EJ*, XII), com um certo ar jovial e interesses mundanos capitais (“Gostava assaz de mulheres e ainda mais se eram bonitas”, *ib.*), um homem que não teria muitas marcas do tempo no próprio corpo: “talvez a pele da cara rapada estivesse prestes a mostrar os primeiros sinais do tempo”; “o cabelo, vagamente grisalho” (...), um “início de calva” (*ib.*, g.n.), tudo isso indicado ainda por um detalhe floral na vestimenta: “na botoeira uma flor eterna” (*ib.*). Em 1886, quando retorna ao país como aposentado, Aires estabelece-se definitivamente na corte, afinal, como vimos, “tinha particular amor à sua terra, e porventura estava cansado de outras” (*EJ*, XXXII). Continua o mesmo “homem sadio”, “não mudara inteiramente; era o mesmo ou quase”. (...) “Também a cidade não lhe pareceu que houvesse mudado muito. Achou algum movimento mais, alguma ópera de menos, cabeças brancas, pessoas defuntas; mas a velha cidade era a mesma”.(*ib.*) Como a velha cidade poderia ser a mesma? A eliminação do tempo social é evidente, pois na realidade estamos no *auge das campanhas abolicionistas e das reformas* iniciadas em 1870/71¹⁸⁶. Algo dessa suspensão do tempo histórico parece simbolizado na famosa flor, que guarda perto do coração: “Na botoeira, a mesma flor eterna” (*EJ*, XXXII). Sua consciência do tempo aparece petrificada ou insensível às mudanças em curso.

¹⁸⁵ “Ora, entre os discursos proferidos houve um do digno acionista Sr. José Luís Fernandes Vilela, declarando ser tudo aquilo uma discussão vazia de sentido, porque já não existem escravos. //Confesso que estimei ler tão agradável notícia: mas, como não há gosto perfeito nesta vida, recebi daí a pouco uma mensagem assinada por cerca de 600.000 pessoas (ainda não pude acabar a contagem dos nomes), pedindo-me que retifique o discurso do Sr. Fernandes Vilela. Há escravos, eles próprios o são. Estão prontos a jurá-lo e concluem com esta filosofia, que não parece de preto: “As palavras do Sr. Fernandes Vilela podem ser entendidas de dois modos, conforme o ouvinte ou o leitor trouxer uma enxada às costas, ou um guarda-chuva debaixo do braço. Vendo as coisas, de guarda-chuva, fica-se com uma impressão; de enxada, a impressão é diferente.” (*Bons Dias!* 19 de abril de 1888 - 1997b: 47-8.)

¹⁸⁶ Jacob GORENDER (1991: 180 e ss.) ressalta o movimento abolicionista radical, a fuga em massa dos escravos no período, enquanto Néelson W. SODRÉ aponta todo o contexto crítico *novo* da imprensa liberal e republicana no período, que deu ampla voz à luta pelas reformas do antigo regime (1966: 256-86).

Na verdade, o romance todo é assombrado por tal perspectiva abstrata e atemporal, atingindo através de Aires o ponto de vista reflexivo do narrador (como apontamos no comentário das leituras “míticas”) – mas de tal forma que ao mesmo tempo consegue nomear e historicizar a sua própria falta de profundidade histórica. Instalado na cidade, divide-se entre dois projetos: o *programa de viver isolado e indiferente à vida social*, sem necessitar reconhecer qualquer outro senão de vez em quando a irmã, conforme o laço reificado de um espaço social já quase inteiramente abstrato (“não vou viver com ninguém. Viverei com o Catete, o largo do Machado, a praia de Botafogo e a do Flamengo, não falo das pessoas que lá moram, mas das ruas das casas, dos chafarizes e das lojas (...) cousas esquisitas (...) cousas petrificadas e pessoas imortais, como aquele Custódio da confeitaria”, *ib.*) e um “*programa de vida nova*”, que consistia em “matar o tempo” entre a gente: “sentir o sabor dos costumes velhos, a nostalgia das salas, a saudade do riso”, em suma, ser “reintegrado no emprego da recreação.” (*EJ*, XXXIII). Mas o que significa tal riso e tal recreio entre a gente que para ele nada vale?

Também ele, comparando-se a Paulo dias após o 13 de maio, revela-nos que discursou em rapaz (*EJ*, XXXVIII). No *Memorial de Aires* ele parece sugerir que um dia teria sido um “liberal de 1848”¹⁸⁷. Observe-se, contudo, como ele sai pior que os moços na foto: nesse momento histórico crucial *não toma partido a favor da Abolição* (a frieza ou a má vontade com que introduz o tema no capítulo é lapidar: “*Não esqueça dizer que, em 1888, uma questão grave e gravíssima (...)*”, *EJ*, XXXVII), muito menos da República, é claro, apenas parece elogiar sarcasticamente, como o narrador, as qualidades puramente retóricas do discurso do moço republicano (*EJ*, XLIII), pois “a opinião é um velho óleo incorruptível”, e “Paulo tinha talento”, “o discurso era bom” (*EJ*, XLIV, “O salmão”). Isso porque as ideias históricas são ideias – meros *ornamentos*, neste caso inclusive bastante puídos, pouco importando seu teor de verdade e sua prática, embora possam eventualmente dar em algo: “O que importa é que cada um tenha as suas ideias e se bata por elas, até que elas vençam. Agora que outros as interpretem mal é coisa que não deve afligir o autor” (*ib.*). Muitos capítulos à frente, República proclamada, nova Constituição promulgada, Floriano no governo, o diplomata continua a viver por assim dizer “artisticamente” fora do tempo e do espaço, contemplando o caso embrulhado dos gêmeos, as belas mulheres nele envolvidas, circulando entre Botafogo e Petrópolis (que aqui não é a “cidade imperial” habitada por metade da velha corte e os representantes diplomáticos estrangeiros, principalmente no verão quando fugiam da febre amarela,

¹⁸⁷ No *Memorial de Aires* (em 24/02/1888), o conselheiro lembra vagamente do aniversário de 40 anos da “revolução de 1848”, esquecendo propositalmente o contexto mutante em que vive, sendo lembrado por um parceiro de classe: “lembra-me a festa de rapazes em São Paulo, e um brinde que eu fiz ao grande Lamartine. Ai, viçosos tempos! Eu estava no meu primeiro ano de Direito. Como falasse disso ao desembargador, disse-me este: - Meu irmão crê que também aqui a revolução está próxima, e com ela a República.” (*OC*, I, 1044). Em *Esau e Jacob*, este esquecimento da política também é mais ou menos proposital.

mas antes, para ele e Natividade, “a cidade neutra”, “a cidade das nações”, *EJ*, XCI). Um jovem Aires por assim dizer “romântico”, identificado quase explicitamente com as posições do narrador anônimo do relato, também pode ser delineado:

CAPÍTULO LXXXIX

O dragão.

Vejamos o que é que eles ajustaram. Vinham de estar com Aires no teatro, uma noite, matando o tempo. Conheceis este dragão; toda a gente lhe tem dado os mais fundos golpes que pode, ele esperneia, expira e renasce. Assim se fez naquela noite. (...)

[F]oram dali a um *restaurant*. Aires disse-lhes que, antigamente, em rapaz, acabava a noite com amigos da mesma idade. Era o tempo de Offenbach e da opereta. Contou anedoctas, disse as peças, descreveu as damas e os partidos, quase deu por si repetindo um trecho, música e palavras. Pedro e Paulo ouviam com atenção, mas não sentiam nada do que espertava os ecos na alma do diplomata. Ao contrário, tinham *vontade de rir*. (...) O mundo começou vinte anos antes daquela noite, e não acabaria mais, como um *viveiro de moços eternos* que era.

Aires sorriu, porquanto ele também assim cuidou, aos vinte e dous anos de idade, e ainda se lembrava do sorriso do pai, já velho, quando lhe disse algo parecido com isso. *Mais tarde, tendo adquirido do tempo a noção idealista que ora possuía*, compreendeu que tal dragão era juntamente vivo e defunto, e tanto valia matá-lo como nutri-lo. Não obstante, as recordações eram doces, e muitas delas viviam ainda frescas, como se viessem da véspera. (*EJ*, §§ 1137-39, grifos nossos).

O tempo se converte aqui em imagem de um dragão mitológico – referindo-se objetivamente a um *círculo de passatempos* diluído em anedotas, lembranças evanescentes, Offenbach, operetas, desfiles da independência e do aniversário do imperador etc.¹⁸⁸ Nessa concepção fragmentária e atemporal do tempo, duplicada e reiterada pelas gerações de varões filhos de barões da elite financeira do país, o mundo aparece como uma longa *noite na taverna*: um viveiro da eterna mocidade ociosa, onde impera uma mútua “vontade de rir” e de desprezar (cf. “desprezo”, como se lê em *EJ*, §1140). Aires confirma assim o isolamento, a reificação, a falta geral de comunicação entre ele e os garotos, o mútuo desprezo. Não custa lembrar o que aqui vai pressuposta: a conhecida vontade de uma “supremacia qualquer” já anteriormente revelada como o “motivo dos motivos” na prosa de Brás Cubas (Schwarz, 1990: 184), aqui também posta a serviço da liquidação da diferença histórica e política, além da supressão completa da práxis material, que na segunda parte da obra cai

¹⁸⁸ As referências literárias de Aires são as de um romântico de seu tempo: Goethe, Madame de Stäel, Merimée, Offenbach, Macedo, Casimiro de Abreu, mas também Dante, Camões, Cervantes, Erasmo, Shakespeare, Racine, Voltaire, Ésquilo, Empédocles, Horácio, Xenofonte, Plutarco, Homero, mitologia clássica, teologia judaico-cristã...

inteira no sorvedouro do esteticismo, um traço que aqui converge para a definição de uma forma cotidiana de vida.

No momento da promulgação da primeira Constituição republicana, o narrador comenta suavizando o desprezo dos filhos de Natividade pelo processo político efetivo, não sem projetar-se na cena, juntando-se a seus trebelhos. Para isso, gera uma espécie de espelho revelador de *sua própria* relação com a política e a vida social: “A boa moral pede que ponhamos a coisa pública acima das pessoas, mas *os moços nisto se parecem com velhos e varões de outra idade*, que muita vez *pensam mais em si que em todos*” (EJ, LXXXV, g.n.). A moral da supremacia imaginária é reiterada e anuída pelo narrador e por Aires, que saúdam na rapaziada a “beleza”, a “convicção” (EJ, LXXXVI), o isolamento e o subjetivismo burguês, mediado pelo utilitarismo (“...[m]as se a verdade acerta com a convicção, então nasce o sublime, e atrás dele o útil...”, *ib.*). Valores postos acima da razão, da verdade, da história ou do amor. Este último, que Ayres finge ser por longas sequências a mola da trama, num momento de sinceridade é rebaixado à sua verdade corrompida de algo menos do que paixão: “talvez não fosse exatamente paixão, se dermos a esta palavra o sentido de violência; mas, se lhe reconhecermos uma forte *inclinação* de amor, um amor adolescente ou pouco mais, era o caso” (EJ, LXXXVIII, g. n.). Amor como simples máscara do egoísmo, ou da disputa especular-narcísica entre os dois irmãos. Noutro desses momentos perfuradores do inchaço idealista artificial da prosa, ele manda jogar fora qualquer “significação romântica” referente à “alma azul” da bela e rica Natividade (EJ, XIX). Salvo engano, em tais momentos Ayres enquadra Aires, determinando-se como “idealista” (ou fazendo pose de idealista), limitando-se a uma certa visão subjetiva e relativista da existência social, igualando-se ao mundanismo crasso de seus pares – o que nos permite pressupor, como afirmamos anteriormente, um metaplano irônico (ou pós-irônico?) ocupado por um autor implícito, o enunciador do relato ocupando os bastidores, que permite essa operação crítico-reflexiva acontecer, e que contextualiza o próprio Ayres narrador.

Desse modo, o traço mais saliente e estranho na personalidade de Ayres é essa naturalização aparente da máscara diplomática da velha corte. Aparente, porque ela é *conscientemente refletida e em parte estratégica, necessária, útil e vantajosa*. Por um lado, uma posição perfeita para escapar a toda determinação fixa, oscilando entre a *autonomia* individual e uma certa *dependência social* dissimulada, por outro uma *sujeição voluntária* (e consciente já que é ele quem nos relata) a essa *necessidade sistêmica* de atenuar, justificar, mentir e adular o mundo do poder e dos ricos com quem convive e do qual depende – o solo de onde obtém privilégios, reconhecimento e prestígios de classe.

Atravessando diferentes formações sociais, essa fisionomia de caráter é conhecida e vem certamente de longe na história do Ocidente. Alimentar-se dos conflitos mas manter as aparências,

parecer um ser particular mas omitir detalhes excessivos sob a máscara do geral, ser prudente e cauteloso nas conversas, dissimular ironicamente o caráter – traços que fizeram da diplomacia e do trato nos salões das cortes no mundo uma “arte supremamente amoral de conciliação de contrários”¹⁸⁹. Um traço bem conhecido e analisado por moralistas como La Bruyère e Baltasar Gracián, que em muitos pontos podem sugerir o modo de ser do conselheiro¹⁹⁰. Melhor determinada, essa alienação se realiza através da “exteriorização de si” na linguagem abstrata posta a serviço do poder do Estado moderno, a título de *conselho* para o bem universal, como um sucedâneo para o agir realmente independente, apenas reservando para si a “opinião própria e a vontade particular” (Cf. Hegel, 1993, parte II: 46-8). Hegel a denominaria “*heroísmo da lisonja*”, o heroísmo de uma classe de homens que se aliena numa “linguagem da lisonja” (ib.: 50) destinada à legitimação e à ornamentação do poder soberano. Tal “consciência nobre” constitui o “espírito próprio do poder do Estado” moderno, e esse poder é, para si, a “*independência alienada* de si [mesma]” (ib.: 51). Dobrando-se à universalidade desse poder, “o que resta a esse Si, de sua independência universalmente reconhecida e incomunicável, é o *nome vazio*” (ib.: 52, g.n.) – que, no entanto, pôde historicamente conservar para si, em foro privado, sua desigualdade em relação à substância universal desse poder (ib.: 52). Em paralelo, Hegel nota a emergência do mundo autônomo da riqueza capitalista. Empareado entre o poder e o capital, esta consciência sustenta-se em sua alienação, como um eu “[f]ora de si e pertencente a um Outro” (ib.: 53). Ele “[v]ê sua *personalidade* dependendo da personalidade contingente de um Outro; do acaso de um instante, de um capricho, ou aliás, de uma circunstância indiferente”(ib.). Como se sabe, esse sentimento de

¹⁸⁹ Stéphane ZAGDANSKI, *O sexo de Proust*, 1995, p. 40. Pode-se estudar um pouco da formação da sociedade de corte e dos salões aristocráticos e burgueses em Norbert ELIAS, *O processo civilizador*, [1939]/1990 e em Paulo ARANTES, 1996.

¹⁹⁰ “Nos colóquios, deve-se tomar partido entre certa preguiça de falar ou às vezes um espírito abstrato que nos leva para longe da conversa e nos leva a fazer perguntas impróprias ou a dar respostas idiotas, e uma atenção importuna que se tem à menor palavra que escape para disfarçar, rodear, fazer mistério para que os outros não notem, além de fingir fineza e sutileza somente para ter oportunidade de remendar” (LA BRUYÈRE, *Caracteres*, “Da sociedade e da conversa”, §10, s.d.) “Se o entusiasmado conta uma novidade, é menos para informar os que o ouvem do que para ter a vaidade de conta-la e de conta-la bem: em suas mãos, transforma-se em romance; obriga o interlocutor a pensar como ele, leva-o a usar suas próprias expressões” (ib.: §11). “Muitas vezes é mais fácil e mais útil amoldar-nos aos outros do que levar os outros a adequar-se a nós” (ib.: §48). “É conveniente ter uma boa reserva de frases engenhosas e de comportamentos galantes, sabendo empregá-los no momento adequado, pois, às vezes, é melhor o conselho contido em uma piada que o mais precioso ensinamento”. (Baltasar GRACIÁN, *A arte da prudência*, 2006, p. 19); “Querer ir contra a corrente não desfaz os enganos e é perigoso. Somente Sócrates podia fazê-lo. Discordar é considerado uma ofensa porque significa condenar a opinião alheia. Os contrariados se multiplicam tanto em consideração àquele que foi criticado quanto àqueles que o aplaudiam. A verdade é de poucos, mas o engano é tão comum quanto vulgar. Não se conhece o sábio pelo que fala em público, pois não o faz com sua voz, mas com a da tolice comum, por mais que discorde dela interiormente. A pessoa sensata foge de ser desmentida e de contradizer os outros: rápida na censura, é lenta para torná-la pública. O sentir é livre, não se pode nem se deve violentá-lo. O homem prudente refugia-se no silêncio e se mostra a poucos e sábios” (ib.: 25).

distância e desigualdade amplia-se em âmbito europeu através do iluminismo e da razão crítica¹⁹¹, e, mediado pelas circunstâncias históricas efetivas, conduz às revoluções burguesas.

Em ponto pequeno, desenvolvendo algo desse *pathos* da discórdia, essa desigualdade converte-se também para o nosso conselheiro em sentimento de um certo dilaceramento do eu – formador dos dois Ayres –, tendente a definir-se assim por atos opostos, isto é, nutrindo-se da reflexão a um só tempo apologética, crítica e irônica, um certo espírito de cisão moral, eivado pela adulação do poder, certo inconformismo e a necessidade da autoconservação. Isso leva ao que Hegel nomeara, como um dos becos sem saída dessa dialética do processo de esclarecimento na Europa, a uma atitude “de abjeção mais profunda, como também da mais profunda revolta” (ib.: 54). Em linha paralela, vale lembrar, em Aires temos um espírito de contradição estritamente privado e esvaziado de todo sentido dialético positivo. Como no sobrinho de Rameau, a ironização absoluta das condutas leva à posição reificada de uma consciência vil, paralisada clinicamente em seu próprio dilaceramento; vale citar o célebre texto em que Hegel a determina:

“Esse espírito é esta absoluta e universal inversão e alienação da efetividade e do pensamento: a *pura cultura*. O que no mundo da cultura se experimenta é que não têm verdade nem as essências efetivas do poder e da riqueza, nem seus conceitos determinados, bem e mal, ou a consciência do bem e do mal, a consciência nobre e a consciência vil; senão que todos esses momentos se invertem, antes, um no outro, e cada um é o contrário de si mesmo” (ib.: 56)¹⁹².

Podemos reconhecer elementos do espírito de Ayres como narrador e personagem nessa mesma lógica de inversões e alienações. São realizações necessárias da cultura burguesa moderna, constitutivas do que Hegel denominara um “mundo duplo, separado e oposto” (ib.: 36). Já vimos o quanto Ayres toma “a sério” o serviço diplomático no episódio da rebelião popular em Caracas (“A ascensão de um governo, - de um régimen que fosse – (...) valia menos para ele que o riso da comediante”, *EJ*, XL); ou como ele parece criticar o discurso de Paulo, abolindo qualquer palavra sobre a Abolição, além de ocultar uma série de preconceitos e ressentimentos de classe. Não é por acaso também que ele se identificará à figura pacífica do “burro” *resistente*, supostamente cheia de “ironia e paciência”, num dos capítulos mais obscuros da obra (*EJ*, XLI, “O caso do burro”), que desenvolveremos um pouco melhor adiante. Ou ainda, noutro caso exemplar dessa mesma atitude recalcitrante, note-se como Aires pode tolerar o convívio com o banqueiro Santos: aproveitando-se dos privilégios de sua casa, dos jantares ao piano, do voltarete aos charutos deliciosos, passando pelas conversas amenas sobre espiritismo, a cabocla ou o tinteiro de Evaristo, e principalmente o

¹⁹¹ Cf. a discussão feita por Reinhart KOSELLECK a respeito da constituição do reino da opinião e da crítica no antigo regime europeu (*Crítica e crise* – Uma contribuição à patogênese do mundo burguês, 1999).

¹⁹² Um paralelo inicial entre as produções de Diderot e Machado, especialmente o *Sobrinho de Rameau e Esaú e Jacob*, foi traçado por LIMA (2011). Cf. também as análises de ARANTES (1996) e SAFATLE (2008).

salão lotado de mulheres, aqui em especial Natividade, ao mesmo tempo em que simplesmente não o suporta: “Aires não podia negar a si mesmo a aversão que este lhe inspirava. Não lhe queria mal, decerto; podia até querer-lhe bem, se houvesse um muro entre ambos. Era a pessoa, eram as sensações, os dizeres, os gestos, o riso, a alma toda que lhe fazia mal.” (EJ, L). Noutro trecho, como narrador não deixa de enfatizar que “tudo se desculpa a quem anda com grandes negócios” (EJ, LXXVII), enquanto ele mesmo se preocupava apenas com o interesse privado, pautado pelo útil e a vantagem pessoal, num relativismo moral que se permite, comentando coisas leves, defender o mal em abstrato: “Não há mal que não traga um pouco de bem, e por isso é que o mal é útil, muita vez indispensável, alguma vez delicioso” (EJ, LIX).

Voltando à gênese histórica desse comportamento de classe, lembremos que a conversação ganha destaque central nas reuniões em casa das famílias de Santos e Baptista e são um registro verossímil dos costumes e da sociabilidade das classes dominantes à época. É por meio da conversação que o poder e as relações atuais são conservadas. Segundo Needell (1993:152), o fenômeno “refletia a filiação da elite à tradição rural latifundiária: a reunião informal de amigos e parentes, na casa do parente mais poderoso, em geral semanalmente, para conversar, comer, ouvir peças para piano e areias do repertório operístico, e, quem sabe, dançar com os primos. O comportamento privilegiava a conversação graciosa e demonstração de respeito onde este era devido. Um hábito social típico das famílias da elite da capital carioca do fim do século”. Esse traço prolongou-se durante toda a *belle époque* através dos salões da elite como o *Cassino Fluminense* e o *Club dos Diários* (Natividade era celebridade no primeiro). Esse ambiente explica em parte o nosso “narrador anfíbio” (Cintra, 1985), dividido entre o foco interno do conselheiro Aires e a perspectiva cavaleira do Ayres narrador, como que ocupando a *torre de marfim* do Catete (aqui um sinal de qual peça do xadrez político ele pode representar¹⁹³). Sem dúvida isso tudo converge para outra peculiaridade deste narrador/personagem: experiente e viajado, homem isolado na Europa, ele jamais abdica de “viver entre a gente” no Brasil. Daí suas andanças pela cidade, que têm algo de um verdadeiro *flâneur* solitário nesse vaivém pelo espaço público e privado. De fato ambos espaços

¹⁹³ No ocidente, a torre guarda uma complexa simbologia militar que remete ao pacto feudal de vassalagem (os serviços de *consilium* e *auxilium*), sendo “a torre de vigia o lugar próprio de moradia dos guerreiros, uma fortaleza, simultaneamente arma de ataque e de defesa” (ELIAS, 1990, p. 193-4). Pela homenagem, o *vassalus* (moço) tornava-se simbolicamente o *filho* de um *senior* (ancião), seu pai simbólico. Entre eles, “como nas relações paternas-biológicas, devia haver respeito e fidelidade, um devia servir, o outro sustentar”. Servir significava “fornecer fielmente ao seu senhor conselho (*consilium*) e ajuda (*auxilium*)”. O “*auxilium*” era o serviço militar sempre que requisitado pelo senhor”, enquanto “o *consilium* significava dar conselhos, opinar sobre assuntos propostos pelo senhor, e sobretudo participar algumas vezes por ano no tribunal presidido por ele” (Hilário FRANCO JR., *O feudalismo*, 1983, p. 45-7). É assim que podemos interpretar a fala de Aires quando Natividade diz querer levar os filhos à Europa: “Mas eu também (desculpe interrompê-la) mas eu também sou seu *filho*. Não acha que o *costume*, o bom rosto, a graça, a afeição e todas as prendas grisalhas que a adornam compõem uma espécie de maternidade? Eu confesso-lhe que ficaria órfão. // -Pois venha conosco.// -Ah! *baronesa*, para mim já não há mundo que valha um bilhete de passagem” (EJ, XXXVIII, g.n.).

segregados pela elitização do espaço. Aqui também podemos caracterizar melhor os *espaços de socialização histórica* em que se desenrola a conversação amena do conselheiro, e que formam praticamente toda a ambiência do romance: salas de conversa, diversão e jogo, de desfile do luxo e da etiqueta provenientes das casas de importação da Rua do Ouvidor. Espaços de convívio, sociabilidade, aprendizado, mas que serviam também ao exercício do poder e da conversa “entre iguais”, como diz Needell, o que os tornava *territórios cruciais* para a ascensão e a reprodução do *status* de classe, das alianças aos casamentos arranjados, do apadrinhamento à proteção política¹⁹⁴. É então como bom *conversador* que Ayres de início se descreve: “Imagina só que trazia o calo do ofício, o sorriso aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada, tudo tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo” (*EJ*, XII, “Esse Aires”).

É nesse sentido tenso e dual – unindo prazeres e interesses sociopolíticos fugazes – que o nome completo da personagem – José da Costa Marcondes Ayres – sintetiza, a nosso ver, todo um horizonte de significações cifradas. Ayres: o ar, o vento, a vaidade, o nada do eu e do outro¹⁹⁵, que o tornam igual à gente insípida que descreve nos salões de tagarelas e nefelibatas na antiga corte. Por outro lado, neste nome temos inscrito também o espírito de cisão e discórdia – que o lançam no empenho imaginário de *distinção* frente a esse grupo social que ele procura desancar amargamente através da produção do romance deixado oculto na escrivaninha. “Tinha o coração disposto a aceitar tudo” (*EJ*, XII) – guardando o ódio e a “bossa da combatividade” (que ele atribuía a Paulo) em seus cadernos. Nestes, ele exerce também sua desforra imaginária. Nesse desejo de mandar tudo pelos *ares* se reconhece, de maneira dissimulada, o caráter do *deus da guerra* greco-romano, pois vem se tornando cada vez mais patente para nós a semelhança entre os nomes de Ayres e Ares/Marte. A aproximação nada tem de casual: na verdade, uma figura mítica alegorizada por Machado numa peça teatral pouco lembrada pelos intérpretes (*Os deuses de casaca*, 1865), em que o deus Marte assume o papel de um jornalista/diplomata quando desce do Olimpo para viver entre os burgueses da Rua do Ouvidor: “Diplomacia é o nome; a coisa é o muito engano/ Matam-se, mas depois de um labutar insano”¹⁹⁶. Nesse sentido, ainda, isso se conecta ao *espaço em branco* do final

¹⁹⁴ NEEDELL, 1993, especialmente cap. 3 (“O salão e o surgimento da alta sociedade”), cap. 4 (“Instituições domésticas da elite”) e cap. 5 (“A ascensão do fetichismo do consumo”).

¹⁹⁵ Ayres = uma vida “airosa”, elegante, feita de... ares e ventos, diretamente ligados à imagética da eterna vaidade do *Eclesiastes*: “Vaidade das vaidades, tudo é vaidade”, “O que foi é o que será, o que se fez é o que se fará: nada de novo sob o sol!” (I, 2-9). “Pois já nos próximos dias tudo será esquecido (...) Tudo é vaidade e perseguir vento (II, 16-7). As referências machadianas ao *Eclesiastes* são numerosas nas crônicas e na prosa de ficção, especialmente em *EJ* (XCII, §1197: “Não será difícil a ação, porque a lembrança de um acabará por destruir a de outro, e *ambas se irão perder com o vento*, que arrasta as folhas velhas e novas, além das partículas de cousas, tão leves e pequenas, que escapam ao olho humano”) e no *Memorial de Aires*, em que o conselheiro pensa em “compor outro *Ecclesiastes*, à moderna” (*OC*, I, p. 1072, 24-08-1888).

¹⁹⁶ “MARTE: Que acontece daqui? É que nesta Babel/ Reina em todos e em tudo uma coisa — o papel./ É esta a base, o meio e o fim. O grande rei/ É o papel. Não há outra força, outra lei. (...) A moral de papel faz guerra de papel. (...) MARTE: Oh! por mim, ando agora na pista / De um congresso geral. Quero, com fogo e arte,/ Mostrar que sou ainda

da Advertência e ao *ponto de vista impossível* introduzido por este narrador metafísico, que finge *onisciência demiúrgica*. A sensação do *tédio de classe* descrito por Aires põe em relevo também esse processo de indiferença, reificação e eliminação do que seria o outro do quadro. Ironicamente, o ocioso julgará os outros ociosos que lhe dão tédio pelo metro do trabalho útil. Por fim, note-se como apesar da revolta, o partícipe do butim das facções dominantes continua mergulhado como um peixe entre os seus consortes, servindo-os *extraoficialmente* (quando aposentado) como uma espécie paródica de “conselheiro de guerra” dos jovens rixosos: Pedro seria o “velhaco” Ulisses, Paulo seria o “furioso” Aquiles, “em grego meninos, em grego e em verso, que é melhor que a nossa língua e a prosa do nosso tempo”, e assim por diante, atijando comparações de “sentido deprimente” (EJ, XLVI).

**

Uma outra maneira desse pertencimento de classe, e especificamente numa certa estrutura cultural patriarcal, pode ser captada em sua relação com as mulheres. Já vimos algo sobre Flora, Natividade e D. Rita, mas a *relação de objetificação da mulher* é generalizada. De maneira quase inacreditável, a crítica deixou passar quase tudo desse tema em brancas nuvens. O casamento absolutamente indiferente que Aires manteve, apenas “por necessidade do ofício” (EJ, XII), confirma o traço reificado de personalidade derivada da diplomacia. Por outro lado, isso não significa ascetismo, antes talvez uma espécie de mundanismo “cordato”, impotente e “estéril”, como observou Gledson. “Também ele gostou de Natividade. *Não foi propriamente paixão; não era homem disso*. Gostou dela, como de *outras joias e raridades*, mas tão depressa viu que não era aceito, trocou de conversação” (ib., g.n.). Não teria Aires substituído o amor e a sexualidade, tal como fez com a dança, pelo “prazer dos olhos”: “[e] a razão não é só dos anos longos e grisalhos, mas também outra que não digo, por não valer a pena” (EJ, XLVIII)? Sua relação fundamental parece ser sempre *escópica*, se é que não guardaria mesmo traços imaginários fantasmáticos de voyeurismo¹⁹⁷. Analogamente ao Ayres narrador, desenhado como um *conversador* que ama refletir

aquele antigo Marte/ Que as guerras inspirou de Aquiles e de Heitor./ Mas, por agora nada! — É desanimador/ O estado deste mundo. A guerra, o meu ofício,/ É o último caso; antes vem o artifício./ Diplomacia é o nome; a coisa é o muito engano./ Matam-se, mas depois de um labutar insano;/ Discutem, gastam tempo, e cuidado e talento;/ O talento e o cuidado é ter astúcia e tento./ Sente-se que isto é preto, e diz-se que isto é branco:/ A tolíce no caso é falar claro e franco”. (J. M. MACHADO DE ASSIS, “Os deuses de casaca”, [1865]/1998). O nome completo do personagem contém essa referência cifrada: José da Costa *Marcondes Ayres* (Marcondes vem de Marcos, que remete a Marte). Daí as remissões explícitas à guerra e ao xadrez em EJ. Além disso, o nome Costa lembra algo da lógica do duplo e de alguém sempre *de costas* para o horror social do país.

¹⁹⁷ “Nos casos de voyeurismo, é o órgão visual que desempenha o papel de zona erógena” (Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, 1962, p. 58). No fetichismo, além do objeto-véu que denega a castração da mulher, Freud afirma que: “constitui-se uma outra condição — uma predominância da pulsão de ver e uma fixação, através da regressão, tópica ou ‘geográfica’” (“Intervenção na sessão de 11 de março de 1914 relatada por O. Rank” *apud* Hervé HUOUT, *Do sujeito à imagem — uma história do olho em Freud*, 1991, p. 176). Segundo Quinet: “É a pulsão escópica que confere o caráter de beleza ao objeto desejado do mundo sensível e permite que o sujeito o “toque

em diálogo irônico com o leitor, o Aires conversador se dedica à conversa principalmente *quando estão mulheres na sala*: “[p]referia a conversação das mulheres. É dele esta frase do *Memorial*: ‘na mulher, o sexo corrige a banalidade; no homem, agrava’”(EJ, XXI, “Flora”). Com o que as mulheres ditas “banais” podem ser toleradas e reduzidas a meros corpos. “Natividade era a mais bela mulher daquele tempo” (EJ, IV). O “bom rosto”, “a graça”, a “mulher formosa entre as formosas”. É o que ele sempre nota em primeiro lugar, desde o Cap. I. Após a noite no baile da Ilha Fiscal, ele “escreveu no *Memorial* as impressões da véspera, *notou várias espáduas*, fez reparos políticos (...)” (EJ, XLIX). Com Flora, teremos a repetição dessa mesma pulsão, só que alçada à Voz de Comando de um narrador que se pretende confiável – e que não esconde seus desejos de ser “pai” – desejo vicário disfarçado *diplomaticamente* sob os termos ambíguos “paternidade” e “amor” (EJ, LXXXVII e LXXXVII, §1133). Para ele Natividade era a “banalidade” puramente material (uma “joia” rara), que quase talvez comeria com os olhos se pudesse. Assim, vale notar como Ayres se põe às vezes no relato como *todo olhar*, mostrando bem que tipo de homem cordato com as mulheres ele realmente é:

Estou velha, Agostinho!" Santos quis esganá-la brincando.

Pois faria mal se a esganasse. Natividade ainda tinha as formas do tempo anterior à concepção, a mesma flexibilidade, *a mesma graça miúda e viva*. Conservava o donaire dos trinta. *A costureira punha em relevo todos os pensamentos restantes da figura, e ainda lhe emprestava alguns do seu bolsinho. A cintura teimava em não querer engrossar, e os quadris e o colo eram do mesmo estofador antigo.* (EJ, XIX, g.n.)

Se não fosse pela beleza, então, Santos não faria mal em esganá-la? Os “pensamentos restantes” de Natividade são salientados pelo corte das roupas pensadas pela costureira, que também entra para a fila dos achincalhados. Ayres vive menos do que *ouve* da multidão de insípidos da alta roda olimpiana do que das ocasiões em que pode *olhar (e exhibir-se a)* esses outros, configurando uma espécie de *paixão absoluta do olhar*¹⁹⁸.

com os olhos” e o desnude com o olhar. O gozo escópico, a Schaulust que esta pulsão proporciona, é o gozo dos espetáculos, mas traz também, ao ser desvelado, o objeto, o horror, pois o olhar não pode se ver senão ao preço do desaparecimento do sujeito pois toda pulsão é, também, pulsão de morte. Para todo sujeito, o saber encontra sua força pulsional na pulsão escópica, e o desejo de saber é uma transformação, uma derivação do desejo de ver”. Sobre o olhar como pulsão e objeto de gozo numa perspectiva laciana, ver Antonio QUINET, *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*, 2002, citação, p.11-2.

¹⁹⁸ No *Memorial de Aires* a beleza de Fidélia continua a determiná-lo como caráter vicário, que ganha as vezes a forma de um narrador-puro-olhar obsessivo ou perverso, um *voyeur* – como notado por PAES (1985), BOSI (2003) e por Pedro FRAGELLI (2014: 236). Em seu diário íntimo, diz Fragelli, teremos a “mistura peculiar de fofoca, análise sádica do outro e defesa dos interesses da própria classe” (ib.: 241). Num de seus jogos de palavras irônicos, com conotações extremamente cruéis, ele escarnecerá dos escravos libertos da fazenda Santa Pia que não querem sair da propriedade liquidada por Fidélia, evidentemente sabendo que isso representaria sua marginalização imediata. O comentário maldoso – “Eis aí o que é ser formosa e ter o dom de cativar” – traz esse complexo de problemas sintetizado numa frase. Ver as excelentes análises de Fragelli (ib.: 135-6).

Um olhar do posto alto de um tribunal, amiúde vingativo. Não é nada casual que no fim de sua apresentação neste capítulo Aires apareça concluindo suas anotações sobre a “eterna insipidez dos outros” fitando gozosamente, puxado pelas lembranças do dia, uma pobre dançarina veneziana decadente: “Foi assim que pensei na Capponi, a quem vi hoje pelas costas, na Rua da Quitanda” (*EJ*, XII). A decadência da mulher é reforçada por insólitos detalhes visuais, como por exemplo quando Aires a vê e a reconhece apenas “pelas costas” (pelo “traseiro”, diria um narrador abertamente cafajeste), somado ainda a um outro detalhe desabusado: “Pobre Capponi! Andando, o pé esquerdo saía-lhe do sapato e mostrava no *calcanhar da meia um buraquinho de saudade*” (ib., g.n.) – uma referência irônica veladíssima a nada menos que o... *Sermão da Montanha*. Claro que para isso poder ser afirmado temos de sustentar esta nota insólita¹⁹⁹. Em primeiro lugar, observe-se o contexto da frase, isto é, como o capítulo termina com a reflexão de Aires que dá origem a nada menos que à epígrafe do livro:

(...) Pobre Capponi! Andando, o pé esquerdo saía-lhe do sapato e mostrava no calcanhar da meia um buraquinho de saudade.

“Afimal tornei à *eterna insipidez* dos outros. Não acabo de crer como é que esta senhora, aliás tão fina, pode organizar noites como a de hoje. Não é que os outros não buscassem ser interessantes, e, se intenções valessem, *nenhum livro* os valeria; mas não o eram, por mais que tentassem. Enfim, lá vão; esperemos outras noites que tragam melhores sujeitos sem esforço algum. O que o berço dá só a cova o tira, diz um velho adágio nosso. Eu posso, truncando um verso ao meu Dante, escrever de tais insípidos:

‘Dico, che quando ‘l’anima mal nata... (ib., § 179-80, g.n.).

Mais uma prova que Aires escreve um livro, tem um tema na cabeça e pensa uma epígrafe – um livro sobre insípidos pecadores, rivalizando com o assim chamado livro sagrado da vida: através dessa referência velada ao sermão de Jesus, o diplomata perversamente *pisoteia* aquele “resto insípido” no salão de Natividade, lançando a doutrina cristã adulterada contra essa gente vaidosa e grosseira, mas rica (Natividade pelo menos é “fina”). Daí sua “*eterna insipidez*”, o que as levaria ao tormento eterno: “O que o berço dá só a cova o tira” (ib.). No salão, ironicamente é claro, só se

¹⁹⁹ A referência às almas insípidas não parece vir de Dante. Com efeito, “insípido” parece remeter ao Sermão da Montanha: “Vós sois o sal da terra. Se o sal perde o sabor, com que lhe será restituído o sabor? Para nada mais serve senão para ser lançado fora e calcado pelos pés” (*Mateus*, V, 13, in: Bíblia Sagrada, 1978). Na tradução do Pe. João Ferreira D’ALMEIDA (*O Novo Testamento*, 1903, p.11), atualizada, temos: “Vós sois o sal da terra; e se o *sal for insípido*, com que se há de salgar? Para nada mais presta senão para se lançar fora, e *ser pisado pelos homens*”. A comediante Capponi aparece justamente *acalcanhando a meia furada, no fim do capítulo*. Para os cristãos, “Conservar o sal” ganha a conotação da conservação da vida santa – “perfeita” (*Mateus*, V, 48: “sede perfeitos, assim como vosso Pai celeste é perfeito”) – afastando a ameaça do inferno (Cf. também *Marcos*, IX, 49-50 e *Lucas*, XIV, 34). O tema da perfeição absoluta rebate em cheio em Flora e a liga à aura pseudoimaculada de Natividade (*EJ*, XIX). Por fim, na famosa paródia machadiana do Sermão, o “Sermão do Diabo”, temos uma associação direta desse versículo ao *mercado acionário*: “Vós sois o sal do *money market*.” (J. M. MACHADO DE ASSIS, *A semana*, 4/09/1892).

livram ele, Natividade e “um padre Guedes que lá estava” (ib.). Para brincar mais um pouco, ele nota ainda que esta seria a versão *nacional* da epígrafe do livro, que remete a um verso do *Inferno* de Dante. Nesse labirinto de referências, que na verdade *recalca o inferno social* dos trabalhadores e dos subordinados em geral, o conselheiro veste a máscara do rei Minòs – o *juiz* que ordena para qual círculo a alma pecadora deve descer a fim de cumprir sua pena no reino dos mortos, conforme o número de voltas que dá com a cauda:

*Dico, che quando l'anima mal nata / Digo, que quando a alma malfadada
li vien dinanzi, tutta si confessa; / se lhe apresenta, toda se confessa,
e quel conoscitor de le peccata / e ele, que bem conhece, para cada

vede qual loco d'inferno è da essa; / culpa, o lugar do inferno que a mereça,
cignesi con la coda tante volta / tantas vezes co'a cauda então se enrola
quantunque gradi vuol che giú sai messa. / quantos graus determina que ela desça*²⁰⁰.

As conexões sacrílegas, o trecho mau caráter sobre Natividade, o escárnio da dançarina Capponi, a vontade de brincar de juiz dos céus mostram bem como o homem sincero e cordato pode se inverter num ironista impostor – agressivo, feroz, cínico, sem limites.

Não é o bastante, pois o caráter por assim dizer escotofílico da personagem difunde-se por toda parte – daí sua atração pelas belas mulheres da história, que são por ele pintadas, como já sugerimos, como semideusas (Tétis/Natividade e Flora/ninfa da primavera etc.) – até atingir o ponto de vista mesmo, mediante a oscilação frenética das formas de focalização da obra que notamos. Escotofilia sádica, na realidade, revelando a sanha de expor e conspurcar a dignidade moral dessas mulheres ou, como vimos com a dançarina e a costureira, a dignidade de uma profissão. Será assim também com Flora, o caso central da obra. É mais ou menos assim com Natividade, como vimos, em que há uma certa reserva feita por um tesoureiro de imagens e lembranças²⁰¹. É assim em parte com a própria irmã, Dona Rita, que parece se dobrar a qualquer um que tenha uma bela parelha de cavalos, jogando a promessa feita ao marido no lixo. É assim ainda com Perpétua, cujo tinteiro fazia parte de suas ideias. E é assim também, finalmente, com a mãe de Flora. E é assim também, finalmente, com a mãe de Flora. No caso de Dona Cláudia, o retrato composto demonstra um caráter postiço, altamente artificial e intencionalmente maldoso, feito em parte para parecer

²⁰⁰ DANTE ALIGHIERI, *A Divina Comédia*, Inferno, Canto V, versos 7-15, 2011, p. 49-50 (ed. bilíngue). Assim, o narrador apresenta Santos que: “Um dia, a língua deu sete voltas na boca, e o segredo saiu medroso e sussurrado, mas perdeu o medo pelo gosto de mostrar que os rapazes seriam grandes”, condenando-o ao sétimo círculo reservado aos usurários. Cf. CALDWELL (1970: 163-4).

²⁰¹ “Mandou fazer um armário envidraçado, onde meteu as relíquias da vida, retratos velhos, mimos de governos e de particulares, um leque, uma luva, uma fita e outras *memórias femininas*, medalhas e medalhões, camafeus, pedaços de ruínas gregas e romanas, uma infinidade de coisas que não nomeio, para não encher papel. As cartas não estavam lá, viviam dentro de uma mala, catalogadas por letras, por cidades, por línguas, por sexos” (*EJ*, XXXII, §403).

inverossímil, apresentando uma espécie imaginária de masoquismo político-moral. Aqui se misturam também elementos de concepção da política nesse reino absoluto dos homens. O texto a seguir tornou-se clássico na fortuna machadiana, mas raramente é pensado em seu contexto preciso na dinâmica do romance,

Dona Cláudia apenas aludia à campanha da imprensa, que foi violentíssima.

— Não valia a pena sair daqui, disse Natividade.

— Lá isso não, baronesa!

E Dona Cláudia afirmou que valia. Sofre-se, mas paciência. Era tão bom chegar à província! Tudo anunciado, as visitas a bordo, o desembarque, a posse, os cumprimentos... Ver a magistratura, o funcionalismo, a oficialidade, muita calva, muito cabelo branco, a flor da terra, enfim, com as suas cortesias longas e demoradas, todas em ângulo ou em curva, e os louvores impressos. As mesmas descomposturas da oposição eram agradáveis. Ouvir chamar tirano ao marido, que ela sabia ter um coração de pomba, ia bem à alma dela. A sede de sangue que se lhe atribuía, ele que nem bebia vinho, o guante de ferro de um homem que era uma luva de pelica, a imoralidade, a desfaçatez, a falta de brio, todos os nomes injustos, mas fortes, que ela gostava de ler, como verdades eternas, onde iam eles agora? A folha da oposição era a primeira que D. Cláudia lia em palácio. *Sentia-se vergastada também e tinha nisso uma grande volúpia, como se fosse na própria pele; almoçava melhor. Onde iam os látegos daquele tempo?* Agora mal podia ler o nome dele impresso no fim de algumas razões do foro, ou então na lista das pessoas que iam visitar o imperador. (EJ, XXX, g.n.)

Note-se como a cena abre com o discurso direto e pula para o indireto livre (“E Dona Cláudia afirmou que valia. Sofre-se, mas paciência...”), transcendendo a focalização externa em direção à onisciência perfeita, até certo ponto fantasiada mas verossímil (a sede de poder, reconhecimento, glória etc.), mas também espúria principalmente a partir do trecho grifado: “Sentia-se vergastada...”. Cláudia confessaria uma tal “grande volúpia” imaginária de ser castigada para Natividade? Um diálogo bastante inverossímil, que desintegra-se na página diante dos olhos, principalmente se o compararmos com o desenho restante, de uma mulher com “saudades do poder” e de resto “expansiva”²⁰² (mas não agressiva e sadomasoquista). Caberia perguntar: este retrato expõe a esposa do político ou uma imagem preconcebida sobre as mulheres que se inserem no mundo exclusivamente masculino da política brasileira (que segue praticamente o mesmo até os nossos dias)? Mais adiante, a coisa torna-se puramente masoquista – “Nenhum jornal dizia mal dele. Aquele prazer de ler todas as manhãs as descomposturas dos adversários, lê-las e relê-las com os seus nomes feios, como látegos de muitas pontas, que lhe rasgavam as carnes e a excitavam ao mesmo tempo, esse prazer não lhe dava a comissão reservada” (EJ, LXXI) – expondo apenas a

²⁰² No mesmo capítulo: “a viveza das palavras e das maneiras, os olhos que pareciam não ver nada à força de não pararem nunca, e o sorriso benévolo, e a admiração constante, tudo nela era ajustado a curar as melancolias alheias. Quando beijava ou mirava as amigas era como se as quisesse comer vivas, *comer de amor, não de ódio*, metê-las em si, muito em si, no mais fundo de si” (ib., §371, g.n.).

sanha do conselheiro de sujar e encobrir o outro sobre estereótipos tirados talvez da literatura naturalista e libertina.

Mas a coisa pode baixar ainda mais de nível. Num outro capítulo, Dona Cláudia será identificada a Baptista de maneira estrita, como se fosse o seu duplo. Por isso mesmo talvez será queimada viva. “Os liberais estavam fortes e resolutos. As mesmas ideias pairavam na cabeça de Dona Cláudia. Este casal só não era igual na vontade; as ideias eram muitas vezes tais que, se aparecessem cá fora, ninguém diria quais eram as dele, nem quais as dela, pareciam vir de um cérebro único” (*EJ*, XLVII, “S. Mateus, IV, 1-10”). A diferença é que Cláudia teria vontade e ação, enquanto Baptista seria passivo. Neste capítulo, ela faz o papel de ninguém menos que o... “Diabo”: uma força maligna que convence Baptista de que ele era um liberal, “um liberalão, nunca foi outra coisa” (*ib.*). O conservador Baptista um liberal? Logo ele, que condenava a “língua liberal”, que “sempre lhe pareceu língua de preto” (*EJ*, XLVIII)? O narrador não esconde sua própria identificação com o Homem e com este conservadorismo de fundo racista: “E façamos justiça ao homem”, dirá Ayres, justificando-o e disfarçando seus próprios argumentos sofisticados como pode, deste parágrafo até o final do capítulo: “Há dessas virtudes feitas de acanho e timidez, e nem por isso menos lucrativas, moralmente falando. Não valem só estoicos e mártires. Virtudes meninas também são virtudes. É certo, porém, que a linguagem dele, em relação aos liberais, não era de ódio ou impaciência; chegava à tolerância, roçava pela justiça” (*EJ*, XLVII, §§607-617). Nesse momento em que a Abolição já havia sido decretada, Baptista tornou-se então tolerante e justo com “a língua liberal, que sempre lhe pareceu língua de preto”. Esta fala é introduzida pelo narrador na noite do baile da Ilha Fiscal, como se sabe, a noite do canto de cisne do Império.

Através dos versículos bíblicos citados, Dona Cláudia, ou antes, corrigindo – “a mulher” – é associada metaforicamente ao Diabo, enquanto “o homem” sai desculpado, mesmo quando se sabe que Baptista fará o diabo para servir a algum governo, aceitando passar para o lado liberal e mais tarde para o lado republicano. Distante do conceito universal de homem como ser humano, note-se como a palavra “homem” neste contexto, e que se espalha por todo o romance, ganha um sentido histórico particular, enraizado na cultura patriarcal brasileira. No fim do capítulo, o narrador já confessa que “Batista, *se tivesse de ceder, cederia à mulher ou ao Diabo*, sinônimos neste capítulo” (*ib.*, §617, g. n.). A consciência de Baptista, tanto quanto a do narrador, apresenta-se cindida.

Como se isso não bastasse para colocar esse narrador “cordato” em questão, teremos um capítulo simplesmente chamado “A mulher é a desolação do homem” (*EJ*, LV). Inexplicavelmente, a maior parte da fortuna crítica do romance deixou passar esta frase misógina absurda (desolação = destruição arrasadora, ruína, devastação, desgraça, desertificação, calamidade, grande aflição, tristeza – são algumas acepções dadas pelo Houaiss e o Aurélio), bem como o restante do capítulo,

quase sem nenhum comentário. Isto exatamente no momento em que a desfaçatez de Ayres atinge um grau igual ou superior ao de Brás e Bento. A frase é escrita no *Memorial* do conselheiro: “a mulher” aqui se refere a Dona Cláudia; “a desolação do homem” se refere a Baptista, que supostamente teria sido “tentado” e “arruinado” pela mulher-Diabo. O pano de fundo político desta alegoria no entanto pode ser interpretado: trata-se da ruína do Império mantido pelos homens conservadores. O capítulo é ardiloso e terrível, uma espécie de vingança e de armadilha que enreda a mulher (em particular e em geral) e o próprio leitor, valendo a reprodução integral e uma análise com algum nível de detalhamento.

Capítulo LV

“A mulher é a desolação do homem.”

Ao despedir-se, fez Aires uma reflexão, que ponho aqui, para o caso de que algum leitor a tenha feito também. A reflexão foi obra de espanto, e o espanto nasceu de ver como um homem tão difícil em ceder às instigações da esposa (Vai-te, Satanás, etc.; capítulo XLVII) deitou tão facilmente o hábito às ortigas. Não achou explicação, nem a acharia, se não soubesse o que lhe disseram mais tarde, que *os primeiros passos da conversão do homem foram dados pela mulher*. “A mulher é a desolação do homem”, dizia não sei que filósofo socialista, creio que Proudhon. Foi ela, *a viúva da presidência*, que por meios vários e secretos, tramou passar a *segundas núpcias*. Quando ele soube do *namoro*, já os banhos estavam corridos; não havia mais que consentir e casar também.

Ainda assim, custou-lhe muito. O clamor dos seus aturdiu-lhe de antemão os ouvidos, a alma ia cega, tonta, mas a esposa servia-lhe de guia e amparo, e, com poucas horas, Baptista viu claro e ficou firme.

— Estamos à porta do terceiro reinado, ponderou Dona Cláudia, e certamente o partido liberal não deixa tão cedo o poder. Os seus homens são válidos, a inclinação dos tempos é para o liberalismo, e você mesmo...

— Sim, eu... suspirou Baptista.

Dona Cláudia não suspirou, cantou vitória; a reticência do marido era a primeira figura de aquiescência. Não lhe disse isto assim, nu e cru; também não revelou alegria descomposta; falou sempre *a linguagem da razão fria e da vontade certa*. Baptista, sentindo-se apoiado, *camminhou para o abismo e deu o salto nas trevas*. Não o fez sem graça, nem com ela. Posto que a *vontade* que trazia fosse de *empréstimo*, não lhe faltava *desejo* a que *a vontade da esposa deu vida e alma*. Daí a autoria de que se investiu e acabou confessando.

Tal foi a conclusão de Aires, segundo se lê no *Memorial*. *Tal será a do leitor, se gosta de concluir*. Note que aqui lhe poupei *o trabalho de Aires*; não o obriguei a achar por si o que, de outras vezes, é obrigado a fazer. O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que *deduz a verdade*, que estava, ou parecia estar escondida.

Não é mais possível duvidar que o narrador se funde a Aires partilhando esta posição fortemente patriarcal e misógina. O capítulo inteiro é resultado da “reflexão” do conselheiro (ou do “trabalho de Aires”). O narrador exhibe sua identidade com tais reflexões ignóbeis logo no primeiro parágrafo. Mas note-se como é a voz do *Ayres narrador* que introduz este suposto aforisma de Proudhon, aliás citado de maneira deturpada²⁰³. A frase misógina do título visa em primeiro lugar, novamente, às mulheres que se envolvem com a prática política – mas cabe muito bem dizer que ela tem um sentido maliciosamente generalizante, ofendendo todas as mulheres como inconfiáveis e interesseiras, como víboras sedutoras e insidiosas, em suma, como “concubinas e cortesãs” que trazem a destruição moral do “homem honesto” (como se lê em Proudhon) – mesmo quando *não se envolvem na prática política* – vale sublinhar novamente, as mulheres estão oficialmente excluídas da política brasileira do período –, pois parece fazer parte de sua natureza essa relação perversa e irracional com o outro, não por acaso ligada retoricamente ao mundo de Eros (a *viúva* da presidência, que põe Baptista em *namoro* com os liberais, que o forçam às *segundas núpcias*). Não restou para o homem senão caminhar para o abismo e dar o salto nas trevas. Note-se como a imagem criada é a de um *Pacto com o Diabo* – sinônimo no romance das forças *escuras* da política liberal ou republicana (Baptista “caminhou para o abismo e deu o salto nas trevas” no capítulo Terpíscore, §635: “língua liberal” = “língua de preto”; tentação de “umas feiticeiras cariocas” = tentação de “lady Macbeth” = Dona Cláudia).

No capítulo em exame, a “linguagem da razão fria e da vontade certa” de Cláudia é então entendida como mero disfarce dessa natureza irracional, volúvel e traiçoeira das mulheres, embora só se possa afirmar, por vias indiretas (“foi o que lhe disseram mais tarde”), que a esposa deu apenas “os primeiros passos da conversão” desse dublê caricato de João Baptista (vale lembrar, um homem que deitou o “hábito às urtigas”, sendo quatro vezes “rebatizado” na política: conservador, liberal, republicano deodorista e florianista). Cláudia é culpada pela traição dos conservadores porque imprimiu ao caso “alma” e “vontade”, enquanto Baptista na verdade demonstrou “desejo” e *agiu* com uma “vontade de empréstimo”, assumindo a “autoria” da traição. De quebra, essa condenação conservadora das mulheres é feita utilizando-se um aforisma, encharcado de machismo e moralismo retrógrado, de um filósofo que o narrador faz questão de identificar como *socialista*. Na frase final, a chave de ouro: o narrador tenta puxar para o lado de Aires/Ayres o próprio leitor,

²⁰³ Como revela Astrojildo Pereira, a frase mistura duas outras frases de Proudhon, fazendo-as mudar de sentido: “Proudhon não se referia à mulher de um modo geral: o que ele deixou escrito é que a mulher, quando degradada em ‘concubina ou cortesã, torna-se a desolação do homem’. Coisa diferente da maliciosa generalização que lhe atribui o nosso romancista (*sic*). É certo que as opiniões de Proudhon, em relação à situação da mulher na sociedade, eram sempre *impregnadas de um moralismo rotineiro e mesmo retrógrado*, o que lhe valeu a triste fama de misógino”. (PEREIRA, 1991:183). Como mostra PASSOS (2008: 75), a frase é a fusão de dois trechos de obras diferentes (*La pornocratie ou les femmes dans les temps modernes* e *Amour et mariage*).

que deveria concordar com a “verdade” de tais reflexões preconceituosas e misóginas do conselheiro: “Tal será a [conclusão] do leitor, se gosta de concluir”. A ironia final é não só venenosamente desviada do sentido original (do aforisma de Schlegel, como vimos anteriormente) como se torna ambigualmente um elogio ou uma ofensa ao leitor, chamando-o ao mesmo tempo de leitor/animal “ruminante” (um homem inteligente ou um burro).

Em todos esses trechos, o tom diplomático simples e abstrato, aparentemente predominante na narrativa, inverte-se abertamente em preconceito, agressão, ferocidade. Agora sabemos como este cavalheiro ilustrado se comporta em casa diante de seus escritos, misturando os papéis de fiel escriba e de detrator cheio de fel dos membros da classe dirigente, embora guardião soldado a eles quando se trata de defender as estruturas de poder. Uma última reflexão nesse tópico faz pensar como o tom desse livro todo “conversado” esconde ideologicamente o universo da escrita – ou melhor, de uma escrita recalcada dos mecanismos do poder e da propriedade, em que residem os registros de uma opressão diária: os diários do conselheiro, os papéis de ações e documentos do banco de Santos, os livros do governo de Baptista, os livros do “clube” espírita de mestre Plácido, o discurso impresso de Paulo, sua pesquisa na biblioteca das “terras possuídas”, os diplomas dos gêmeos na câmara dos deputados (*EJ*, XCI).

2.2.6- Objetividade determinista de leis naturais e Objetividade metafísica.

Aqui podemos ser breves, haja vista o que ficou dito na introdução do capítulo. É fácil entender como esses dois registros – determinista (científico-naturalista) e mítico-teológico-metafísico – desdobram a visão demiúrgica pretendida por Ayres, suplantando os dois primeiros pontos de vista (“realista” e “impressionista”). Como sugerimos, na superfície mimetizam o vocabulário dos dois regimes em transição e o caráter opaco e turbilhonar do período. Mas eles também reforçam-se um ao outro, se unificam e às vezes intervertem-se um no outro. O efeito dessa reversibilidade é sempre cômico, no limite, sarcástico, com clara intenção de chocar o leitor ao procurar justificar a injustiça e sacralizar a barbárie.

Já vimos que “Tudo são instrumentos nas mãos da Vida” (*EJ*, LVII, “Das encomendas”). A frase é ambivalente e ironiza novamente Paulo e o regime republicano, que viriam como uma espécie de “encomenda” de São Paulo para Flora. O chiste brinca com a cegueira histórica de todos: de fato alguns políticos desta província (“republicanos, parece que fazendeiros”) são reconhecidos por Paulo nas ruas do Rio, nessa cena que data de dias antes da Proclamação (*ib.*, §796), tal como no dia 14, diz-se num lampejo: “Não conversavam de política, e aliás não faltaria matéria” (*EJ*,

LIX, §812). Ninguém nada percebe: “tempo é ofício de relógio [logo: de ciência e de visão histórica], e nenhum deles consultou o relógio que trazia” (*EJ*, LVII, §799). Concebe-se o tempo em geral como história cega ou segunda natureza. Isso vale tanto para indivíduos como Flora ou os gêmeos (p. ex.: “[Natividade] buscava todas as ocasiões e meios de os fazer andar juntos e familiares. Teimava em emendar a natureza”, *EJ*, XC) como para a concepção do narrador sobre esses indivíduos e a sociedade (p. ex.: “Vede, porém, como a natureza encaminha as coisas mínimas ou máximas, mormente se a fortuna a ajuda”, *EJ*, LI).

Desse modo, pode-se fundir o curso natural à lógica do mito, o qual narrará a bela ascensão de classe da nova leva de proprietários endinheirados. Como se sabe, a primeira indicação disso se dá na profecia da cabocla, que afirma que seus filhos subirão muito e serão “grandes homens” (*EJ*, I). O rastro do mito da felicidade e da ascensão se multiplica por onde passa Natividade, que já vimos ser comparada a Rebeca e Tétis. “Quando a sorte ri, toda a natureza ri também, e o coração ri como tudo o mais. Tal foi a explicação que, por outras palavras menos especulativas, deu o irmão das almas aos dous mil réis” (*EJ*, III). Nesse sentido “especulativo” introduzido pelo narrador, a natureza, a sorte, o Destino, a Fortuna e outras entidades metafísicas apenas *abençoam os ricos e os bem-nascidos* – fazendo contraste com a epígrafe de Dante, que parece não se aplicar a ninguém no elenco de personagens, a não ser aos anônimos pobres e a... Flora. Mesmo à cabocla do Castelo, no final, é sugerido um destino de conto de fadas, ou seja, um destino de gente rica, “restituída ao Estado onde nasceu pobre” (*EJ*, CXVIII). Lance nada inverossímil nesse contexto destrambelhado, bastando lembrar que era uma “adivinha célebre do tempo, que descobria as cousas perdidas e predizia as futuras”, incluindo os “números da sorte grande” na loteria (*EJ*, VIII), ou que Natividade e Perpétua atribuíam-lhe “um poder infinito” (*EJ*, II) – e que, sobretudo, recebeu pelo serviço uma nota de cinquenta mil réis (ib.). Vale comparar: “cinco vezes o preço do costume”, vinte e cinco vezes mais do que a “esmola da felicidade” recebida por Nóbrega (*EJ*, III), infinitamente mais que a subgorjeta de cocheiro recebida pela mendiga na crise inflacionária do encilhamento (*EJ*, LXXVI). O humor difuso do livro, sua veia cômico-fantástica, subjaz nestas comparações sarcásticas e deprimentes entre dinheiro e metafísica, a “sorte alegre” dos ricos muito ricos (*EJ*, I) e o destino funesto e inexistente dos esquecidos.

Mais interessante do que citar mais exemplos dessas superstições de segunda mão, será perguntar qual é o sentido desse uso irônico e muitas vezes caricato das ideologias naturalistas e metafísicas. Elas não só seriam ideologias de segundo grau do momento modernizador do país, que no fundo já prescindia de justificativas a não ser a pura e simples consolidação da ordem do capital e do Estado. Cientificismo, positivismo, naturalismo trançados às referências míticas e literárias no relato conferem certo prestígio cultural duvidoso e certa “tintura moderna” (Schwarz, 1990: 156) a

esse narrador “cosmopolita”, ávido por justificar racionalmente a “indiferença dos ricos pelo destino de seus dependentes” (ib.), dando ainda um complemento “objetivo” e “legal” ao caráter cego e dual da sociedade de classes emergente. Nesse sentido crítico reflexivo, de uma ironia que ironiza o narrador, tornam-se formas de coisificar deliberadamente as personagens e de apresentar a conta de tais crueldades para os adeptos ingênuos do naturalismo naquele momento.

Isso posto, é evidente que se levarmos a sério todas essas representações metafísicas e naturalizantes caíremos na contradição armada pelo narrador, tantas vezes aqui já denunciada. Pois nada aqui pode ser levado tão a sério e até o fim. Tudo não passaria de ironia. Confirmemos se este é mesmo o caso.

2.2.7. Relativização irônica ou distanciamento irônico de toda expressão e Subjetividade reflexiva autoironizadora

É hora de retornar à teoria da ironia desenvolvida no Cap. 1. A esta altura de nossa exposição certamente não será necessário citar e examinar mais textos visando demonstrar o funcionamento do ponto 9 acima referido. Aqui, ele vai meramente indicado. A série de notações que fizemos sobre o distanciamento do narrador de cada voz por ele assumida, de cada enunciado mítico, religioso, metafísico, “impressionista”, cientificista, a oscilação incessante da focalização (interna, externa e onisciente), os exageros propositais, as simetrias inverossímeis, as comparações históricas forçadas, o clima pândego espalhado pelos quatro cantos, a paródia e a autoparódia incessantes etc. – tudo no romance remete ao “falar dobrado” desse narrador radicalmente irônico, que suspende cada afirmação feita, suscitando a reflexão do “leitor ruminante”, como vimos, que se brincar no posto é feito de besta. Será só isso, então? Não só, evidentemente.

Se fosse apenas isso, Ayres seria um narrador “ácido” mas, digamos, “crítico”, “respeitável”, a projeção de um *alter ego* de Machado de Assis etc. O movimento de “parábase permanente” finca os pés no chão social, impõe um sentido predominante ao relato, pois este narrador vai sendo posto em situação justamente através dessas oscilações frenéticas de ponto de vista. Sendo ele um sócio de um dos oráculos representados na obra, fingindo uma onisciência perfeita, que ele brinca ser quase “mediúnica”, desdobrada ainda numa perspectiva determinista e metafísica – de fato, o que temos aqui é um narrador que se coloca *positivamente* durante toda a narrativa com uma certa fisionomia social. E é certo que isso tem consequências práticas. No nível interno, o do mundo da ficção, a ironia cultivada por Ayres tem uma função contraditória de oposição e de justificação do existente. Ao cabo, prevalece uma espécie de ideologia cínico-

reflexiva de perpetuação “natural” de uma certa dominação de classe, montada sobre o fetiche do dinheiro. A ironia serve como uma espécie de véu para a tomada de posições conservadoras e indecorosas. Ela escamoteia aquilo que Roberto Schwarz decifrou como volubilidade estrutural e vontade de supremacia imaginária típica dos proprietários brasileiros num certo período histórico. O que há de novo, aqui, é a dissimulação e a estratégia de invisibilização tendente a apagar todos os objetos/personagens narrados e a expulsar os conflitos do mapa. A fala neutralizadora, que suspende e administra conflitos, tem endereço certo. Num certo trecho pouco lembrado, Natividade é cristalina sobre esse *ponto decisivo* do caráter da narração, bastando trocá-la pela voz do conselheiro para obtermos o sentido de classe de longas passagens da composição:

Não sou contra nenhum, sou por ambos, ambos são meus filhos. E demais gêmeos. Anda cá, Pedro. *Não penses que eu desaprovo as tuas opiniões políticas. Até gosto; são as minhas, são as nossas.* Paulo há de tê-las também. *Na idade dele aceita-se quanta tolice há, mas o tempo corrige.* Olha, Pedro, a minha esperança é que vocês sejam *grandes homens*, mas com a condição de serem também *grandes amigos*. (EJ, XXVI, “A luta dos retratos”)

O “tempo corrige” os meninos, mas Aires defende que não há nada a corrigir na *natureza* competitiva e agressiva desses dois rixosos, que brigam mas no fundo são os mesmos “grandes homens/amigos”. Pois mesmo o progressismo alienado de Paulo – tirante a “tolice” juvenil (= romântica) de sua retórica republicana inflamada, que é meramente ornamental – é “útil” e desemboca na *mesmice* que reunirá a todos no final, na República oligárquica “abençoada” do café com leite, a *república dos sonhos* dessa elite (com acento para os sonhos). O que significa a alegada neutralidade do conselheiro, portanto? Além de esconder o jogo social e o escárnio com que trata a todos, inclusive os seus amigos de classe, buscamos mostrar que esta ironia tem lado na história, pois o partido da neutralidade é o dos que aderem ao horizonte de Natividade, Pedro, Santos e sua gente, ou a Baptista, pois a ela interessa sempre apenas a conservação da paz do mercado e o velho governo autoritário e excludente. Seu discurso provoca efeitos no leitor: engana, coisifica, agride, conspurca, no limite suplantando a esfera da alteridade em geral. Por isso, busca ludibriar e convencer ferozmente o leitor da confiabilidade de suas ideias e valores de classe, gênero, superioridade racial. Noutros termos, a ironia, aqui, confina com o cinismo e a impostura perversa.

Mas então como pensar o ponto 10? A progressão irônica diagnosticada por Hegel como a prevalência da “aparência” e da “concentração do eu em si mesmo” fazendo sucumbir “toda particularidade, determinação e conteúdo” (Hegel, 1999, I: 81-3), não seria também aqui “*apenas um momento*” (ib.)²⁰⁴ da autorreflexão da obra? Pouco provável pelo que vimos até aqui. Essa

²⁰⁴ Como na ironia dialetizada por Solger, que chegaria ao “momento dialético da Ideia”, ao estágio que Hegel denominava “infinita negatividade absoluta”, ou seja, à operação da dupla negação dialética: “a atividade da Ideia de

negatividade irônica é em *Esau e Jacob* mais do que *um simples* momento da “Ideia” no sentido hegeliano, pois constitui a essência mesma da prosa, cujo princípio construtivo consiste no movimento ritmado de “descobrir e encobrir”, de deixar as coisas afundarem na irreflexão e no obscurantismo. Uma prosa que suspende continuamente o sentido do relato – como notamos: uma *prosa em estado de sítio*. Contudo, não é tão simples assim, pois há certamente um momento de recuperação das determinações sociais conflituosas, um *metaplano crítico* que se poderia dizer também irônico, como buscamos ressaltar algumas vezes, que dão precisão e objetividade “realista” ao romance, permitindo *enquadrar o gesto autoritário desse narrador*, remetendo à instância do autor implícito da narrativa. Uma parte das significações críticas, como vimos, pode surgir pela via indireta da alegoria histórico-política. Isso que permite recuperar contraditoriamente as determinações histórico-sociais desse ponto de vista “diplomático”, fazendo-nos entrever sempre um *pedaço de real* irrompendo na obra. Isso que permite impulsioná-la, também, para além da total dissimulação e da suspensão infinitas do juízo e do próprio tempo histórico, algo que do contrário degeneraria no puro embuste, mentira ou falsidade e não numa lógica da ironia (Cf. as boas observações de Muecke, 1969: 22; 1986: 35; e de Rongier, 2007)²⁰⁵.

**

2.3. Uma prosa em estado de sítio

“Vi a minha perversidade!...
Vi que sou o mais infame caluniador (...)”
(J. M. de Macedo, *A luneta mágica*).

De modo mais decisivo a abertura para a crítica do ponto de vista do conselheiro Ayres é semeada, como dito na introdução, em três capítulos metaficcionalis. Citando-os na sequência, isso permitirá maior agilidade na comparação. São curtos, valendo uma leitura pausada:

CAPÍTULO XIII

A epígrafe.

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.

se negar enquanto o infinito e o universal para a finitude e para a particularidade e de igualmente superar esta negação e com isso restabelecer a universalidade e o infinito no finito e no particular” (HEGEL, 1999, I.: 85).

²⁰⁵ Numa crônica de Balas de estalo, essa espécie de autolimitação reflexiva do escritor aparece de maneira cristalina: “Há pessoas que não sabem, ou não se lembram de raspar a casca do riso para ver o que há dentro. Daí a acusação que me fazia ultimamente um amigo, a propósito de alguns destes artigos, em que a frase sai assim um pouco mais alegre. Você ri de tudo, dizia-me ele. E eu respondi que sim, que ria de tudo, como o famoso barbeiro da comédia, de *peur d’être obligé d’en pleurer*” (J. M. MACHADO DE ASSIS, *Balas de estalo*, 26/01/1885 - 1998: 209).

Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos.

Se aceitas a comparação, distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão. Há ainda a diferença da cor, branca e preta, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo. Talvez conviesse pôr aqui, de quando em quando, como nas publicações do jogo, um diagrama das posições belas ou difíceis. Não havendo tabuleiro, é um grande auxílio este processo para acompanhar os lances, mas também pode ser que tenhas visão bastante para reproduzir na memória as situações diversas. Creio que sim. Fora com diagramas! Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo.

CAPÍTULO XXII

CAPÍTULO XXII

Agora um salto.

Que os dous gêmeos participassem da lua-de-mel nobiliária dos pais não é coisa que se precise escrever. O amor que lhes tinham bastava a explicá-lo, mas acresce que, havendo o título produzido em outros meninos dous sentimentos opostos, um de estima, outro de inveja, Pedro e Paulo concluíram ter recebido com ele um mérito especial. Quando, mais tarde, Paulo adotou a opinião republicana nunca envolveu aquela distinção da família na condenação das instituições. Os estados de alma que daqui nasceram davam matéria a um capítulo especial, se eu não preferisse agora um salto, e ir a 1886. O salto é grande, mas o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais subtil obra deste mundo, e acaso do outro.

CAPÍTULO XLVI

Entre um acto e outro.

Aqueles almoços repetiram-se, os meses passaram, vieram férias, acabaram-se férias, e Aires penetrava bem os gêmeos. Escrevia-os no *Memorial*, onde se lê que a consulta ao velho Plácido dizia respeito aos dous, e mais a ida à cabocla do Castelo e a briga antes de nascer, casos velhos e obscuros que ele lembrou, ligou e decifrou.

Enquanto os meses passam, faze de conta que estás no teatro, entre um acto e outro, conversando. Lá dentro preparam a cena, e os artistas mudam de roupa. Não vás lá; deixa que a dama, no camarim, ria com os seus amigos o que chorou cá fora com os espectadores. Quanto ao jardim que se está fazendo, não te exponhas a vê-lo pelas costas; é pura lona velha sem pintura, porque só a parte do espectador é que tem verdes e flores. Deixa-te estar cá fora no camarote desta senhora. Examina-lhe os olhos; têm ainda as lágrimas que lhe arrancou a dama da peça. Fala-lhe da peça e dos artistas. Que é obscura. Que não sabem os papéis; ou então que é tudo sublime. Depois percorre os camarotes com o binóculo, distribui justiça, chama belas às belas e feias às feias, e não te esqueças de contar anedotas que desfeiem as belas, e virtudes que componham as feias. As virtudes devem ser grandes e as anedotas engraçadas. Também as há banais, mas a mesma banalidade na boca de um bom narrador

faz-se rara e preciosa. E verás como as lágrimas secam inteiramente, e a realidade substitui a ficção. Falo por imagem; sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro.

O sentido geral desses três capítulos é produzir a reflexão da reflexão, o distanciamento irônico no coração da narrativa irônica. No primeiro capítulo citado, as personagens são comparadas às peças do xadrez, no segundo, a algumas imagens alegóricas (uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo), no terceiro, a atores e ao público que assiste a uma peça. A essa altura, podemos especular e tentar decifrar a qual contexto se referem (e por isso deixamos para o final do capítulo). O narrador Ayres, por sua vez, confirma-se, respectivamente, na posição manipuladora de um enxadrista, de um bordador do tempo invisível, de um encenador teatral. A fortuna crítica já comentou bastante tais capítulos, mas poucos buscaram decifrar seus elementos e interseccionar seus pontos de contato e de semelhança.

Buscando máxima clareza e objetividade no comentário – que aqui vai a título de ensaio e de alguma especulação –, digamos que no capítulo da “Epígrafe” o que temos são os seguintes elementos: as comparações da epígrafe, tirada aliás do caderno de Aires, a um par de lunetas, e das personagens do livro às peças do jogo de xadrez, enfim, a divisão do jogo entre dois oponentes (pessoa e pessoa ou Deus e o Diabo). A ideia parece desconjuntada, mas forma um sistema de imagens alegóricas que veremos se estender adiante. Vale dizer por enquanto que o jogo confronta dois campos que certamente referem-se ao Império e à República e que há então certas leis de movimento do jogo ou certa resistência dos materiais contra o puro arbítrio do enxadrista. Voltaremos a isso logo adiante.

Em “Agora um salto”, confirma-se a ideia central de que tudo o que está sendo narrado parte de uma focalização demiúrgica caprichosa, que pode bordar e tecer o que quiser no tempo da narrativa. Aqui a resistência dos materiais parece reduzir-se a zero, com o que a ironia se absolutiza, tudo se torna mera aparência que pode ser dissolvida a qualquer minuto. Nesse sentido, note-se o último termo da cadeia alegórica – o túmulo:

Os estados de alma que daqui nasceram davam matéria a um capítulo especial, se eu não preferisse agora um salto, e ir a 1886. O salto é grande, mas o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais subtil obra deste mundo, e acaso do outro.

O comentário parte de Ayres contra Paulo, que é ridicularizado por ser antimonarquista ou manter ideais republicanos sem condenar o título de barão obtido/comprado pelo pai banqueiro. Ou seja, Paulo é incoerente e vive de ideias e muito discurso vazio. No entanto, exatamente como Paulo,

neste capítulo o narrador (ou seja, Ayres) confessa que pode abstrair e obliterar quaisquer condições histórico-sociais objetivas, saltando seu relato para 1886. O republicano que recusa tomar partido contra a distinção nobiliárquica da família, apagando assim suas raízes, é moralmente condenável, já o narrador que deforma sua história e mesmo confessa o poder de ver e contar qualquer coisa sobre seus trebelhos, inclusive os “estados de alma” de Paulo, sai intacto do julgamento. Se Paulo luta para subir através do discurso, deixando para trás toda coerência política, toda perspectiva republicana emancipatória que supostamente defende (dando “saltos” como um cavalo-filho do encilhamento, elevando-se para o alto da política, habitando o céu estrelado dos ricos etc.), o narrador Ayres não ficará atrás em termos de retórica discursiva, de interrupções e saltos na história, de voos especulativos, ou de incoerência entre teoria e prática, valores e ações etc. Também ele pode preferir dar um salto sobre esse passado, e bordar *nada*. Uma retórica sutil (“arte fina e insidiosa” ele também dizia) capaz de emular as argúcias teológicas e as sutilezas metafísicas da mercadoria no curso desse relato que tende a suprimir, no limite, toda a esfera social prática. O salto para 1886, como já notamos anteriormente, não servirá para dar qualquer destaque ao movimento abolicionista. Aqui retorna a ideia do túmulo: tudo aqui pode ser liquidado, encoberto e enterrado por esse especialista em descobrir e encobrir. Encobrir é também aqui *enterrar*. No próximo capítulo, veremos como na história de Flora pode ter entrado o obscuro “punhal” criminoso de uma anedota contada por Aires em Petrópolis, denunciando uma morte fictícia da personagem. A flor e a dama parecem remeter imediatamente ao nome de Flora (que por sua vez representaria, conforme alguns elos imanes do romance, as flores da esperança, da vida, da mocidade, da primavera, da renovação social, do ideal de liberdade e livre atividade artística, logo de uma utopia republicana-democrática, etc. como vimos com Caldwell e Gledson). Já o pássaro remete aos gêmeos, como vimos. A dama pode remeter também a Natividade, como parceira amorosa virtual de Aires ou João de Melo, enquanto o castelo lembra o palco inicial no morro do Castelo, o clima de fábula do relato e o próprio jogo de xadrez anteriormente aludido. Contudo, essa matéria ficcionalizada, tecida pelo tempo invisível, pode ser convertida também em pura nada, anulando determinações postas pelo próprio relato, evocando por fim um mundo metafísico.

“Nada em cima de invisível é a mais subtil obra deste mundo, e acaso do outro”.

No terceiro capítulo, “Entre um ato e outro”, apresentam-se as ideias do jogo de cena, da performance ficcional dos atores, da ilusão artística criada, do cenário decadente, da cena em preparação nos bastidores – mas o narrador pede para nos concentrarmos na parte externa, nas pessoas do público que aguardam o recomeço da peça nos camarotes. De maneira análoga aos

capítulos anteriores, pode-se mudar num piscar de olhos o conteúdo, a avaliação ou o tratamento dos objetos vistos através de um discurso arbitrário (a peça pode tornar-se obscura ou sublime, por exemplo, da mesma forma que a dama da peça ri agora o que chorou durante o ato); os próprios espectadores na plateia podem ser avaliados de maneira justa ou por meio de anedotas que invertem todo os sinais, conforme esse mesmo olhar caprichoso. Tais espectadores ludibriados podem ser associados assim diretamente aos leitores implicados. Em suma, nem a verdade da peça, nem a própria realidade e a verdade dos espectadores precisam ser respeitadas por tal discurso onipotente. Nesse caso, o narrador parece indicar que lida aqui, no limite, apenas com a superfície da superfície teatral, pouco importando o que se passa efetivamente no palco e nos bastidores de acordo com um obra escrita e ensaiada, que deveria ser respeitada. Aqui, vem-nos à mente as boas lições de um crítico: “Necessárias a essa regra de composição, as transgressões de toda sorte se repetem com a regularidade de uma lei universal. A devastadora sensação de Nada que se forma em sua esteira merece letra maiúscula, pois é o resumo fiel de uma experiência, em antecipação das demais regras a atropelar” (Schwarz, 2012: 249).

Entre um ato e outro do romance que está sendo narrado, no início desse capítulo Ayres aparece escrevendo o material bruto de suas aventuras em seus cadernos, lembrando, ligando e decifrando casos. O capítulo sugere então o que realmente se passa de contraditório nas oficinas dessa criação literária. Noutros termos, esse olhar excessivo pode penetrar a realidade objetiva e intersubjetiva, distribuindo justiça, ou simplesmente calúnia e deturpação. O mesmo e o outro são suspensos e se intervertem ao sabor de suas ideias. A história, nesse caso, pode se tornar uma história justa (digamos imparcial e objetiva), ou uma “anedota engraçada” ou “banal”. Tudo depende da contingência, da vontade e da habilidade de um “bom narrador” capaz de transformar realidade em ficção e ficção em realidade, tomando por fim a ficção como a própria realidade – como a Realidade que substitui a própria ideia de ficção ou de coisa construída, fazendo predominar a ideia de uma obra puramente factual, como “verdade pura e sem choro”. Note-se que se trata de uma versão da mesma situação anterior: o nada que se constrói em cima do invisível – mas agora destituída da própria ideia dessa operação de liquidação da realidade histórica²⁰⁶. Se como diz José

²⁰⁶ Em suma, aqui é como se o Outro de fato não existisse mais em qualquer âmbito. Invertendo, poderíamos dizer que o ser passa continuamente no nada, no devir, no ser-outro e no nada novamente – segundo a lógica de uma formação supressiva, como diz PASTA JR. (2011). Pois em vez de se constituir ele se desvanece, diferentemente da má infinidade de Hegel, em que algo continuamente passa num Outro, nascendo também de novo, sem desaparecer: “o ser no vir-a-ser enquanto um com o nada, e assim o nada, enquanto um com o ser, são evanescentes: o vir-a-ser, por sua contradição dentro de si mesmo, colapsa na unidade em que os dois são suprassumidos; seu resultado é, pois, o ser-aí” (...) / “Algo se torna um Outro, mas o Outro é, ele mesmo, um Algo; portanto torna-se igualmente um Outro, e assim por diante, até o *infinito*. / Esta infinitude é a *má* ou *negativa* infinitude, enquanto nada é senão a negação do finito, o qual entretanto nasce também de novo; por isso igualmente não está suprassumido”. (cf. a doutrina do ser da pequena *Lógica* em: Georg W. F. HEGEL, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio*, vol. 1, A Ciência da Lógica, 1995, §§ 89, 93 e 94).

A. Pasta Jr. (2011) sobre a matéria brasileira captada por Machado e outros mestres da formação brasileira, “o mesmo é o outro”, isso significa também dizer, no limite, que “o ser é o não-ser”, que o ser se suprime, eliminando consigo a esfera de uma identidade e de uma alteridade plenamente constituídas. Retornando ao capítulo, então, o que importa é persuadir retoricamente o espectador da peça *não sobre* a peça, seu enredo, atores etc. objetivamente dados, mas sobre aquilo que o narrador soberano decreta a respeito da peça ou da vida dos espectadores da peça sem apresentar-nos a peça etc. etc. – pois tudo não passaria de um jogo lúdico evanescente com a escrita, que faz as vezes da pura verdade. O que importa é que o discurso seja potente o bastante para convencer o leitor/espectador com ideias banais e/ou fantasiosas sobre o real, que o substituem. Estas ideias arbitrárias, poderíamos acrescentar costurando algumas pontas soltas que ficaram, podem ser móveis (volúveis) ou fixas (obsessivas), tal como a alucinação de Flora, uma ideia que dá sinais de ser tão-somente, no entanto, uma *ideia fixa* de nosso narrador ironista – agora devidamente rebaixado a *alazon*, o *fanfarrão ou impostor* da comédia antiga. Noutros termos, o narrador ironista que vitima fanfarrões arrogantes pode ser enquadrado também ele agora como um impostor que se autoilude, o verdadeiro fanfarrão/impostor da obra²⁰⁷.

Perceba-se agora qual é a posição destes três capítulos no romance: eles constam da sua primeira parte, dedicada à Monarquia. Nessa etapa, o narrador introduz o mundo das personagens, construindo grandes painéis pictórico-dramáticos com forte acento “realista” e “impressionista”, como tentamos indicar acima. O capítulo seguinte a “Entre um ato e outro” (ou seja: *EJ*, XLVII, “São Mateus, IV, 1-10”) apresenta a subida dos liberais em junho de 1889, marcando o fim do Império, bem como a condenação moral de Dona Cláudia. Doravante, o narrador e com ele o romance começam efetivamente a sair fora dos eixos, logo vindo o capítulo do último baile (*EJ*, XLVIII), a preparação da viagem de Baptista (a calúnia contra Flora) e a queda do Império. Ora, na segunda etapa, os capítulos disparatados se multiplicam, sem a necessidade de capítulos metaficcionais desse tipo: a partir da República, portanto, principalmente após o Encilhamento, o que ocupa o lugar desses capítulos irônicos metaficcionais é evidentemente a própria *realidade alienada do capital fictício e do estado de exceção*, fazendo a “casa velha” carioca entrar em parafusos (“Um dia mais e tudo ruiu como casa velha”, *EJ*, LXXII). Mudança de paradigma em

²⁰⁷ Northrop FRYE comenta que um certo tipo de “vítima” ironizada por romances balzacianos, por *Madame Bovary* ou *Lord Jim* é o personagem vítima das próprias convicções e obsessões, “dividido por um conflito entre o mundo interior e exterior”: ele poderia ser chamado com a “palavra grega *alazón*, que significa impostor, alguém que finge ou procura ser alguma coisa mais do que é. Os tipos mais populares de *alazón* são o *miles gloriosus* (soldado fanfarrão) e o excêntrico ilustrado ou filósofo com ideia fixa. (...) As personagens obstrutoras e obsessas da comédia são quase sempre impostoras, embora mais frequentemente as caracterize a falta de conhecimento próprio, do que a simples hipocrisia. As multidões de cenas cômicas nas quais uma personagem complacentemente monologa, enquanto outra dirige apartes sarcásticos à audiência, mostram a disputa de eíron e alazón em sua mais pura forma, e mostram que a audiência é simpática ao lado do eíron.” (*Anatomia da crítica*, 1973, p. 45 e 172.)

casa velha capaz de fundar *objetivamente* uma sociedade do dinheiro fictício, construída então como um *nada em cima de invisível* – ou como *uma impostura narrativa*. Daí por que começamos a nossa análise pelos capítulos referentes ao Encilhamento.

**

A partir desse ponto, as reflexões podem se cruzar, de maneira livre e quase experimental. Nem por isso abdicamos de tecer estas considerações. Nada nos impede então de reunir e combinar as perspectivas do jogo de xadrez ao tecido invisível e à peça teatral, que aliás também fala em algo parecido com um par de lunetas – um “binóculo”. Já vimos tais lunetas comparecerem na Câmara de Deputados nas mãos de Perpétua e Natividade: elas servem para contemplar o céu de estrelas da elite ascendente, da qual fazem parte os membros da família Santos. Noutro sentido, fundamental, as lunetas reforçam a impossibilidade da total onisciência do narrador, que lhe permite revelar o “bem e o mal” das personagens (aquilo que for escuro ou totalmente escuro), apenas por um golpe de força. Ora, note-se que a referência intertextual deste “par de lunetas” (= “óculos”) que permite uma dupla visão metafísica das almas (Deus e o Diabo, o bem e mal) corresponde a um romance cômico de Joaquim M. de Macedo publicado em 1869 chamado *A Luneta Mágica*²⁰⁸. Mais importante, contudo, o maniqueísmo desse referencial teológico não deixa muitas dúvidas (tendo-se em vista o complexo argumentativo que tecemos) sobre seu chão histórico. Assim, temos:

- Deus, ou o bem, refere-se ao mundo dos brancos, de alma cor azul celeste, às peças brancas do xadrez, ao frei capucho (= imperador), a Santos, Natividade, Pedro, em suma, a mestre Plácido, aos conservadores, aos monarquistas da história, em que se alista o conselheiro do ar;
- o Diabo, ou o mal, refere-se às peças pretas do xadrez, aos liberais, abolicionistas ou republicanos, como Paulo e os paulistas (e castilhistas), aos que sobem magicamente através do Encilhamento como Nóbrega, ou ainda, às mulheres que se metem em política como D. Cláudia – e Flora (ainda veremos como), embora talvez a moça Baptista não faça parte das peças e recuse o jogo proposto pelo enxadrista (que deve ser associado energicamente ao conselheiro Ayres e não a Machado de Assis – o capítulo “Entre Aires e Flora” dá uma boa resposta a essa questão). A troca de serviços entre o enxadrista e os seus trebelhos, nesse caso, poderá se tornar *uma luta dos trebelhos contra o enxadrista*. Mas há ainda talvez os que *não fazem parte ou não jogam o jogo*, os invisíveis, os encobertos e enterrados da história: os pobres, os trabalhadores anônimos (a não ser que se queira

²⁰⁸ “A prima Anica procurou convencer-me de que a minha luneta diabolicamente encantada me fizera ver os objetos ao contrário do que eles são na realidade (...)” (J. M. de MACEDO, *A luneta mágica*, 1995: 84). O enredo do livro é curioso e interessante, mas a execução segue a média de Macedo. A luneta que permite ver o mal excede-se até revelar pessoas frias, mesquinhas e diabólicas. A luneta que permite ver o bem na alma também excede-se, até revelar personagens inverossímeis, faltando-lhes somente a auréola e a canonização. A história é banal, mas “na boca de um bom narrador”, como disse Ayres, pôde transformar-se num romance como *Esau e Jacob*.

denominá-los como peões), os maltrapilhos, os escravos do café e da mineração, a esfera inteira da práxis material.

A decifração de quem é quem nas peças do xadrez pode ser útil para algumas passagens, mas não é nada decisivo, nem traz muita luz ou consequências para a interpretação, embora possamos arriscar indicações sumárias a esse respeito...²⁰⁹

Nada nos impede (embora também não obrigue, por suposto) de pensar também o xadrez segundo a ideia do tempo como um tecido invisível. O jogo lúdico e os movimentos das peças, a luta pela conquista do poder e da glória, a vaidade de todo empreendimento etc., “não havendo tabuleiro”, se desenvolvem *em cima do invisível*. A frase final de “Agora um salto” aponta, como vimos, para um bordado em que há abstração completa da base material e do tempo histórico pressuposto: Nada *em cima de invisível*. Já a parte do *nada* pode referir-se especialmente também a Ayres, que ao longo do relato mostra-se *em unidade* com a gente insípida, o enredo rarefeito, o artificialismo de uma forma de vida esteticizada fundada na especulação financeira, a segregação socioespacial, e assim por diante. De outro ponto de vista, os termos são quase intercambiáveis: a base material também é *nada* (gente pobre, silenciosa, anônima, petrificada etc.) e a gente insípida é abstrata, “vive” no plano das ideias e da abstração monetária, se faz de invisível, não reconhece o outro, é historicamente cega, torna tudo invisível etc. Resta ver onde residiria neste contexto o nada de uma grande recusa.

**

2.3.1. O movimento da prosa como lances em uma partida de xadrez

O capítulo d'A Epígrafe estabelece, porém, que o xadrez tem regras e que haverá uma “lei de solidariedade entre o enxadrista e os seus trebelhos”. Toda partida começa com as brancas, seguido por um lance das pretas, e assim alternadamente até o final. Mas o que tem a ver aqui as

²⁰⁹ Peças Brancas/Pretas, respectivamente: Reis (Santos/Baptista, que passa para o lado liberal e republicano); Damas (Natividade/D.Cláudia, a lady Macbeth das trevas); Bispos (Plácido, ou Aires, o discípulo desse oráculo?/Nóbrega, pela origem, pelo nome, pela causa impossível, pela profecia que foi capaz de fazer sobre a morte de Flora, veremos já por que não incluiremos Bárbara); Cavalos (Pedro/Paulo, mas também Nóbrega que de peão/andador é promovido a cavalo através do encilhamento); Torres (Aires, no alto posto de guardião-vassalo dos barões /D. Rita, cuja casa fica na Tijuca, formando “paredão rochoso”, ou então o Ayres liberal-romântico do passado, capaz de se desnaturalizar e refletir sobre si?). Uma tentativa de decifrar o “referente” de cada peça foi tentada por Wagner MADEIRA, 2001. Mesmo Sant’Anna, Gledson e Caldwell não se interessam muito por esse subtema no capítulo. O que vale ressaltar, no entanto, é que Machado conhecia bem o xadrez. Resta saber quem joga a partida entre “pessoa e pessoa”. Em *Iaiá Garcia* a batalha era entre Jorge e Iaiá. E em *Esau e Jacob*? Segundo um enxadrista estudioso de Machado, na mitologia grega, “Caíssa” é a ninfa considerada a deusa do xadrez. “Em 1763 Sir William Jones escreveu o poema “Caíssa” ou o “Jogo de Xadrez”, inspirado em um longo poema medieval escrito em latim por Marcus Hieronymus Vida em 1513. No poema, Marte, o deus da guerra, convence o deus dos esportes a inventar um jogo para distrair o coração de Caíssa, para que pudesse conquistar o seu amor. (...) Em 1836, ao ser republicado na *Le Palamède*, primeira revista sobre xadrez de que se tem conhecimento, Caíssa ficou conhecida como a deusa do enxadrismo e também como uma forma poética de se referir ao jogo e uma expressão que enseja boa sorte”. (C. S. SOARES, “Machado de Assis, o enxadrista”, 2008, p. 140-1).

lunetas mágicas de Macedo e o verso de Dante? Ora, se as brancas começam a partida, então isso corresponderia à abertura do jogo:

Capítulo I – “Cousas futuras!”. As brancas sobem alegoricamente o morro do Castelo/Montanha do Purgatório e abrem o caminho para os céus: começam as visões e reminiscências, as descobertas e as revelações oraculares desse narrador de falar dobrado.

Capítulo II- As pretas jogam. “Melhor de descer que de subir”. A referência literária no título deste capítulo é um verso de Camões, que põe negros aguerridos contra Fernão Veloso e os portugueses na África – que, escorraçados por “uma espessa nuvem de setas e pedradas”, são obrigados a sair correndo do outeiro morro abaixo²¹⁰. Agora se trata de *encobrir*: cobrir os brancos por uma nuvem de pedras e flechas, mas também cobrir o rosto com o véu, esconder a vergonha de duas damas ricas irem procurar os serviços de uma cabocla humilde no morro do Castelo: “*Se as descobrissem, estavam perdidas, embora muita gente boa lá fosse*” (EJ, II, g.n.). O desprezo dos pobres novamente sai da boca de Ayres, cujo esporte aqui é rebaixar os subalternos.

Cap. III – “A esmola da felicidade”. As brancas (Natividade, é claro) jogam uma esmola na bacia das almas e Nóbrega ganha seu futuro passaporte para o céu etc.

Cap. IV – “A missa do *coupê*” – As pretas jogam: João de Melo falece. Uma missa num lugar pobre e apagado do centro do Rio é mandada rezar em seu nome. Mas nem o nome inteiro de João é respeitado pela família Santos, pois um sobrenome seu foi apagado (Ayres é quem informa: “Ele era, se estou bem informado, João de melo e Barros”). Nada mais será lembrado no futuro, nem João, nem a missa, nem o *coupé* da missa que “gozou do *assombro* local”, e que obviamente valia mais que o falecido segundo os destaques sarcásticos do narrador. O capítulo serve para confirmar a ideia maior atrelada a este princípio construtivo – o nada do mundo capitalista montado por cima da multidão invisível dos subordinados e os espoliados.

E assim, sucessivamente. Capítulos *ímpares* representariam os lances das brancas; capítulos *pares* os lances das pretas. O que temos aqui? O princípio construtivo do livro – descobrir e encobrir – posto em ação, costurando todo o enredo do livro, colocando-o literalmente em movimento.

Esta chave de leitura da obra, até onde pude pesquisar, nunca foi apresentada pela fortuna crítica, apesar de ser simples e intuitiva, bastando imaginar como funciona concretamente uma partida de xadrez. A indicação de nomes de alguns capítulos (principalmente o primeiro e os dois últimos) abriu-nos a pista de sua decifração, que aqui ofereço menos como certeza do que como hipótese de estudo, e que poderá evidentemente ser confirmada ou reprovada em análises futuras.

²¹⁰ Luís de CAMÕES, *Os Lusíadas* [1572]/ 2000, Canto V, 33, 1 e 35, 1-4.

Deixo ao leitor o teste de suas potencialidades. A partir dessa chave, levando-a “ludicamente a sério”, não poderemos mapear melhor os movimentos do narrador?

O movimento de *descobrir*, como vimos ao longo do trabalho, guarda conotações variadas: jogar luz, analisar, revelar, desnudar, explicar de maneira perfeitamente onisciente (as “fotografias do invisível”, “o alfabeto de sensações” etc.), justificar para consagrar e mitificar, logo também *ofuscar* os objetos. Como dito algumas vezes, há uma inversão desse movimento em seu oposto. Neste capítulo nacional da “dialética do esclarecimento”, o movimento de *encobrir*, quando jogam as pretas, guarda também conotações variadas: esconder, obscurecer, borrar, neutralizar ou atenuar, bloquear ou distorcer informação, mas também diminuir, rebaixar, humilhar, manchar, sujar, escarnecer, destruir, no limite, literalmente *enterrar* pessoas, mandá-las para os labirintos do inferno (uma fusão do papel de Minotauro e do rei Minòs?) – mas é claro que nesse caso teremos também a *revelação* do gesto sádico deste narrador caprichoso, que joga em geral (talvez nem sempre) do lado das brancas, ou melhor, dos brancos monarquistas. Porém, tudo isso depende de uma boa dose de intuição e de interpretação por parte do leitor, para o lance preciso que está sendo realizado (os “diagramas” referidos pelo narrador, mas abandonados), e, como se sabe, as interpretações podem se multiplicar. Note-se ainda que os dois movimentos parecem se entrelaçar muitas vezes no mesmo capítulo: assim, p. ex., no Cap. V – “Há contradições explicáveis”, capítulo ímpar, jogam as brancas – que nos diz que “explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar”. O que é explicado é a publicidade dada à carruagem e o gozo do assombro local pensado por Santos, buscando atrair olhares e humilhar os pobres na igreja de S. Domingos; um movimento de descobrir que, por outro lado, poderia ser lido, primeiramente, como um *acobertamento* daquela população pobre e só secundariamente como uma explicação do comportamento de Santos. No fundo, portanto, os dois movimentos são também simultâneos e se combinam, formando o “pensamento interior e único” que nos foi prometido na Advertência. Obviamente não podemos, nem nos interessa, aqui, perseguir esse movimento alternado e simultâneo por completo – tarefa exaustiva e improdutiva depois de um certo ponto, pois nem tudo parece funcionar de maneira mecânica, segundo regras rígidas. Machado de Assis era um artista bom demais para sacrificar sua obra a um simples mecanismo binário, além do mais caprichoso. Resta saber quem ganha a partida. O que segue é uma análise de alguns momentos significativos desse movimento de construção literária, que ainda não tivemos oportunidade de apresentar em sua posição concreta no interior da obra.

Capítulo 3

Nada contra o invisível

O princípio construtivo em ação no enredo

“— Posso concordar com a senhora, porque é uma delícia ir com as suas opiniões, e seria mau gosto rebatê-las; mas, em verdade, não há cálculo. Com os mais, se concordo, é porque eles só dizem o que eu penso.
— Já o tenho achado em contradição.”
(*EJ*, LXXXVII, “Entre Ayres e Flora”).

“E nada, nada, nada, absolutamente nada, uma simples recusa, uma recusa atrevida, por que enfim quem era ela, apesar da beleza?
Uma criatura sem vintém, modestamente vestida, sem brincos, nunca lhe vira brincos às orelhas, duas perolazinhas que fossem”
(*EJ*, CIV, “A resposta”)

Um clima permanente de enigma envolve a leitura de *Esau e Jacob*. Em parte, significações centrais da obra escondem-se por trás de imagens alegóricas (ou como viemos propondo: alusivo-alegóricas) como as que já examinamos: o ovo, os pássaros, as barbas, as peças de xadrez, a flor, deus e o diabo, as ideias coligadas de céu e inferno ou chão, terra e abismo, o imaginário imperial e republicano etc. etc., degradando-se intencionalmente às vezes em charadas mistificadoras. Os enigmas que importam pedem decifração em conjunto com a estrutura e o sentido global da composição, não uma interpretação de significantes isolados²¹¹. A outra parte das significações, tanto ou mais interessantes que as alusões e alegorias históricas, subjaz na forma mesma das relações sociais configuradas, indicada em detalhes materiais às vezes mínimos, que resistem de ser absorvidos e depõem contra a forma do discurso ostensivo do narrador.

Neste capítulo, propomos discutir estes momentos episódicos significativos de resistência à significação imposta por Ayres. Para isso, retomaremos a posição particular desses episódios na estrutura global do romance. Através de seu princípio construtivo irônico, que identificamos com o processo de “descobrir e encobrir”, de pôr e de suspender determinações, e com a sua ideia norteadora de “nada em cima de invisível”, o romance se põe em movimento, isto é, desdobra-se como um enredo. Enredo tênue, vago, ambivalente, num ritmo arrastado, sem ação, ou com ação

²¹¹ Adorno diferencia a charada e o enigma nas obras. A charada consiste na mistificação intencional. O enigma refere-se antes à estruturação da obra, ao conteúdo de verdade nela inscrito como experiência social formalizada. “Não há enigma a resolver, trata-se apenas de decifrar a sua estrutura (...) Resolver o enigma equivale a denunciar a razão da sua insolubilidade” (...) “As obras de arte são enigmáticas enquanto fisionomia de um espírito objetivo, que nunca é autotransparente no instante da sua aparição”. (ADORNO, [1969]/1993, p. 142-3 e 149).

constantemente interrompida. Este enredo é projeção do princípio construtivo identificado, que semeia formalmente o duplo e a duplicidade por todos os poros do texto, como esperamos ter demonstrado, e que se traduz também na lógica de um certo “olhar excessivo”, um “ver a mais” de gozo, colado à máscara da diplomacia e ao *ethos* de uma classe, bem fundados nas configurações históricas, materiais, morais e sociopsíquicas anteriormente discutidas.

3.1. Estrutura global da composição

O sentido global da narrativa foi até agora mais ou menos adiado em nossa exposição. Ele deve ser extraído do movimento do enredo, principalmente do destino invisível – porém posto em questão, numa leitura a contrapelo de Ayres – dos subordinados e dominados em geral. Ele passa necessariamente por Flora, que nucleia toda a segunda parte do romance.

Iremos agora dividir as partes da composição e apontar alguns nexos de sentido que auxiliam a configurá-la como totalidade (uma totalidade fragmentária e quase autodissolvente, poderíamos já acrescentar). Como dito anteriormente, o romance se reparte em duas metades quase exatas, com sessenta capítulos para cada regime político da transição histórica, mais um capítulo adicional, uma espécie de lance final do jogo do xadrez político, que confirma a ascensão de Pedro e Paulo à câmara, denominado precisamente “Último”. A obra se desenrola através de etapas históricas que incidem na economia geral do enredo, ganhando destaque os eventos históricos decisivos do período (1870, 1871, Abolição, Subida dos liberais, Proclamação da República, Encilhamento, Governos republicanos). Aqui se enxerga a mão cuidadosa do autor implícito, “guiando” a pena invisível de Ayres.

A partir de uma interpretação geral do sentido de cada parte, podem-se discernir mais ou menos quinze segmentos (citando os números de capítulos):

- 1) I – XI – Apresentação das origens históricas da “gente Santos” antes dos dois filhos (1855-1870).
- 2) XII – XIV – Apresentação do narrador (Ayres) em forma de personagem (Aires).
- 3) XV – XXI – Caracterização dos gêmeos e do cotidiano da casa de Santos, promovido a barão.
- 4) XXII – XXVII – 1886 - Os meninos guerreiam o tempo todo. Surge o tema da guerra no amor e na política. Início da dialética negativa de amor e guerra.
- 5) XXIX – XXXI – Caracterização inicial de Flora (inexplicável) e da gente Batista (oportunismo político, mandonismo etc.).

6) XXXII – XXIV – Aires retorna ao Rio aposentado e expõe primeiras razões por que Flora seria inexplicável.

7) XXXV – XLV – Chega a Abolição (1888), Natividade faz um pedido de intercessão no caso a Aires, este perambula pela cidade e começa a estudar e a “educar” os rapazes, atiçando-os ainda mais.

8) XLV-XLVI – LX – Ascensão dos liberais ao poder, reviravolta que levará à derrocada do Império.

**

9) LXI – LXX – Proclamação da República, primeiros dias e meses do novo regime, o triunfo do pequeno burguês pragmático (Custódio); a “indecisão” de Flora sendo posta em tela.

10) LXXI – LXXVIII – A comissão do Baptista, as reviravoltas no governo (golpe e contragolpe de Deodoro e de Floriano, 1891), o encilhamento, a ascensão de Nóbrega, o início das alucinações de Flora, a visita ao Marechal.

11) LXXIX – LXXXVII – O desenvolvimento máximo das alucinações de Flora, a sua relação ambivalente e fantástica com os gêmeos – face a face à sua relação com Aires.

12) LXXXVIII – XCI – A inércia do caso embrulhado, Aires ajuda os rapazes, propondo-lhes um ajuste. Correm boatos indecorosos sobre o suposto trio amoroso em Petrópolis.

13) XCII – CIX – A partir dos boatos em Petrópolis, o caso se torna inflamado imaginariamente, numa relação de luta pelo sentido entre Aires e Flora, até sua saída para fora de casa, seu adoecimento e sua morte. O estado de sítio é decretado por Floriano (10/04/1892), Flora é enterrada.

14) CX – CXVIII – A narrativa “voa” em direção ao céu, mas se arrasta lenta e pesadamente, os gêmeos ganham consultório e banca de médico, a família Santos adere inteiramente à República, até a posse das cadeiras na Câmara.

15) CXXIX – CXXI – A continuação da guerra dos irmãos após a morte de Natividade. Os primórdios da política do café com leite.

O ritmo e o conteúdo da prosa tornam-se quiçá mais bem pronunciados através do resumo proposto. O que segue é um breve comentário sobre a articulação de tais segmentos. Nos primeiros seis segmentos é o mundo tranquilo do Império escravista, com seus banqueiros espíritas e belas baronesas endinheiradas, políticos corruptos e mandões locais, que vai sendo desenhado e mais ou menos ironizado, mas também justificado. Os gêmeos brigam, mas o futuro é talvez por isso mesmo promissor. É inútil tentar educá-los. Uma só coisa não encaixa nessa pintura (“realista”-“impressionista”): Flora, a moça inexplicável. Além de ser diferente e o contrário dos pais, veremos

quais acepções ainda estão reservadas para esse vocábulo. No segmento 8, no entanto, algo mais começa a sair fora dos eixos: os liberais sobem ao poder, isso afeta o ânimo do narrador que começa a colocar as manguinhas de fora com um show de machismo e misoginia atirado contra Dona Cláudia. Antes disso, no segmento 7, já assistimos ao desprezo de Ayres pela Abolição, o escárnio que reserva às opiniões que se originam da plebe, ao discurso das ruas e da imprensa, que remetem direta ou indiretamente ao clima reformista da campanha pela Abolição. O fim do regime se aproxima, e o conselheiro do ar escreve a crônica da alienação das elites até o último baile. A República vem de súbito e deixa a todos “bestializados”. O narrador dissimula o amargo da derrota, contando vantagem e prevendo que nada mudará em Casa Velha. Analisaremos detalhes disso a seguir.

Na segunda parte da obra, Ayres dará cada vez mais foco à personagem de Flora, em sua relação com ele e com os gêmeos. Sob o pano de fundo da especulação financeira desenfreada, também o narrador começa a perder as estribeiras. A partir do final do segmento 10, Flora é pintada como moça alienada e indecorosa, primeiramente refugiando-se na música, apartando-se da política e do mundo social dos pais, mais tarde caindo no ciclo de alucinações extraordinárias (como na “grande noite”). Como já indicamos, Aires converterá algumas suspeitas e boatos em convicções; isso já está anunciado no dia 14/11/89 (*EJ*, LIX), último capítulo referente ao Império. Erigido em autor/narrador, tais convicções tornam-se sua *ideia fixa*. Na experiência imediata do novo regime, visto também através do foco interno, ele continua sua indiferença, ou seu desprezo e escárnio por vezes acentuados, como vimos no caso dos cocheiros e lacaios de Santos, de Nóbrega, da mendiga na rua, enfim dos próprios gêmeos indecisos. Aqui uma constatação fundamental: os garotos não se decidem ou não se declaram, mas gozam um bocado da situação ambígua que vivem em torno da moça. Aires também foi moço como eles, mas o tempo é um “dragão” que suspende a necessidade de optar e de enfrentar as grandes questões práticas (seg. 12). A moça o confronta, o põe em contradição, em lances minimalistas (*EJ*, LXXXVII, “Entre Aires e Flora”). A partir disso, uma luta entre os dois começa a operar no subtexto da narrativa, que se divide entre “gestos opostos” (*EJ*, XCIV); a moça alucina ainda mais, parecendo gozar a própria alienação. O livro começa a desmoronar, após essa fusão total de realidade e fantasia. O “médico Aires” decide intervir no caso, leva a moça Baptista para fora de casa. Ela continua a enfrentá-lo, e o quadro minimalista, com toques de gênio literário, dá o tom em baixíssimo volume, da luta entre o enxadrista e “a pessoa mais moça” que o enfrenta no tabuleiro. E assim o narrador faz o punhal da anedota de Aires entrar em ação – quando Nóbrega é recusado Flora de súbito adoece. Não sem batalha e revelação do fundo falso da trama, a moça morre. O livro desaba e se reergue como outrora, e a partida entre Pedro e Paulo recomeça. Paulo vence oficialmente a partida (Cf. nesta chave alguns parágrafos

hilários, *EJ*, CXII, §§1368-71) – mas, como se sabe, estão todos em casa, e todos empossados na mesma casa legislativa amiga.

A exposição sumária acima (propositalmente sumária, diga-se), baseada em interpretações fundadas em muitas outras interpretações já elaboradas (além de outras ainda pressupostas), não pretende esgotar o sentido da obra, é claro, mas dar uma orientação, criar um sentido global para o todo da composição. Nesse contexto, repusemos as análises anteriores: o narrador alçado espuriamente à onisciência perfeita, sua ótica de classe, gênero e cor, em suma, o projeto de um livro que conta os últimos capítulos do antigo regime, bem como a ascensão do novo, com seus “grandes homens” inflados a dinheiro fictício. Um narrador que pode então levar, mediante uma ironia radical, suas arbitrariedades ideológicas e discursivas também às últimas consequências.

Na continuação, selecionaremos alguns episódios ou trechos de episódios mais significativos que contestam a ótica desse narrador. Nessa apresentação, seguiremos mais ou menos a linha evolutiva do enredo, passando portanto pelos segmentos mapeados e descritos. Mas há temas importantes como o que denominaremos “cultura do golpe” (nesse mundo feito de “acordos e desacordos”) que são transversais. Apenas a parte sobre Flora poderá ser aqui melhor desenvolvida, sem querer pretender esgotá-la.

**

3.2. O olhar e o riso de uma cabocla

No capítulo I, conhecemos a consulta e a profecia da bem-aventurança dos gêmeos, que devem ter um ano (1871, mesmo ano em que nasce Flora). É como mostrou Schwarz (2014) o encontro de *dois mundos sociais e territoriais*, que, na sequência dos capítulos, tenderão a se separar como água e óleo, céu e inferno, mundo do espetáculo e mundo invisível. Quando sobem no Morro, Natividade e Perpétua embrenham-se num mundo totalmente ignorado e remoto: sobem, “como se fosse penitência”, uma ladeira íngreme, desigual, mal calçada, suja, povoada por trabalhadores humildes – “lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre”. Trata-se de uma espécie de morro do purgatório dos pobres. Um mundo oposto ao de sua classe social, que habita o centro e as praias lá embaixo, a “gente” de Botafogo e São Clemente, acostumada à alta sociedade – o duplo homólogo ao “club” londrino (*EJ*, I). O resto é conhecido. Natividade sobe, recebe a profecia das glórias e grandezas dos filhos, e logo passa a ser moldada pela forma do duplo, que cinde o mundo dos visíveis e dos invisíveis, o tema da invisibilidade estrutural do romance: não vê mais nada senão sua fixa ideia das grandezas. Desde o *incipit*, tal como no *Quincas Borba*, o território cindido e segregado da metrópole carioca imprime-se também

na *forma do romance*.²¹² A subida ao morro lembra um pouco a abertura de *Quincas Borba*, em que Rubião, como herdeiro universal do filósofo enlouquecido, olha para o horizonte da enseada de Botafogo, conjecturando sobre as promessas reservadas aos proprietários. Mas quando se deparara, anos atrás, com um escravo enforcado em praça pública, *nada mais viu*, apenas gritou e desmaiou. E alguém o avisa mais tarde: “A Côrte é o diabo” (*OC*, I, 592-3; 588; caps. 47 e 42), mas como se sabe, o diabo tem o olhar sedutor de Sofia (associada às *estrelas* do Cruzeiro do Sul). Ao fim, como lembramos, o casal Palha ascende socialmente e abandona a gente sem brilho e dinheiro do Flamengo.

Então vem o encontro com a adivinha. Bárbara é natural do Norte, é criaturinha leve, veste-se simples, e o conselheiro ilustrado e incrédulo a ironiza, por certo, como um dublê de “sacerdotisa” do templo de Apolo. “O mistério estava nos olhos. Estes eram olhos opacos, não sempre nem tanto que não fossem também lúcidos e agudos”. Guardemos por enquanto a imagem desses olhos. A mistura geral dos ingredientes do capítulo tem um naco de humor: uma Pítia do Norte, o morro do Castelo como templo de Apolo, ao mesmo tempo remanescente da montanha do Purgatório, mas a descrição é a da mais completa humildade: a “criaturinha leve, saia bordada, chinelinha no pé”, a “sala simples”, “as paredes nuas, nada que lembrasse mistério ou incutisse pavor, nenhum petrecho simbólico, nenhum bicho empalhado (...)”. O mundo material predomina sobre o discurso ou as ideias míticas. “Quando muito um registo da Conceição colado à parede podia lembrar um mistério, apesar de encardido e roído, mas não metia medo.” E ao lado a viola, que anuncia a *dupla* profecia, como veremos.

“Bárbara, cheia de alma e riso, deu um respiro de gosto.” Guardemos também a lembrança desse respiro, ou antes desse riso cheio de “alma”, após uma pausa para respirar. É então feita a profecia: “Cousas futuras! murmurou finalmente a cabocla” (ib. §34). “Cousas bonitas, cousas futuras!” Eles serão “felizes”, “serão grandes, oh! grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir... Brigaram no ventre de sua mãe, que tem? Cá fora também se briga. Seus filhos serão gloriosos” (*EJ*, I, §40). O que há de especial naquele olhar e naquele hálito cheio de alma e riso da cabocla? Ayres não estaria aqui apenas remedando as crendices populares? Por certo, este é um traço presente; mas o registro contrário, aberto pela perspectiva irônica, é também objetivo, e a mão do Autor implícito logo se faz sentir.

²¹² Cf. as boas observações de John GLEDSON, 2006, pp. 220-1. Para Moretti: “Cada espaço determina, ou pelo menos encoraja sua própria espécie de história. (...) O espaço não é o ‘fora’ da narrativa, portanto, mas uma força interna, que o configura a partir de dentro. (...) Nos romances europeus modernos, o que ocorre depende muito de onde ocorre.” (Franco MORETTI, *Atlas do romance europeu (1800-1900)*, [1997]/2007, p. 81.). O romance realista exige a cidade burguesa até o ponto em que o estilçamento desta forma da cidade (aquilo que Henri Lefebvre denominou “espaço abstrato” do capitalismo) impõe mudanças na forma do romance: quebra das referências, não-lugares, homogeneidade e fragmentação social e territorial etc.

Assim, o que parece é que temos aqui menos o olhar ampliado pelas “lunetas mágicas” de Macedo do que os *olhos reflexivos e irônicos* de Bárbara, a cabocla/pítia *do Norte*, que orientará todo do relato:

“[e]stes [olhos] eram opacos, não sempre nem tanto que não fossem também lúcidos e agudos, e neste último estado eram igualmente compridos; tão compridos e tão agudos que entravam pela gente abaixo, revolviam o coração e tornavam cá fora, promptos para nova entrada e outro revolvimento” (*EJ*, I, §18).

O olhar de Bárbara se dirige não aos céus, nem à alma – mas à “gente”, ao “coração” da “gente”. Um olhar que se exterioriza, reflete-se no objeto e retorna a si, e assim sucessivamente: “prontos para nova entrada e outro revolvimento”. Maneira pela qual Machado parece-nos distinguir respeitosamente um olhar *agudo, opaco* (que não se deixa ler) e ao mesmo tempo *lúcido*, que entra e sai do objeto visado várias vezes a fim de formar um juízo. Se se preferir, digamos de maneira mais enxuta: o olhar *escolado* de uma menina da cultura tradicional do povo brasileiro, que poderá ser contrastado com o olhar vazio, ignóbil e preconceituoso que Natividade, Perpétua, Aires ou qualquer outro no romance parecem exercer. A exceção novamente será Flora. Parece claro que a cabocla faz as vezes de uma “pítia” de mentirinha – na medida em que joga um olhar simplesmente lúcido e realista sobre os retratos dos meninos e sobre quem faz a consulta. Um olhar que inspeciona o estilo, as roupas, o jeito de ser de Natividade e Perpétua, percebe que os meninos são brancos, gêmeos, filhos de gente rica – e fala o óbvio, aquilo que elas querem ouvir: “Cousas futuras!”. Pois é mais do que provável que irão subir nesta sociedade que premia os brancos ‘bem-nascidos’ e endinheirados. A pista para o dado meramente *quantitativo* da futura glória dos rapazes é ressaltada por uma ironia cortante:

“Seus filhos serão gloriosos. É só o que lhe digo. *Quanto à qualidade* da glória, cousas futuras!” (§40, g.n.).

Quanto à *qualidade* da glória”... bem, pode ser que “briguem um pouco, que tem?” Etc. Não se diz nada mais sobre que tipo de glória será. Dinheiro e poder eles terão, por certo. Resultado: a menina tira-lhes cinquenta mil réis pelo serviço, fuma e dança na cara delas enquanto o caboclo pai canta com a viola popular, fazendo outra profecia, que anuncia alegoricamente uma reviravolta na estrutura social. É o que vem apontado na sequência. Pois se “todos os oráculos têm o falar dobrado” (*EJ*, II, §45), não seria possível ouvir no final deste capítulo uma outra predição

completamente diferente vinda do caboclo velho, pai de Bárbara, quando entoa esta canção ao violão?:

“Menina da saia branca,
Saltadeira de riacho,
Trepame neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo.
Quebra coco, sinhá,
Lá no cocá,
Se te dá na cabeça,
Hade rachá;
Muito heide me ri,
Muito hei de gostá,
Lelê, cocô, naiá”.

O sentido imperativo desse coco cearense – e com o perdão do leitor, para mim um tanto “baudelaireano” (o de “Abel et Caïn”, é claro!) – é para que a “menina saltadeira” trepe no coqueiro e rache a cabeça da classe dos poderosos, a camada senhorial escravista da época (“sinhá”). Quem será essa humilde menina? A letra invocaria então a Cabocla? É possível, pois Bárbara costuma “saltar” (“se ergueu de salto”, *EJ*, I, §31) e ao final aparecerá rica no Norte. Ou será... Flora? Mais ainda, ao que parece, pois esta não só nasceu em 1871, é dita ser o “contrário” dos pais, representa a promessa da felicidade através de sua música “absoluta”, e no dia da “grande noite” dá um “sobressalto” (*EJ*, LXXXIII, §1096). Com efeito, a ideia de “salto” no romance parece ter a ver com o avanço, o progresso, a transformação, a descontinuidade, no limite, levando à ideia de salto revolucionário.²¹³ Se assim for, então, virtualmente, enquanto alegoria, esse coco apontaria para um processo social diferente, democrático, radicalmente inexistente no romance? Ou, ainda, hipótese inteiramente plausível, preveria a futura ação de Floriano, o Marechal de Ferro, o alagoano que gostava de se vestir em casa como um “caboclo do norte”? Um detalhe crucial para responder às questões – na verdade, todas interligadas – é lembrar a origem e o significado do título do cap. II: “Melhor de descer que de subir” e o verso d’*Os Lusíadas*, como já foi mostrado. Para além disso, ao final do livro, Flora será associada simultaneamente à fragilidade e à loucura de Ofélia e então, paralelamente, à indecisão de Hamlet (cf. *EJ*, CVIII). Na obra de Shakespeare, ambos são ligados às flores e à esperança de renovação social.²¹⁴ O tema hamletiano da vingança (Flora é filha de *Cláudia*, que por sua vez foi ligada a lady Macbeth) ressona ao fundo, em baixo volume. Nessa chave, pode-se lembrar o clássico monólogo do príncipe:

²¹³ Impossível aqui não lembrar novamente o famoso prefácio de Victor HUGO ao *Hernani*: “O Romantismo é (...) o liberalismo em literatura (...) Nas letras, como na sociedade, nada de etiqueta, nada de anarquia: leis. Nem saltos, nem bonés vermelhos”. [1830]/1987, p. 135-7.

²¹⁴ Segundo Ofélia, “[Hamlet é] “a esperança e a flor deste belo país”. Jogando flores sobre o caixão de Ofélia, diz a rainha Gertrudes: “Flores para a flor! Adeus!” (SHAKESPEARE, *Hamlet*, Ato III, Cena 1 e Ato V, cena 1).

“Ser ou não ser, eis a questão! Que é mais nobre para o espírito: sofrer os dardos e setas de um ultrajante fado, ou tomar armas contra um mar de calamidades para pôr-lhes fim, resistindo? Morrer... dormir; nada mais! E com o sono, dizem, terminamos o pesar do coração e os mil naturais conflitos que constituem a herança da carne”.²¹⁵

Sabemos qual é a saída e o destino de Flora – nas mãos de nosso narrador impostor: a indecisão e a inação de Hamlet, a loucura e a morte de Ofélia.

3.3. “De como vieram crescendo”: uma cultura do golpe permanente

Um dos temas transversais de *Esau e Jacob* é aquilo que observamos em ação e no comportamento dos gêmeos. Esse comportamento não é subjetivo, natural, mítico, mas produto social característico de uma formação escravista. Nesse sentido, temos aqui a verdadeira célula da ação do romance, que, reconstruída e desenvolvida ao longo dos episódios ajuda a explicar a atuação de todos, inclusive do conselheiro Ayres. O capítulo mais decisivo sobre o tema chama-se “De como vieram crescendo” (*EJ*, XVIII). O nome aponta já as marcas de uma formação cultural e psíquica em processamento. Vale a citação de um trecho mais longo:

Aos sete anos eram duas obras-primas, ou antes uma só em dois volumes, como quiseses. Em verdade, não havia por toda aquela praia, nem por Flamengos ou Glórias, Cajus e outras redondezas, não havia uma, quanto mais duas crianças tão graciosas. Nota que eram também robustos. Pedro com um murro derrubava Paulo; em compensação, Paulo com um pontapé deitava Pedro ao chão. Corriam muito na chácara por *aposta*. Alguma vez quiseram trepar às árvores, *mas a mãe não consentia; não era bonito. Contentavam-se de espiar cá de baixo a fruta*. (g.n.)

Os meninos são como espelhos um do outro, brigam pra valer, competem, apostam corrida. Mas obedecem à lei materna, que não consente que meninos subam em árvores, embora *consinta* que façam verdadeiras malvadezas. Eles não sobem na árvore, mas a espiam “cá de baixo”:

Paulo era mais agressivo, Pedro mais dissimulado, e, como ambos acabavam por comer a fruta das árvores, era um moleque que a ia buscar acima, fosse a cascudo de um ou com promessa de outro. *A promessa não se cumpria nunca; o cascudo, por ser antecipado, cumpria-se sempre, e às vezes com repetição depois do serviço*. Não digo com isto que um e outro dos gêmeos não soubessem agredir e dissimular; a diferença é que cada um sabia melhor o seu gosto, coisa tão óbvia que custa escrever. (g.n.)

Um moleque, provavelmente filho de uma família de escravizados que trabalham na chácara de Santos, trepa na árvore para pegar a fruta para eles com a ajuda de *alguma promessa* qualquer. Pois bem, eles comem a fruta, mas “*a promessa não se cumpria nunca*”. Já o cascudo, por ser antecipado, cumpria-se sempre, e às vezes com repetição do cascudo depois do serviço. O tema

²¹⁵ Idem, *ibid.* Flora era, para Eugênio Gomes (1958), praticamente um “Hamlet de saias”.

parece infantil e banal, mas representa, em forma de cromo colorido, uma das células substanciais do romance. *O tema da ruptura das promessas, dos juramentos, dos acordos, dos princípios*. De maneira sumária, apontemos os seguintes casos dessa problemática: a quebra do juramento de Santos (*EJ*, X, “O juramento”); as sucessivas conversões políticas de Baptista, bem como a conversão de todos à República, no final; as quebras de promessa de Aires (ajudar Natividade com a tutela e aconselhamento dos filhos; ajudar Flora a permanecer na capital ou a fugir à opressão familista etc.); as sucessivas quebras de acordos e juramentos entre Pedro e Paulo, contida em sua “paixão de dissolução” imaginária de governos e regimes (como foi apontado precisamente por Gledson, 1986), com destaque para a traição do último capítulo, em que “tinham sido eleitos para se baterem, e acabavam traindo os eleitores” (*EJ*, CXXI).

Descortina-se aqui, assim, uma espécie de “cultura do golpe”²¹⁶ permanente. Note-se que ambos cumprem a promessa feita à mãe e não sobem na árvore. No entanto, por uma estratégia de transgressão perversa, *desmentem e ao mesmo tempo atendem* à regra, usam o menino e comem a fruta, distribuindo ainda dois cascudos de graça como paga. Todo golpe no entanto tem um contragolpe, também permanente. Isso permitiria ver um romance pautado, principalmente em sua segunda parte, por uma estrutura quase circular de acordos, rixas e rupturas²¹⁷. Ritmo dissimulado, contudo, encobrindo uma série de microviolências sistemáticas. Note-se a ressonância da descrição das personagens: ambos são agressivos e dissimulados – e assim o são também os pais das duas famílias e o próprio conselheiro. Pedro, o monarquista, é mais dissimulado, exatamente como Ayres. A lógica reativa do contragolpe vem a seguir, no relato de um furto feito por uma empregada:

Obedeciam aos pais sem grande esforço, posto fossem teimosos. Nem mentiam mais que outros meninos da cidade. *Ao cabo, a mentira é alguma vez meia virtude*. Assim é que, quando eles disseram não ter visto furtar um relógio da mãe, presente do pai, quando eram noivos, mentiram conscientemente, porque a criada que o tirou foi apanhada por eles em plena ação de furto. Mas era tão amiga deles! e com tais lágrimas lhes pediu que não dissessem a ninguém, que os gêmeos negaram absolutamente ter visto nada. Contavam sete anos. Aos nove, quando já a moça ia longe, *é que descobriram, não sei a que propósito, o caso escondido*. A mãe quis saber por que é que eles calaram outrora; não souberam

²¹⁶ O termo “cultura do golpe” é de Francisco WEFFORT, que indica a instabilidade política do país, a grande sucessão de rupturas, golpes e ditaduras no Brasil no decorrer do século XX (*Por que democracia?*, 1984, p. 40-7): “Um país formado em uma tradição de ambiguidade e cinismo em relação à democracia teria de transformar o golpe em prática corrente. Se a democracia é apenas um meio para o poder, a política perde o sentido do direito e da legitimidade. Institui-se a prática da usurpação como norma”. Vide também os trabalhos recentes de ARANTES (2014) e de Pedro Estevam SERRANO, *Autoritarismo e golpes na América Latina*, 2016.

²¹⁷ Em linha paralela a esta, Edu Otsuka faz uma análise das origens do “espírito rixoso” no romance brasileiro, estudando a guerra social velada por dinheiro, trabalho e proteção nos submundos da sociedade imperial contida no romance de Almeida. (Edu T. OTSUKA, *Era no tempo do rei*. A atualidade das *Memórias de um sargento de milícias*, 2017; Idem, “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”, 2007).

explicar-se, mas é claro que o silêncio de 1878 foi obra da afeição e da piedade, e daí a meia virtude, porque é alguma coisa pagar amor com amor. Quanto à revelação de 1880 só se pode explicar pela distância do tempo. Já não estava presente a boa Miquelina; talvez já estivesse morta. Demais, veio tão *naturalmente* a referência...”. (g.n.)

Os meninos são, num primeiro momento, solidários com a criada, apanhada em ação de furto. Combinam não falar absolutamente nada a respeito para a mãe. Comportamento autônomo e honroso, haja vista toda a óbvia questão histórica brasileira, fundada na exploração e na rapina de um povo e de uma terra por inteiro. A isso, a esta mentira contextualizada, o narrador chama “meia virtude”. Mas a promessa novamente é quebrada, pois eles delatam o furto à mãe, mais tarde. O comportamento, naturalizado na linha final citada, é semelhante ao do diplomata: “descobriram, não sei a que propósito, o caso escondido”. Já notamos anteriormente como o conselheiro paga a promessa que faz a Natividade sobre estudar os gêmeos. É o que ele nos conta em *Esau e Jacob*, por alusão a “algumas aventuras” como estas. Aqui mais um detalhe interessante do texto. Nesse caso, o povo anônimo merece ser *nomeado* por parte do narrador: a criada transforma-se em “Miquelina”, que vai longe, mas hoje pode ser nomeada e identificada como... ladra. Vimos algo parecido com Nóbrega. A mentira pode servir aos ricos, tornando-se ironicamente meia-virtude e meia-verdade, mais ou menos justificável com um sorriso cínico. Mas a mentira e a ação prática “amoral” exercidas contra a injustiça e a moral estabelecidas, quando feitas pelos pobres, são condenáveis e merecem a *infâmia* e o *golpe de vingança*. Os meninos vingam-se da criada denunciando um passado que parecia esquecido.

Mas os meninos também vão à desforra com direito a murros assim que descobertos pela mãe, que quer saber por que eles não lhe contaram do furto antes. Eles alegam sentimentos familiares de afeição, piedade e amor, lá onde deve haver apenas o oposto disso. Após a troca de murros, ao invés de repreendê-los e ensiná-los, Natividade oferece-lhes beijos, doces e um passeio de carro. O Autor faz questão de ressaltar a ausência ou a omissão do pai na formação dos dois garotos. A cena é infantil, mas a moral da história, não: “de noite, na alcova, cada um deles conclui para si que devia os obséquios daquela tarde, o doce, os beijos e o carro, à briga que tiveram, e que *outra briga podia render tanto ou mais*” (ib.). O gozo da transgressão reverte na fonte, cria uma certa subjetividade radicalmente cindida entre dois padrões de conduta, sempre prestes a repetir a mesma façanha de cumprir a regra subvertendo-a, ou simplesmente colocando-se acima dela, recusando que ela exista para eles. A busca desse tipo de gozo transgressivo torna-se uma segunda natureza para eles, num texto que já citamos: “isto que devia ser um laço armado à ternura da mãe,

trouxe ao coração de ambos uma sensação particular, que não era só consolo e desforra do soco recebido naquele dia, mas também satisfação de um desejo íntimo, profundo, necessário” (ib.).

Conectado a esse mesmo tema, Ayres não fazia questão alguma de lembrar o nome das amas secas dos meninos, no capítulo anterior. Outro excelente exemplo da obra para mostrar as arbitrariedades desse narrador. O seu álibi para economizar papel, aqui, é a “restrição” da informação somente ao necessário. A redução coisificadora da vida do outro de classe não tem limites.

Uma página bastava para os chocalhos que embelezavam os pequenos, como se fosse a própria música do Céu. (...) A operação de desmamar podia fazer-se em meia linha, mas as lástimas das amas, as despedidas, as bichas de ouro que a mãe deu a cada uma delas, como um presente final, tudo isso exigia uma boa página ou mais. Poucas linhas bastariam para as amas-secas, porquanto não diria se eram altas nem baixas, feias ou bonitas. Eram *mansas*, *zelosas* do ofício, amigas dos pequenos, e logo uma da outra. Cavalinhos de pau, bandeirolas, teatros de bonecos, barretinas e tambores, toda a quinquilharia da infância ocuparia muito mais que o lugar de seus nomes. (EJ, XVII).

O *trabalho* de desmame mereceria “meia linha”. E toda a quinquilharia da infância – só para os chocalhos sobraria uma página no livro, imagine-se para o resto! – merece efetivamente mais consideração aqui que os nomes das amas secas. A “mansidão” zelosa das trabalhadoras nesse contexto de formação desses pequenos “césares” pode fazer lembrar outro par de gêmeos, na origem lendária de Roma. O tom irônico disfarça uma concepção naturalizada de vida como guerra de todos contra todos. Por isso, Ayres se identifica aos “seus” meninos (cf. ib.: §238: “meus meninos homens e acabados”), principalmente quando os coloca em ação: “entrego-os a si mesmos; eles que abram a *ferro* ou *língua*, ou *simples cotovelos*, o *caminho da vida e do mundo*” (ib.). Eis aqui toda uma visão de mundo e todo um comportamento social de classe, como já dissemos: a velha estrutura patriarcal fundada no latifúndio escravista brasileiro, numa economia que combina a lógica da reificação monetária, da concorrência e da violência da dominação direta. A oração enunciada, quase religiosa, descreve as próprias práticas do narrador e sua gente: dissimulação retórica (“língua”) e agressividade (“ferro”)²¹⁸. É ela que nutre o programa narrativo do romance,

²¹⁸ Há algo de arcaico e de especificamente masculino nessa velha forma de ser, reforçada ainda mais no período histórico de transição para uma nova sociedade capitalista militarizada, que continuava a manter as mulheres em papéis tradicionais. Como anota Saffioti, tendo por base a experiência brasileira: “Geralmente, a mulher é associada a valores considerados negativos, tais como, emoção, fragilidade, resignação. Tais valores contêm ideias como: a mulher é incapaz de usar a razão; não é capaz de lutar contra ocorrências adversas, já que se conforma a tudo; é insegura. Estes característicos são apresentados como inerentes à mulher. (...) Os homens são ensinados a competir permanentemente: por um emprego, por um salário melhor, pela promoção na carreira, até pelas atenções da mulher. A competição constitui, pois, o traço fundamental da personalidade masculina destinada a desempenhar o papel do macho. (...) a agressividade integral, necessariamente, o modelo do macho. Dito de outra maneira, cabe a ele tomar iniciativas, assumir sempre uma posição ofensiva. Cabe-lhe, ainda, ser intransigente, duro, firme. À mulher impõem-

tornando-o assim representativo de uma cultura de golpes e contragolpes permanentes, um ritmo peculiar de nossa formação.

3.4. Uma joia e os seus “pontos escuros”

Um dos capítulos mais insidiosos de Ayres no livro incide sobre a nomeação de Santos como barão. Capítulo XX, “A joia”. As peças pretas jogam e o leitor pode se preparar para a sedução e a mordida, que virá certa. Santos prepara o gabinete e os filhos para dar a boa nova a Natividade, que vai poder comemorar duas vezes: o aniversário e o novo título de baronesa de Santos. Eles fingem nada saber sobre a titulação. Finalmente, a mulher lê a notícia no jornal.

Compreendeu tudo. O presente do dia era aquele; *o ourives desta vez foi o imperador*.

— Vão, vão, agora podem ir brincar, disse o pai aos filhos.

E os rapazes saíram a espalhar a notícia pela casa. *Os criados ficaram felizes com a mudança dos amos*. Os próprios escravos pareciam receber uma parcela de liberdade e condecoravam-se com ela: “Nhã Baronesa!” exclamavam saltando. E João puxava Maria, batendo castanholas com os dedos: “Gente, quem é esta crioula? Sou escrava de Nhã Baronesa!”

Mas o imperador não foi o único ourives; Santos tirou do bolso uma caixinha, com um broche em que a coroa nova rutilava de brilhantes. Natividade agradeceu-lhe a joia e consentiu em pô-la, para que o marido a visse. *Santos sentia-se autor da joia, inventor da forma e das pedras*; mas deixou logo que ela a tirasse e guardasse, e pegou das gazetas, para lhe mostrar que em todas vinha a notícia, algumas com adjectivo, *conceituado* aqui, ali *distincto*, etc. (...)

O céu, para colaborar com o resto, ficou azul o dia inteiro. Logo cedo entraram a vir cartões e cartas de parabéns. Mais tarde visitas. *Homens do foro, homens do comércio, homens de sociedade*, muitas senhoras, algumas titulares também, vieram ou mandaram. (...) (*EJ*, XX, §268-73, g.n.).

O trecho é um exemplo do tom triunfal da elite naquele momento (início dos anos 1880, auge do café). O narrador repete esse tom destacando a perfeição mítica do céu naquele dia. Com um leve

se a necessidade de inibir toda e qualquer tendência agressiva, pois deve ser dócil, cordata, passiva.” (H. SAFFIOTI, *O poder do macho*, 1987, p. 34-7). Uma das repreensões de Ayres contra os gêmeos ao longo de todo o relato é que eles ainda são passivos, não tomam iniciativa e não são ofensivos o bastante para “arrebatar” Flora, como tentaria arrebatar Lindoia, se pudesse, o “grande homem” Voltaire (*EJ*, LXXIII, §989): “O grande homem não te arrebatou Lindoia, felizmente (...). Sobre o tema de um patriarcado do valor específico da modernidade capitalista, ver KURZ (2010), que se baseia em desenvolvimentos de Roswitha SCHOLZ (“O valor é o homem”, 1996).

toque de ironia que roça o puro cinismo, é claro. A questão de fundo remete, porém, não ao céu, mas ao duro chão da práxis: o *trabalho escravo* na mineração, que aqui foi simplesmente apagado no resultado final. Trata-se do brilho ofuscante do fetiche do mundo do ouro e do dinheiro. O autor do título é o imperador – chamado “ourives” – quando se sabe que tais títulos nobiliárquicos eram comprados a dinheiro largo (cf. Faoro, 1974). Ou seja, dinheiro proveniente das metamorfoses da mercadoria e do trabalho social da escravaria. Em seguida, Santos usurpa o lugar dos escravos (“e Santos sentia-se autor da joia, inventor da forma e das pedras”) e recebe as honrarias no jornal pelo título (conceituado, distinto etc.). Por fim, os próprios trabalhadores (criados e escravos) da casa de Santos são encobertos, deformados e transfigurados pela ironia ácida: os criados ficaram “felizes” com a mudança dos amos, e os escravos simplesmente são identificados aos amos da casa. Entram no quadro como matéria puramente manipulável pela fantasia autoritária do narrador, que cria uma cena inverossímil (escravos felizes batendo castanholas com os dedos, dançando etc.). Por fim, Santos é reconhecido pelos homens importantes da sociedade, dobrando-se aos ídolos da feira e da tribo – e assim podemos imaginar um narrador que minimamente critica e se distancia de Santos e Natividade. Pelo comentário final isso também se confirma: “nomes houve que eles só puderam reconhecer à força de grande pesquisa e muito almanaque”.

O próximo capítulo se chama “Um ponto escuro” (*EJ*, XXI). As brancas jogam e o narrador quer nos esclarecer algo: “Sei que há um ponto escuro no capítulo que passou; escrevo este para esclarecê-lo”. O crítico materialista talvez pense que virá alguma menção irônica à esfera da produção, que foi liquidada no capítulo anterior... Nada disso, vamos ao capítulo:

Quando a esposa inquiriu dos antecedentes e circunstâncias do despacho, Santos deu as explicações pedidas. *Nem todas seriam estritamente exatas; o tempo é um rato roedor das coisas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto. Demais, a matéria era tão propícia ao alvoroço, que facilmente traria confusão à memória. Há, nos mais graves acontecimentos, muitos pormenores que se perdem, outros que a imaginação inventa para suprir os perdidos, e nem por isso a história morre.*

Resta saber (*é o ponto escuro*) como é que Santos pôde calar por longos dias um negócio tão importante para ele e para a esposa. Em verdade, esteve mais de uma vez a dizer por palavra ou por gesto, se achasse algum, aquele segredo de poucos; mas, sempre havia uma força maior que lhe tapava a boca. Ao que parece, foi a expectativa de uma alegria nova e inesperada que lhe deu a alma de pacientar. Naquela cena do gabinete tudo foi composto de antemão, o silêncio, a indiferença, os filhos que ele pôs ali, estudando ao domingo, só para efeito daquela frase: “Venham beijar a mão da Senhora Baronesa de Santos!” (ib., g.n.)

No primeiro trecho em destaque o narrador compara o que se passa na mente de Santos ao que ele mesmo costuma fazer em sua perspectiva encobridora: o tempo é um rato roedor das coisas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto. Noutros termos, o tempo é um tecido em que se pode bordar tudo ou nada, conforme a “imaginação” e a memória seletiva e encobridora do narrador (ib.). Logo, Santos deve ter encoberto um fato: o título de nobreza foi comprado, se é que não teve antecedentes desenrosos. Mas... não é este o ponto escuro, segundo Ayres. O segundo parágrafo ironiza o barão por ter conseguido se manter de boca fechada por alguns dias, eis o ponto escuro. Fim de capítulo.

Resta então a pergunta: qual será o verdadeiro “ponto escuro do capítulo que passou” e que cabe esclarecer? A resposta, como dissemos, é venenosa, e mais que isso, racista: trata-se do ponto apagado e esquecido por Santos, o *trabalho de mineradores e ourives*. Não só isso, contudo, se tivermos em mente o contexto da frase: Ayres está identificando o ponto escuro à *cor da pele* dos envolvidos na cena anterior. A frase ganha assim uma conotação puramente racista: tirando de lado a desconversa de Santos e de Ayres, o ponto escuro refere-se aos negros escravizados que *se intrometeram* na festa e *mancharam* o quadro de felicidade iluminada pelo narrador; na linguagem racista, estes significam *um mero ponto escuro* no mundo das joias e dos títulos ofuscantes de um barão milionário. Lembremos que o quadro final daquele capítulo completara-se com o sol, o céu azul e a menção de toda gente importante.

Note-se contudo um último detalhe do capítulo: “a imaginação inventa para suprir os [pormenores] perdidos, e nem por isso a história morre”. A invenção tem certos limites. Por mais que se tente expulsar os negros e a esfera do trabalho do capítulo, eles formam a base material da sociedade escravista. Como dissemos na introdução, a operação de encobrir e a violência da representação implícitas no gesto autoritário desse narrador tornam-se desta maneira visíveis. Daí a necessidade de uma leitura materialista do “nada” e do “invisível” nessa história duma formação social malograda.

Como citado no final do capítulo anterior, outro trecho do livro que remete a esta temática da ofuscação fetichista do dinheiro, do preconceito e da exclusão social dos negros e pobres surge claramente no capítulo da “Missa do *coupé*” (EJ, IV). O nome completo de João de Melo e Barros foi esquecido pela família Santos (que o consideravam, aliás, um “asno”), mas há mais um detalhe alegórico como referência sutil: a missa é mandada rezar na igreja de S. Domingos. O detalhe parece insignificante, mas resiste ao apagamento completo. A igreja de S. Domingos foi uma igreja fundada por uma irmandade de pretos, erguida por negros escravos no séc. XVIII, com um cemitério de negros nas proximidades, sendo localizada na região desabitada e desvalorizada de um antigo mangue. É aí então que João de Melo foi “celebrado”, apenas para ser esquecido de todos.

Ou melhor, segundo o veneno do narrador sua missa ficou por um tempo na memória como a “missa do *coupé*”, até que o assombro causado pelo luxo e o carro do casal Santos também foi apagado da memória. A missa funciona, assim, como ocasião para um atropelamento simbólico dessa memória histórica da escravidão e do próprio João de Melo e Barros. Ao mandar rezar a missa, a família começa esquecendo o seu último nome de batismo – enquanto o narrador reforça esse gesto, dando pleno farol apenas ao “gozo do assombro” momentâneo da gente humilde do bairro diante dos mais ricos da cidade²¹⁹.

3.5. Um gatuno, um burro e os recuerdos de um diplomata flanando após a Abolição

O cenário imediato após a Abolição é o tema de três pequenos capítulos articulados no romance, motivo desta seção (EJ, XXXIX, XL e XLI). Aires passeia pelas ruas do centro urbano, logo após receber de Natividade sua missão de diplomata e pai postiço dos gêmeos (EJ, XXVIII, “Chegada a propósito”), como já comentamos. Estamos precisamente no dia 21 de maio de 1888. Quando Aires desce do bonde, ele vê um magote de gente parada ao redor de um homem: ele “quis arrepiar caminho, não de medo, mas de horror. Tinha horror à multidão”. O episódio, no entanto, se refere a um ladrão, que *parece* ter furtado uma carteira (evento que Ayres não tem nenhum interesse em apurar antes de nos relatar). Ora, este horror tem história: o medo das ruas era um típico sentimento da elite do Segundo Reinado, quase sempre restrita à casa ou ao comando do Estado a partir do alto. Medo e repulsa: “o medo da rua, local de escravos e de vadios, de doenças e de sujeira” (Mello, 2007: 30), vale lembrar também, lugar de crimes e da prostituição, que logo seria associada à nova vida de negócios escusos da República (Carvalho, 2004: 93-6). À sombra do significado literal do capítulo, então, temos o asco da mistura de classes, dos efeitos perversos da desigualdade, mas também dos *meetings*, dos discursos políticos e das desordens (como a Revolta do Vintém), que por outro lado, são indicadores de uma valorização geral da rua a partir da década de 1880 (Mello, 2007: 58).

Ayres projeta-se, através da lógica do duplo, na mente desse público nas ruas, empuxando-o para os dois lados: o homem seria um “gatuno” ou um “cidadão livre” que teria sido confundido pela polícia?

Uma das praças quis *convencer* a multidão que era verdade, que o sujeito furtara uma carteira, e o desassossego pareceu minorar um pouco; mas, indo a praça a andar com a outra e o preso, — cada uma pegando-lhe um dos braços, a multidão recomeçou a bradar contra a

²¹⁹ Ainda em 1850, era a igreja era escolhida como local de sepultamento para essa população. (Cláudia RODRIGUES, *Lugares de mortos na cidade dos vivos: tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro*, 1997, p. 229-30).

violência. O preso sentiu-se animado, e *ora lastimoso, ora agressivo*, convidava a defesa. Foi então que a outra praça desembainhou a espada para fazer um claro. *A gente voou, não airoosamente, como a andorinha ou a pomba, em busca do ninho ou do alimento, voou de atropelo, pula aqui, pula ali, pula acolá, para todos os lados.* A espada entrou na bainha, e o preso seguiu com as praças. Mas logo os peitos tomaram *vingança* das pernas, e um *clamor ingente, largo, desafrontando*, encheu a rua e a alma do preso. A multidão fez-se outra vez compacta e caminhou para a estação policial. Aires seguiu caminho. (EJ, XXXIX, g.n.)

A partir disso, pode-se inferir que horror *de classe* é este. Um horror que invisibiliza os problemas estruturais do país exatamente no momento em que a abolição despejava multidões de pessoas para fora das fazendas e dos negócios, em que a cidade concentrava grandes contingentes de imigrantes e trabalhadores pobres, enfim, no momento em que as campanhas pela abolição aqueciam o debate público e o clamor por reformas sociais. Assim, vemos acima uma multidão instável e irracional, que corre e voa (diferente das gentes airoas e elegantes da alta sociedade) assim que a polícia mostra sua força. O “clamor ingente” parece-lhe inconformista, isto é, vingativo, e outra palavra importante: “desafrontado”. Porém, o narrador quer-nos mostrar quem ainda manda e decide neste caso: o poder da força policial, é claro, que leva o preso embora. Na saída da secretaria do Império, Aires reencontra a multidão que lhe dava horror.

Dessa vez, trocando de lado, ele se congira com o povo, que aparece rindo “agora das lástimas do preso” (ib.). Desta feita, o povo pobre da cidade sai *zombado e envilecido* como *instável, volúvel, irrefletido, além de potencial criminoso, vingativo e sedicioso*. Mas, não é só, como sempre, pois Aires é capaz de dobrar o argumento e tomar o partido da “oposição à autoridade”. Não por respeito autônomo à lei, mas pelo “gosto da oposição” (ib., g.n.). O que resta no capítulo assim é a justificação das contravenções da elite proprietária do país, recorrendo ao “velho instinto de resistência” de uma figura mitológica: “Que o homem se acostume às leis, vá; que incline o colo à força e ao bel-prazer, vá também; é o que se dá com a planta, quando sopra o vento. Mas que abençoe a força e cumpra as leis sempre, sempre, sempre, é violar a liberdade primitiva, a liberdade do velho Adão.” (ib.). Note-se como este ponto de vista não vem de baixo, não autoriza a pensar revoltas ou revoluções sociais, por exemplo. Ao contrário, toma o partido dos que representam a autoridade e fazem as leis, e que se autorizam eventualmente a dobrá-la ao sabor dos ventos da necessidade ou do “gosto” pela oposição momentânea. Nesse sentido, a instabilidade popular fazia sentido: “havia um fundo de justiça naquela manifestação dupla e contraditória” (ib.). Vale dizer: a duplicidade dos dominantes com a lei está justificada. Eis aqui então o verdadeiro “gatuno” do capítulo.

Os outros dois episódios já foram comentados anteriormente. Repassemos apenas o sentido da sequência. A conexão entre estas ruas pós-abolição com Caracas e com o caso do burro remetem

a um só tema: a desigualdade e a possibilidade da revolta popular, que amedrontam as mentes conservadoras. De um salto, ele passa a Caracas e cai na alcova de Carmen retificando as ligas e compondo as saias. A aclamação lá fora, nas ruas, pouco lhe interessa em comparação ao “riso da comediante”. Segue-se finalmente “O caso do burro” (*EJ*, XLI). Um rápido comentário apontaria duas coisas. O tema desdobra os eventos anteriores. Um “simples burro” é um estímulo para este *flâneur* soltar a imaginação estética, eliminando imaginariamente outro sofrimento, uma outra calamidade real. Além disso, Ayres identifica-se ao papel do burro resistente (note-se aquele “riu de si para si”), fornecendo-lhe *suas* “regras de sintaxe”.

O carroceiro espanca o burro parado pois há um carro na rua exigindo passagem – nesse momento de aceleração geral da vida da cidade comercial, a produção e a circulação não podem parar; o burro e seu carroceiro são um elo indispensável do circuito alienado da acumulação do capital. Espetáculo vulgar, segundo o narrador. O “burro apanhava que era o diabo”. Aires está não menos condoído do asno que do... *homem* – na verdade com nenhum dos dois, pois logo este último se torna um “patrão” e o burro se torna ele mesmo no serviço diplomático. Vê-se aqui, então, o poder de transfiguração estética, que lembra a lógica da troca dos equivalentes. Note-se que o carroceiro e o burro obviamente não falam nada. No plano das significações alegóricas, representam o destino dos pobres e ex-escravos do período pós-abolição. Mas já sabemos como Ayres tem dons de visão e escuta especiais:

Nos olhos redondos do animal viu Aires uma expressão profunda de ironia e paciência. Pareceu-lhe o gesto largo de espírito invencível. Depois leu neles este monólogo: "Anda, patrão, atulha a carroça de carga para ganhar o capim de que me alimentas. Vive de pé no chão para comprar as minhas ferraduras. Nem por isso me impedirás que te chame um nome feio, mas eu não te chamo *nada*; ficas sendo sempre o meu querido patrão. Enquanto te esfalfas em ganhar a vida, eu vou pensando que o teu domínio não vale muito, uma vez que me não tiras a liberdade de teimar..." (ib., g.n.)

A expressão profunda de ironia e paciência, o largo espírito invencível, a passividade de quem engole alguns sapos da classe dominante, a contenção diplomática de toda revolta aberta – descrevem bem a conduta de Aires no romance. Evapora-se aquele elogio à oposição e à revolta contra a autoridade agora há pouco louvado, para ficar apenas a passividade, a resistência imaginária, a autojustificação irônica, o velho instinto de conservação do eu e dos privilégios de sua classe. Resta o desfecho:

Depois riu de si para si, e foi andando. *Inventara tanta coisa no serviço diplomático, que talvez inventasse o monólogo do burro*. Assim foi; não lhe leu nada nos olhos, a não ser a ironia e a paciência, mas não se pôde ter que lhes não desse uma forma de palavra, com as suas regras de sintaxe. A própria ironia estava acaso *na retina dele*. O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio. Tudo é que o dono tenha

um lampejo de imaginação para ajudar a memória a esquecer Caracas e Carmen, os seus beijos e experiência política. (ib., grifos nossos).

A princípio, poderíamos pensar que temos aqui a afirmação do princípio básico da análise realista. Nada mais equívoco: fotografar o invisível e ouvir o silêncio, nesse caso, significa não ter de respeitar as determinações objetivas do mundo (talvez a ironia estivesse apenas “*na retina dele*”), poder imaginar e ouvir as coisas que se quiser, puxado pela memória ou pelos impulsos libidinais. De resto, a operação é feita no sentido de esquecer e apagar a história calamitosa e sediciosa: “Tudo é que o dono tenha um lampejo de imaginação para ajudar a memória a esquecer Caracas e Cármen, os seus beijos e experiência política” (ib., g.n.).

De outro ângulo, ainda, ao contrário do que comumente se pensa vai aqui uma crítica dessa lente *naturalista*, obcecada pela explicação e a “exposição de todas as coisas”, pressupostas mesmo no “realismo mitigado” ou “rebuçado” desse diplomata, que, se por um lado prescinde da “obscenidade sistemática do Realismo” do primeiro Eça de Queirós²²⁰, não deixa de projetar sempre *um olhar a mais* e uma *escuta que imagina o que bem entende*, suprimindo a alteridade dos objetos.

3.6. “Manhã de 15” - Lembranças encobridoras de Aires na proclamação da República

Assim, vai se formando uma imagem totalmente diversa do Aires “cordato”, o célebre “alter ego” de Machado de Assis. Vimos como Aires não se interessa nenhum pouco pelo evento da proclamação da República. Ao contrário, ele guarda do episódio uma série de “lembranças encobridoras”²²¹ a respeito desse dia. Mais uma vez, a lógica é a da invisibilização e do esquecimento. Segundo a teoria de Freud, tais imagens psíquicas formam-se por substituição, recalando e obscurecendo seus nexos originais traumáticos ou dolorosos.

²²⁰ “(...) compreende-se a ruidosa aceitação do *Crime do Padre Amaro*. Era realismo implacável, consequente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. Víamos aparecer na nossa língua um realista sem rebuço, sem atenuações, sem melindres, resoluto a vibrar o camartelo no mármore da outra escola, que aos olhos do Sr. Eça de Queirós parecia uma simples ruína, uma tradição acabada. Não se conhecia no nosso idioma aquela *reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis*. (...) Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, em não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. (...) Há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas” (MACHADO DE ASSIS, “Eça de Queirós: *O primo Basílio*” (1878), *OC*, III, 914 e 922-3, grifos nossos).

²²¹ “As lembranças infantis indiferentes devem sua existência a um processo de deslocamento e constituem na reprodução de um substitutivo de outras impressões verdadeiramente importantes, cuja lembrança pode ser extraída deles através da análise psíquica, mas cuja reprodução direta se acha estorvada por uma resistência”. Sigmund FREUD, “Psicopatologia de la vida cotidiana” in: __. *Obras completas*, I, 1973, p.782. As lembranças podem ser “retroativas ou regressivas” (lembranças posteriores encobrindo lembranças infantis recalçadas), “progressivas ou avançadas” (lembranças infantis insignificantes encobrindo lembranças antigas ou atuais dolorosas) e “simultâneas ou contíguas” (lembranças encobridoras “associadas à impressão por elas ocultadas, não apenas por seu conteúdo, mas também por sua contiguidade no tempo”). (ib.: 783). Em todos os casos, “não se reproduz na memória o que de um modo correto deveria ser reproduzido, mas algo distinto, um substituto” (ib.).

Assim, na manhã do dia 15, Ayres lembra apenas de imagens sem sentido aparente, mas que pela lógica do deslocamento e da substituição sinalizam o evento traumático. Ele lembra muito bem do mar revolto no dia: este lhe dava uma “sensação, mais que de vida, de pessoa também, a que não faltavam nervos nem músculos, nem a voz que bradava suas cóleras”, *ib.*: §830).

De resto, não quer ouvir mais nada do que falam na rua sobre a República. Já comentamos a cena *en passant*, mas vale o detalhamento. Neste dia, sua consciência é tomada por lembranças de coisas insignificantes (“passeou à toa, revivendo homens e cousas” do passado, *ib.*: §831). Ele projeta o passado sobre o presente. Os mortos devem governar os vivos. Confira-se o trecho todo:

Notou que a *pouca gente* que havia ali não estava sentada, como de costume, olhando à toa, lendo gazetas ou cochilando a vigília de uma noite sem cama. Estava de pé, falando entre si, e a outra que entrava ia pegando na conversação *sem conhecer os interlocutores*; assim lhe pareceu, ao menos. Ouviu umas palavras soltas, *Deodoro, batalhões, campo, ministério*, etc. Algumas, ditas em tom alto, *vinham acaso para ele, a ver se lhe espertavam a curiosidade*, e se obtinham mais uma orelha às notícias. *Não juro que assim fosse, porque o dia vai longe, e as pessoas não eram conhecidas*. O próprio Aires, se tal coisa suspeitou, não a disse a ninguém; também não afiou o ouvido para alcançar o resto. Ao contrário, lembrando-lhe algo particular, escreveu a lápis uma nota na carteira. (g.n.)

O narrador chega a fundir-se à consciência do conselheiro, quase que revelando novamente sua identidade. Aires espanta-se com a conversação pública entre indivíduos que não se conhecem (“a pouca gente... estava em pé falando entre si”). As palavras que todos da elite monarquista temiam e circulavam a larga na imprensa naquele período – a provável queda do regime a curto prazo, uma possível insurreição do exército – como que *o perseguem*, mas ele as repele da consciência. Não afiou o ouvido para captá-las, é claro. Ao contrário, o vozerio lhe traz à mente uma lembrança “particular”, prontamente guardada na carteira. Um registro de comportamento que pode ser ligado à sua velha experiência “política”, feita na alcova de Carmen em Caracas.

A sequência já foi indicada anteriormente: Aires sai da praça sem a mínima curiosidade, recebe o relato exagerado do cocheiro sobre o ocorrido pela manhã (*ib.*: §832); encontra o criado José em casa, um homem comum que “sabia tudo” sobre a revolução proclamada, que ele claramente desdenha (*ib.*: §841). Sua leitura de Xenofonte, em grego, na hora do almoço, parece concordar com ou aprovar a ideia de que um poder forte de um homem só pode governar facilmente os homens, corroborando a ideia de que nada mais aconteceria após o evento da manhã do que uma “simples mudança de pessoal” que manteria o mesmo regime (*EJ*, LXI). Anos depois, alçado à posição de autor do próprio relato, da República ele prefere manter e propagar a lembrança derrisória da “crise da tabuleta” do Custódio.

De outra perspectiva, a posição de Ayres é definida e bem fundada nos *fatos*, isto é, nos fatos históricos que sempre venceram. A irrelevância das datas políticas no país é algo decisivo no ritmo social desta formação em que “não existe consciência histórica, porque a história mesma não chega a se constituir como História”. Mundo efeitiçado em que “as relações iníquas do passado nunca são superadas, porque sempre repostas como condição do ‘progresso’”.²²²

3.7. Flora: da esperança às ruínas, da recusa a *le goût du néant*

“Ao piano, entregue a si mesma, era capaz de não comer um dia inteiro. Há aí o seu tanto de exagerado, mas a hipérbole é deste mundo, e as orelhas da gente andam já tão entupidas que só à força de muita retórica se pode meter por elas um sopro de verdade” (*EJ*, XXXI, “Flora”).

Aires e Flora formam o verdadeiro nervo estético de *Esau e Jacó*. Para examiná-los e deslindá-los a fundo, uma primeira medida talvez seja evitar um certo maniqueísmo. São personagens complexas, contraditórias, que dificilmente se reduzem à abstração de ideias isoladas. Enquanto os gêmeos praticamente pouco evoluem na trama, mantendo seu monótono dualismo e certa transparência, Flora progride e ganha o primeiro plano na segunda metade obscura do livro, ao passo que o conselheiro, narrador e personagem, sempre surpreende, a ponto de parecer um bom amigo do leitor e de Flora. Com o adicional de que a atuação de ambos joga luz sobre todas as personagens, que também estão sendo esfoladas vivas pelo olhar desmedido do narrador. O método mais comum da crítica, porém, é subsumi-los a uma ou duas ideias e não compará-los às outras deixadas por eles ao longo da narrativa. O mesmo quanto à sua posição de classe e às consequências dedutíveis em termos políticos e sociais, o que torna a tarefa ainda mais complexa, haja vista que ambos *participam* mas também mais ou menos *traem* (d)o seu *ethos* de classe. O mais difícil parece ser determinar o *sentido político* desse comportamento ambivalente.

Flora é, conforme a visão inicial de Aires, “uma inexplicável”. Esta definição aparentemente negativa, resistente à determinação, no entanto, não impede que a personagem seja preenchida por vários conteúdos ao longo do relato. É aqui que entra em ação a ideia fixa do diplomata, travestido quase literalmente de padre, médico e de médium. Até que esta ideia se revela de modo pleno na “grande noite” e nos capítulos subsequentes. Mas Flora continua a resistir à identificação projetiva.

²²² Agradeço a esta observação feita em debate por Raphael Alvarenga sobre este traço estrutural por assim dizer paralítico e inercial do país. A relativa irrelevância das datas históricas no Brasil é também indicada por SCHWARZ (1999), em seu ensaio sobre Gledson.

Retomaremos a seguir algumas dessas características a título de sínteses parciais, para daí nos concentrarmos no capítulo da grande noite.

a) O primeiro ponto a determinar Flora é sua relação em família. Conforme o nosso sempre irônico narrador, Baptista, D. Cláudia e Flora são “diversos, acaso contrários”, pois, diferente do que dizem Camões e a ciência, há exceções na “natureza”: “nem sempre os filhos reproduzem os pais” (*EJ*, XXIX). O termo *natureza* pode soar estranho e inadequado. Mas a chave principal aqui está no próprio nome “Flora” – o de uma deusa romana das flores e dos jardins, ligada à primavera. E suas conotações romanescas: a beleza, a permanente juventude, o eterno recomeço do ciclo natural, uma vida promissora. O fato é que a moça Baptista *nega* o “meio natural” em que nasceu. Flora é estritamente identificada à exceção à poesia e à ciência de Ayres desde o início: “pela minha parte creio na ciência como na poesia, mas há exceções, amigo” (*ib.*). Ela resiste à identificação, mas nem por isso (afirma cantando vitória o narrador) “as plantas não deixam de crescer e as estrelas de luzir. O que se deve crer sem erro é que Deus é Deus, e, se alguma rapariga árabe me estiver lendo, ponha-lhe *Alá*. Todas as línguas vão dar ao céu” (*ibid.*). Cinco capítulos atrás, no famoso capítulo de Robespierre e Luís XVI, os retratos de Corina ou Madame de Stäel (a escritora/musa clássica do romantismo liberal francês) e de uma Diana nua, a casta deusa greco-romana da caça e das margens agrestes, dos partos e da educação dos infantes, associada mais tarde à Lua, são também referências veladas associáveis à moça Baptista (*EJ*, XXIV) (Passos, 2008). Eis o todo que dá, logo de início, um certo ar naturalmente elevado e “divino” à moça, aos seus “sucessos” e a seu destino, por fim ao próprio relato, em modo de presságio. Também por isso o autor não abandona o plano de apresentar os pais em primeiro lugar – o terreno em que vai crescer. E sem dúvida ela paira no céu da classe dominante e irá de fato para o “céu”, ao final, como uma “Beatriz para dois”.

b) O aspecto “*diverso*” ou “*acaso contrário*” de Flora em relação aos pais é o seu *aparente* desinteresse pela política. Se para o conservador Baptista a política é uma “sarna”, que lhe molda o caráter e o aspecto “governamental”, sem que tenha a verdadeira noção do interesse público; se em D. Cláudia a política se converte mais claramente ainda numa escada para o prestígio, a fama e o privilégio, forjando uma vontade capaz de “trocar de pele” a qualquer hora; pois bem, em Flora temos aparentemente uma bela e grande indiferença pela política e a coisa pública. É este o discurso de nosso narrador.

Contudo, cabe pensar o que é a política nesse contexto patriarcal, dominado pelo homem branco e rico. Quanto aos pais, já sabemos. Do outro lado, pouco lhe interessam as posições políticas de Pedro e Paulo, de resto tão ou mais superficiais que a posição dos pais, como vimos.

Segundo conta Ayres, ela sempre defende a ambos, até expressar, no final, pela boca do narrador, uma *ideia liberal* de tolerância política:

“Já contei que ela, antes da comissão do pai, defendia Pedro e Paulo, conforme estes diziam mal um do outro. Naturalmente fazia agora a mesma coisa, mas a mudança do regímen trouxe ocasião de defender também monarquistas e republicanos, segundo ouvia as opiniões de Paulo e Pedro. Espírito de conciliação ou de justiça, aplacava a ira ou o desdém do interlocutor: ‘Não diga isso... São patriotas também’ (EJ, LXXXVII). A semelhança com a neutralidade insossa de Natividade e de Aires é palpável, embora vaga e incerta. Num momento avançado da trama, Natividade e seu grupo de conservadores assumem o partido da “abstenção voluntária” (EJ, CX), isto é, no momento em que moram em Petrópolis, fugindo das endemias do Rio e da revolta da Armada. Flora nunca foi vista em Petrópolis, e gosta do Rio. Mais importante, o que significam aqui “espírito de conciliação” ou de “justiça”? Tolerância liberal, dissemos. Formalmente apenas dizem ser ideais de relações sociais não-coisificadas – ideais *políticos ausentes* desse mundo em guerra constante. Por fim, poderíamos destacar um trecho em que Flora questiona a infantilidade, a dependência e a agressividade dos dois irmãos, que não conseguem resolver os problemas mais básicos sem a intervenção e as repreensões de mamãe: “-Mas por que é que o senhor foi mostrar essa carta [sobre a questão militar] a sua mãe?” – pergunta Flora a Pedro.

O diálogo prossegue:

- Mamãe, quis saber o que é que ele me dizia.

- E sua mãe zangou-se, aí está; vai talvez reprendê-lo”. (EJ, LI, § 685).

- uma conversa que demonstra concretamente um juízo independente já formado. Algo semelhante temos quando Flora descrê das predições da cabocla sobre os gêmeos, terminando sua conversa com Perpétua com um gesto de desdém ou mesmo de ironia (“um gesto de boca, fazendo descair os cantos dela, levantando os ombros levemente, e espalmando as mãos”, EJ, LXXXIV). Enquanto D. Perpétua confirma suas crenças tentando convencer a moça a amar mais o destino glorioso que a própria pessoa de Pedro ou Paulo, Flora simplesmente “não achou nada”. “Flora continuou a não se deixar ler. (...) “Seriamemente, não pensava em *nada acima de si*”. Maneira astuciosa de o autor implícito reescrever a fórmula mítica de Ayres como uma grande recusa do destino (Nada acima de si x nada em cima de invisível).

e) No Cap. XXXI (“Flora”), dedicado especificamente à personagem, temos sua descrição física e moral inicial. Não cabe retomar todos os traços, mas articular alguns deles com o que já sabemos. A bela moça tem olhos grandes e *claros, maviolosos e pensativos*, um nariz aquilino, um rosto

comprido, uma boca *meio* risonha, os cabelos lisos e *ruivos*, e dedica-se a várias coisas: ao desenho, à música, à dança e ao aprendizado das línguas estrangeiras. Nasceu em agosto de 1871 (um mês antes da primavera, ironicamente é claro) e já no ministério Sinimbu (1878-75) sabia ler e escrever correntemente – tudo isso demarcando uma clara posição de classe ligada, mas oposta, à dos nasciturnos libertos pela Lei de 1871. Contudo, numa crônica sobre a Abolição, Machado de Assis²²³ recorda que no dia da aprovação da *Lei Rio Branco* choveram *flores* das galerias, tal como revoaram *pássaros* no céu em 1888. Contudo, seu aspecto geral, como esculpido por Ayres ao longo de dezenas de capítulos, afeta ser o de uma *femme fragile* mais ou menos típica do romantismo, do simbolismo e da *art nouveau*, um aspecto comparável a “um vaso quebradiço ou à flor de uma só manhã” (*EJ*, XXXI).²²⁴ Para abreviar, digamos que o quadro torna-se cada vez mais contraditório com o desenrolar da ação do romance. Os traços físicos e intelectuais da moça contrastam com os de todo elenco de personagens. Note-se como ela se destaca por dotes intelectuais e afetivos e não apenas físicos. Os olhos claros são também maviosos e pensativos. Como já conhecemos nosso narrador, são esses dados físicos que ele ressaltará em detrimento de seus aspectos intelectuais e afetivos. Além disso, Flora aparece sempre em atividade, conversando, dançando, tocando, desenhando.

Em suma, e já entregando o jogo, confirmando o que Caldwell nos disse: Flora representa simbolicamente um ideal de república perdido – não só pelo simbolismo alusivo-alegórico, pela cor *ruiva* dos cabelos, o aspecto *floral* do nome, as coincidências de datas que marcam sua experiência de vida etc.etc. Mas por seu *comportamento e sua ação na narrativa* – quando o conselheiro permite que ela apareça, sem os acobertamentos que analisamos. Sempre sobra também, para confirmar o plano da ação, a significação alusivo-alegórica, menos ou mais interessante, mas sempre embutida no processo de construção. Num nível bem mais particular, o rosto comprido, o corpo magro e franzino, o jeito introvertido e solitário, a fala contida, o olhar pensativo, o caráter de uma esfinge indecifrável de Flora lembram em muito as descrições do Marechal de Ferro, nunca percebidos pela crítica²²⁵. Nessa linha de raciocínio ideológico, o que malogrou no plano do ideal concretizou-se no plano da prática com Floriano, com o estado de sítio durante uma “ditadura”

²²³ MACHADO DE ASSIS, *Obra completa*, vol. III, p. 609; *A semana*, 1996, p. 240.

²²⁴ A *femme fragile* é uma personagem típica do romantismo, da *décadence* e do esteticismo *art nouveau* no séc. XIX, e com o qual ela é desenvolvida no entrecho, cujo modelo original Ingrid STEIN (1984: 112) descreve desta maneira: “suavidade, beleza, alvura, quase transparência (...) uma figura diáfana, etérea, em relação à qual igualmente não se fazem alusões à sexualidade – questão por demais real para seu delicado mundo”.

²²⁵ Um dos únicos estudos a relacionar Flora e Floriano de maneira política é o de SANSEVERINO, 1998, que conclui lapidarmente: “O que Flora desejava, Floriano alcança” (p.130). Ele se baseia principalmente na identificação de Flora com a princesa Isabel no baile da ilha fiscal, em especial o seu “absoluto poder de despedir ministros e damas, visitas e requerentes, e ficar só, no mais recôndito do paço, fartando-se de contemplação ou de música” (*EJ*, XLVIII). Sobre os traços alguns traços físicos e morais da personalidade de Floriano, ver Suely QUEIROZ (1986).

semideclarada. Esta então parece ser a visão pretendida por Ayres, mas não a que outros textos apontam e permitem interpretar.

Como Flora fala pouco nos diálogos, e mesmo estes são suspeitos, o que mais sabemos sobre ela são *versões projetadas por Ayres*. De modo que ler Flora é contrapô-la ao discurso indireto e indireto livre desse narrador.

**

A ideia geral predominantemente formada por Ayres sobre a moça, e quase sempre aceita pela crítica, já foi determinada ao longo desta exposição: mulher frágil, insatisfeita/incontentável, quase um protótipo da mulher histérica, indecisa entre os dois rapazes, ambiciosa (“demanda de absoluto”), alienada da política e imersa na pura contemplação esteticista, ao mesmo tempo politicamente neutra ou tolerante. Sem esquecer do que ultrapassa os limites: uma “alucinada”, demonstrando sintomas de um quadro de pré-psicose ou psicose ordinária (“a palavra rasgava-lhe o cérebro, ferindo sem penetrar” (*EJ*, XXXIV) etc.etc. Segundo a ótica do narrador, teríamos em Flora uma dialética que oscila entre o absolutamente frágil e uma pura “demanda de absoluto”, no limite chegando à fusão com o absoluto.

**

d) Segundo essa ótica não confiável, Flora é impulsionada pelo narrador a querer ambos os gêmeos ao mesmo tempo e no mesmo espaço, no imaginário ou na realidade. À força do costume e da comicidade do romance, a crítica praticamente esquece o que há inicialmente de indecoroso e, na sequência dos fatos, de dramático e de terrível nesse caso de suposto enlouquecimento, pelo menos do ponto de vista de uma certa “normalidade”, digamos, antropológica. Machado contava com esses efeitos entre os seus leitores? O que prevaleceu, como vimos, foi sua identificação com Maria Regina e a “sonata do absoluto”.²²⁶ Como aquela, inicialmente, Flora parece hesitar e oscilar entre um e outro pretendente. Suas artes e graças “eram realmente de accender os gêmeos”, atraindo-os qual um “Orfeu” (*EJ*, XXXV).

A sequência é conhecida, ampliando o suposto caso escabroso. Dona Cláudia e Natividade acham o caso estranho e temerário, enquanto os gêmeos *usufruem de tal ambivalência*, e também não se decidem, se é que tinham qualquer coisa de paixão no caso, segundo já interpretamos muitas páginas atrás. Mais à frente, quando ela está longe de ambos na província, começa a alucinar a sua

²²⁶ A sonata é a forma de exposição e conciliação de contrastes na música burguesa. Ernst BLOCH associa-a diretamente ao princípio da concorrência mercantil. (*O princípio esperança*, 2004, vol. 3). Segundo Schoenberg: “O conceito de sonata implica um ciclo de dois ou mais movimentos com diferentes características (...) Contrastes de tonalidade, andamento, compasso, forma e caráter expressivo distinguem os vários movimentos entre si. A unidade é garantida pelo relacionamento entre as tonalidades empregadas (o primeiro e o último movimentos utilizam a mesma tonalidade, e os movimentos intermediários estão relacionados a esta tônica) e pelas relações motivicas, que podem ser absolutamente evidentes, ou disfarçadas com raras sutilezas”. Arnold SCHOENBERG, *Fundamentos da composição musical*, 1996, p. 241.

fusão em uma só pessoa. Por fim, ela tenta se afastar, pede ajuda a Aires, a Rita, a Natividade – como se fossem pais ou substitutos da lei ausente –, mas o processo alucinatório se automatiza. Outros pretendentes são recusados (Gouveia nem é visto, e o sórdido Nóbrega é recusado categoricamente). Em volta dos rapazes e da mãe, em Petrópolis, o caso “escabroso” gera boatos vexaminosos. Aires recusa dar um nome mais feio e vulgar à moça (“namoradeira de ofício”, *EJ*, LXX). Antes disso, fincando pé na ideia de inexplicável o narrador denega que Flora tenha qualquer relação com os pais e a hora histórica. Na ocasião da proclamação da República, ela se tranca no quarto e suspende-se na “idealidade pura” da música, fugindo às dissensões e à consternação dos pais (*EJ*, LXIX).

e) Partiremos agora para a tarefa de tentar reconstruir o sentido global de Flora no romance captando-a em cenas particulares e significativas. Para isso, é claro, temos de voltar algumas casas, para em seguida buscar avançar até o final.

A questão central é determinar quando o narrador passa de uma ótica simplesmente externa que se diria quase confiável para uma visão interna verossímil e para a devassa onisciente francamente caluniadora. Este último ponto, no entanto, sempre precisa de evidências, e por isso não o tomaremos como um dado. Outra questão central é saber: por que Ayres narra Flora dessa forma? Com qual sentido? E o que significa sua resistência?

Muitas vezes o narrador ironiza este seu próprio ponto de vista impossível. Vejamos agora o contexto maior de textos essenciais, principalmente da segunda parte do romance, que já demos várias vezes a conhecer de uma maneira truncada:

CAPÍTULO LXXVII

Hospedagem.

A família Baptista foi aposentada em casa de Santos. Natividade não pôde ir a bordo, e o marido estava ocupado em "lançar uma companhia"; mandaram recado pelos filhos que a casa de Botafogo tinha já os quartos preparados. Desde que o carro se pôs a andar, Batista confessou que ia ficar constrangido por alguns dias.

— Numa casa de pensão era melhor, até que nos despejassem a de São Clemente.

— Que queria você? Não havia remédio senão aceitar, ponderou a mulher.

Flora não disse nada, mas sentia o contrário do pai e da mãe. Pensar, não pensou; ia tão atordoada com a vista dos rapazes que as ideias não se enfileiraram naquela forma lógica do pensamento. A própria sensação não era nítida. Era uma mistura de opressivo e delicioso, de turvo e claro, uma felicidade truncada, uma aflição consoladora, e o mais que pudessem achar no capítulo das contradições. Eu nada mais lhe ponho. Nem ela saberia dizer o que sentia. Teve alucinações extraordinárias. (Grifos nossos)

As casas de Santos e Baptista se fundem e tudo se confunde. Não é a moça quem pensa ou sente ali. É Ayres e apenas ele, que deve ter seus motivos – conjecturas tornadas certezas? a promessa de unificação dos filhos feita a Natividade tornada um constructo literário irônico? o vício diplomático? o desejo de pura conspurcação de Flora? – *quem pensa e quem sente* no lugar da própria personagem. Esse comentário final, pretensamente objetivo, acusa o idealismo dessa sua descrição mesmo quando finge retirar-se à distância e só pôr o que viu (“eu nada mais lhe ponho”), como se não fosse realmente continuar adiante o seu relato picante desses fatos supostamente observáveis. Note-se o estratagema astucioso produzido por este narrador que incorpora agora a onisciência perfeita. Sinceramente ele nos diz que são fenômenos, simples sensações é bom frisar pois elas serão retomadas adiante, que *não foram pensados, nem sentidos nitidamente por Flora* – mas que, então, podem ser falsos, seja por uma “brincadeira” com o poder de ficção, seja porque estão sendo imputados na cara dura à moça falecida, que maldosamente decai do pensamento racional à pura sensação obscura, caótica, inefável. O mito aqui repisado é o da mulher irracional, ligada à natureza, às forças cegas e instintivas não-dominadas. Esta a verdadeira Flora “ideal” de Ayres, um ser duplo, esquisito e igual a ele (mas ele sempre se entendia a si): “Acho-lhe um sabor particular naquele contraste de uma pessoa assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa, ao mesmo tempo, de uma ambição recôndita...”. O recôndito na obra é sinônimo de invisível. Quando Ayres faz essa declaração na sala, alguns ali “parecem rir de algum dito engraçado”. No *Memorial*, no último dia do Império, ele já quase decidiu o que a menina é: “Que Diabo a entenda, se puder; (...) Ontem parecia querer a um, hoje quis ao outro; pouco antes das despedidas, queria a ambos.” (EJ, LIX).

O próprio nome da personagem alude a este reino em que se cruzam natureza, mito arcaico e ideologias decadentes do Naturalismo. Aqui lhe pesa também o figurino de *femme fragile* já aludido. Por enquanto, note-se como no trecho citado vai também a pecha da mulher histérica que sofre um gozo paradoxal – “uma mistura de opressivo e delicioso, de turvo e claro, uma felicidade truncada, uma aflição consoladora” – ironicamente inventado pelo narrador, que certifica seu “achado” pelo superlativo da verdade puríssima.

Ora, a principal evidência que se pode contrapor a esta “licença poética” de Ayres, por assim dizer, é um fato simples, que ainda hoje, até onde sei, jamais foi percebido pela crítica: *ninguém observa, ninguém sabe, ninguém constata as alucinações de Flora, pois ninguém conversa ou se refere a elas no romance, a não ser a personagem do conselheiro Aires*. Do começo ao fim, ninguém aparenta saber que a menina tem alguma doença ou problema grave de saúde física ou mental, que lhe poderia levar à morte. No capítulo LVI, denominado ironicamente “O golpe” – a

menina sofre certa tontura e ameaça desmaiar. E é só. Seu contexto é o recebimento da notícia de que Baptista havia sido nomeado presidente de província no Norte – o que tiraria a moça da cidade onde nasceu e tem amizades, que não se reduzem aos gêmeos, os quais lhe trazem sempre frustração: “[Paulo] Contava anedotas de São Paulo, sem grande interesse para Flora; as notícias que ela lhe dava *acerca das amigas*, eram mais ou menos dispensáveis” (*EJ*, LVII). O resto são sinais de juventude, de estudos de piano e desenho, sorrisos, diálogos alegres, recusas e questionamentos – entrecortados pelo narrador por “gestos opostos”, efeitos de palidez, melancolias, hesitações, vertigens, esquecimentos, ou, especialmente, “lembranças aborrecíveis” (cf. em particular, *EJ*, XCIII, XCIV). De modo que sua queda é repentina – causada por uma simples febre (uma “Febre” alegorizada pela letra capital, junto com o “calor do Mal”, *EJ*, CV). A imagem alegórica criada é a de uma Flor do Mal baudelaireana – satiricamente ligada, aliás, à maldição soprada por Nóbrega quando este recebe a notícia da recusa da moça para o casamento (*EJ*, CIV). É claro que o narrador não faz questão alguma de nos explicar de que Mal se está falando.

Assim, cabe perguntar sobre a perspectiva onisciente do romance: quem conhece esses devaneios, sonhos, delírios, alucinações? “Um dia pareceu à mãe que a filha andava nervosa. Interrogou-a e apenas descobriu que Flora padecia de vertigens e esquecimentos” (ib.). Apenas isso. Nada mais que o “nervosismo moderno” estudado à época pela psiquiatria e a psicanálise? - vale indagar, lembrando que a questão da mulher tendente à “dissolução” era controlada pelo saber de padres, professores, médicos e o castigo desde a colônia²²⁷. Afastada de casa pela mãe, mas muito mais por uma sugestão do pseudo-médico Aires/Ayer²²⁸, que a leva para a casa de D. Rita (*EJ*, XCVIII, “O médico Aires” e XCIX, “A título de ares novos”) – nada mais se comenta sobre o caso. Não só os pais, então, Dona Rita, que passa uma boa temporada com a garota na Tijuca (a “título de ares novos”), nada sabe de delírios, e apenas relata em carta para Aires uma *moça ativa* (“conversa, toca e desenha que faz gosto”), que mostra às vezes certa “cara triste”, um olhar vago, um sorriso, uma indiferença (*EJ*, XCIX). A própria Flora nada diz (rara vez refere-se a algo indefinido em um suposto monólogo interior, *EJ*, XCIII), nem se comunica com ninguém sobre o assunto “escabroso” de seus supostos sonhos e delírios. Segundo o narrador, seus devaneios se davam não só no quarto

²²⁷ Cf. Heleieth SAFFIOTTI, *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, 2013, parte II; Jurandir Freire COSTA, *Ordem médica e norma familiar*, 1979, especialmente p. 270; Ingrid STEIN, 1984, Cap. I; FREYRE, 2004a, p. 222-5 e 2004b, p. 164ss. G. Freyre comenta a nova voga da prostituição pública após o fim da escravidão, que levou homens jovens à iniciação com prostitutas “estrangeiras de ordinário ruivas”, polacas “cabelo-de-fogo, sobre um corpo friamente branco” (2004b: 165).

²²⁸ Machado brinca aqui certamente com um velho médico chamado Ayer, que também era nome de um famoso almanaque. O Dr. Ayer publicou um *Manual de Saúde* em 1869, mas parece que receitava também algumas pílulas que se diriam milagrosas: “Vede Ayer. Há quantos anos este homem, com um simples peitoral e umas pílulas, tem restituído a saúde ao mundo inteiro. Conheci-lhe o retrato moço; agora é um velho. Mas os anos não têm feito mais que desenvolver os efeitos da invenção” (*A semana*, 22/12/1895). Cf. também *Bons Dias!* (1997:161).

privado, mas na frente de todos, à luz do dia, no jardim, no piano – mas nenhum diálogo intersubjetivo ou comentário do narrador a este respeito são apresentados. Concluindo essa linha de raciocínio, temos a exceção que confirma a regra: em apenas dois trechos temos simples *sugestões* de que alguém mais sabia sobre alucinações ou de um quadro patológico que a levaria à morte. Os dois ligam-se diretamente ao conselheiro Aires. No primeiro deles, temos a reprodução da cena final da morte de Flora, após terminar a vida perguntando: “– Ambos quais?” (*EJ*, CVI). Temos apenas o comentário lúbrico e ludibrioso do narrador.

“(...) Flora não proferiu *mais nada*. *Natividade ia pelo delírio*. Aires, quando lhe repetiram o diálogo, rejeitou o delírio”.

Um comentário seco, que nega informação e que evidentemente corta a onisciência postulada pelo livro – quando no início do mesmo capítulo ele nos prometia um comentário longo sobre o assunto, que valia um livro!: “O mais que se passou valia a pena de um livro. Não foi logo, logo, gastou longas horas e alguns dias. Houve tempo bastante para que entre a vida e Flora se fizesse a reconciliação ou a despedida” (ib.). Outro detalhe capital: Aires *estava ausente da cena*, provavelmente em Petrópolis. Natividade não comenta absolutamente nada a este respeito em discurso direto, nem os gêmeos ou outras personagens. Nada, mas nada, diria o conselheiro, em cima de invisível. Ora, temos apenas a palavra desse narrador, que interpreta a situação *a posteriori*, *fantasiando a cena* em que a moça morre e profere aquelas palavras. “Natividade ia pelo delírio”, mas tais cogitações – delírio de febre? desorientação espaciotemporal momentânea? consciência há muito sufocada ou verdade inconsciente trazida à tona na derradeira cena do romance? – não são fenômenos de clínica psiquiátrica. No segundo trecho sobre o assunto em pauta (*EJ*, CXVII, “Posse das cadeiras”), vagamente temos um diálogo entre Aires e Natividade. Aliás, obscuro, como sempre convém a este narrador:

— Foram à missa aniversária, e desconfio que foram também ao cemitério, não juntos, nem à mesma hora. Se foram, é que verdadeiramente gostavam dela; logo, não foi um incidente. Sem embargo do que Natividade lhe merecia, Aires não insistiu na opinião, antes deu mais relevo à dela, com o próprio fato da visita ao cemitério.

— Não sei se foram, emendou Natividade; desconfio.

— Devem ter ido; eles gostavam realmente da pequena. *Também ela gostava deles*; a diferença é que, *não alcançando unificá-los, como os via em si, preferiu fechar os olhos. Não lhe importe o mistério. Há outros mais escuros.*

— Parece que vai entrar a cerimônia, disse Perpétua que olhava para o recinto.

Aires/Ayres afirma aqui *duas possíveis mentiras* que para nós, a essa altura da exposição, já são conhecidas. Primeiramente a mentira que Pedro e Paulo “gostavam realmente” da moça: uma “forte inclinação de amor” de adolescentes obcecados pelo próprio eu, fortemente competitivos e inteiramente ensimesmados pela ambição de poder e glória herdada dos pais “*ab ovo*”, como vimos. Para eles próprios, podemos interpretar, um desejo e um amor impossíveis, o que na própria cena desse diálogo Aires confirma negando, utilizando-se da teoria mística da predestinação ou do naturalismo da discórdia que torna tudo um “incidente” (“- Não é gracejo, baronesa. A senhora cuida que a política os desune. Francamente, não. A política é um incidente, como a moça Flora foi outro...”). A última página do romance reforça a mesma impressão.

Mas há ainda a segunda mentira servida, em que a provável caluniada será Flora. Aliás, essa mentira se subdivide em duas (ou talvez três), como convém à “arte fina e insidiosa” prezada pelo narrador (EJ, XCI). “Também ela gostava deles”: o último item da tese demonstrará por que podemos pensar que não. Na sequência vem a possível farsa da alucinação, que vai sutilmente sugerida em: “a diferença é que, não alcançando unificá-los, *como os via em si*”. Esta é a *única vez* que alguma personagem do romance toca no assunto desse suposto fenômeno imaginário de unificação dos gêmeos. Só como *ela* “os via em si”, e mais alguém – chamado Aires, é claro.

A terceira mentira é uma ironia de tipo sardônico: “(...) preferiu fechar os olhos”. Certamente, a moça morre, é enterrada e o livro acaba. Mas note-se como literalmente Flora morre de olhos abertos, pedindo, como Goethe, “mais luz”: “um pouco *mais de luz e de céu*. Uma das duas janelas foi então escancarada, e a enferma encheu-se de vida e riso” (EJ, CV). Nesta cena, seu *riso irônico* (e não sorriso apologético) dirige-se ao céu (onde alegoricamente reside, no contexto do livro, a elite conservadora do país).

Deve-se perguntar a esta altura do campeonato *quem* “preferiu” fechar os seus olhos? Na sequência do diálogo, Perpétua interrompe a conversa, Natividade não responde nada, provavelmente por não saber de *qual mistério* Aires está falando. E ambas, assim, com as *lunetas* em mãos *abrem os olhos* para fixar as estrelas que sobem ao Céu do poder político nacional. A posse das cadeiras não é o fim do livro, pois a partida entre os dois não tem fim. Este parece ser o mistério “mais escuro” aludido no final do diálogo acima analisado.

Note-se como tais cenas em discurso direto só ganham “sentido” porque foram adrede preparadas pelo discurso onisciente do conselheiro com sua ideia fixa: a alucinação de Flora. Bem antes de tais cenas, Ayres já sambava na nossa cara, supostamente nos revelando, pela primeira vez, algo que ninguém tinha qualquer noção no presente histórico do relato. Vejamos o contexto maior de uma das passagens centrais do romance:

CAPÍTULO LXXIX

Fusão, difusão, confusão...

Atrás falei das alucinações de Flora. Realmente, depois do desembarque, não obstante virem os gêmeos separados e sós, cada um no seu *coupé*, cismou que os ouvia falar; primeira parte da alucinação. Segunda parte: as duas vozes confundiam-se, de tão iguais que eram, e acabaram sendo uma só. Afinal, a imaginação fez dos dois moços uma pessoa única.

Este fenômeno não creio que possa ser comum. Ao contrário, não faltará quem absolutamente me não creia, e suponha invenção pura o que é verdade puríssima.

Ora, *é de saber que*, durante a comissão do pai, Flora ouviu mais de uma vez as duas vozes que se fundiam na mesma voz e mesma creatura. E agora, na casa de Botafogo, repetia-se o fenômeno. (...)

Invenção pura ou verdade puríssima? Se todos sabiam do fato, por que não comentaram? Por que o próprio narrador não coloca informantes ou testemunhas sobre o fenômeno conhecido por Ayres, fundando assim um ponto de vista externo possível? O trecho “É de saber que” parece remeter ao contexto em que surgiram as primeiras alucinações (durante a comissão secreta de Baptista, fora da capital federal). Nesse caso, sugere-se *maliciosamente* a ligação das alucinações com os *expedientes da república autoritária de Deodoro*, permeada pelas negociatas com a elite agrária local e os banqueiros e especuladores subitamente favorecidos no Encilhamento (cf. Cap. 1). *Este ao meu ver é um dos sentidos primordiais de toda a obra de Ayres: identificar Flora com a corrupção e os males do regime republicano.* Na sequência, a intrusão pessoal traz à tona o clima de *fábula* tocado por um narrador caprichoso e maledicente:

Tudo isto não é menos extraordinário, concordo. *Se eu consultasse o meu gosto, nem os dois rapazes fariam um só mancebo, nem a moça seria uma só donzela.*

Corrigiria a *natureza* desdobrando Flora. Não podendo ser assim, consinto na unificação de Pedro e Paulo. Porquanto, esse efeito de visão repetia-se ao pé deles, tal qual na ausência, quando ela se deixava esquecer do lugar, e soltava a rédea a si mesma. Ao piano, à palestra, ao passeio na chácara, à mesa de jantar, tinha dessas visões repentinas e breves, e das quais ela mesma sorria, a princípio.

“Nem os dois rapazes fariam um só mancebo” – como se Pedro e Paulo fossem, na verdade, pura e simplesmente o mesmo ser, que teria se desdobrado fantasticamente em sua prosa. De outro lado, “nem a moça seria uma só donzela (...) Corrigiria a natureza desdobrando Flora. Não podendo ser assim, consinto na unificação de Pedro e Paulo” – como se a alucinação estivesse de fato acontecendo na realidade sociopsíquica de Flora, aliás, para ele de caráter totalmente natural. De

modo que esta frase – “consultar o seu gosto” – significa quase uma confissão da volubilidade e da vontade de supremacia imaginária desse narrador, que tem uma tese obsessiva para nos provar.

f) Passemos ao item final. Se Flora cai em ruínas juntamente com o regime republicano recém-instalado, ela também contrasta com o todo e recusa a participar das formas dominantes de relação. Novamente, mergulharemos em alguns detalhes significativos dos episódios, sem os quais ficaríamos no sobrevoo do assunto, que aliás já foi apontado algumas vezes.

O primeiro texto importante ocorre no capítulo em que Flora é apresentada. O destaque vai para as negativas.

“Um filho, se eles tivessem um filho varão, podia ser a fusão das suas qualidades opostas, e talvez um homem de Estado. Mas o *céu negou-lhes* essa consolação dinástica. Tinham uma filha única, que era tudo o *contrário deles*. *Nem a paixão* de Dona Cláudia, *nem o aspecto governamental de Baptista* distinguia a alma ou a figura da jovem Flora” (EJ, XXXI).

Quando está rodeada pelos gêmeos, o narrador declara que

“Lá que viessem a amar a pequena com igual força é o que se podia admitir desde já, *sem ser preciso que ela os atraísse de vontade*. Ao contrário, *Flora ria com ambos*, sem rejeitar nem aceitar especialmente nenhum; *pode ser que nem percebesse nada*.” (EJ, XXXV, g.n.)

Conforme a narrativa avança para o período republicano, Ayres mais se descontrola. A moça mantém aqui ainda uma relação de simples amizade com os filhos de Natividade, nem percebe-os como pretendentes, nem tenta atraí-los para si. No baile da ilha fiscal, depois de Ayres conjecturar como seria o último baile do império, gerando quase metade de um capítulo no modo condicional – mais uma vez escancarando o princípio construtivo do livro, dessa vez encobrendo tudo com o excesso de imaginação, ficamos sabendo que em vez de ficar triste e aborrecida na ilha, “Não lhe faltavam pares, nem conversação, nem alegria alheia e própria. Toda ela compartia da felicidade dos outros. Via, ouvia, sorria, esquecia-se do resto para se meter consigo” (EJ, XLVIII). O quadro é natural e verossímil tratando-se de uma festa de gala. Flora mantém uma interação plena, tanto compartilha a alegria quanto pode preferir o isolamento e a introspecção. O restante do capítulo é o tonel de ódio e inveja de Ayres transbordando pelos olhos:

Também invejava a princesa imperial, que viria a ser imperatriz um dia, com o *absoluto poder* de despedir ministros e damas, visitas e requerentes, e ficar só, no mais recôndito do paço, fartando-se de contemplação ou de música. Era assim que Flora definia o ofício de governar. (ib., gn.)

A continuação escancara como Flora estava pensando *em nada* disso:

(...) A voz que falou a Flora saiu da boca do velho Aires, que se fora sentar ao pé dela e lhe perguntara:

— Em que é que está pensando?

— Em nada, respondeu Flora.

Ora, o conselheiro *tinha visto no rosto da moça a expressão de alguma cousa e insistia por ela.*

Flora disse como pôde a inveja que lhe metia a vista da princesa, não para brilhar um dia, mas para fugir ao brilho e ao mando, sempre que quisesse ficar súbdita de si mesma. Foi então que ele lhe murmurou, como acima:

— Toda alma livre é imperatriz.

A frase era boa, sonora, parecia conter a maior soma de verdade que há na terra e nos planetas. Valia por uma página de Plutarco. (ib., g.n.)

Conhecemos Ayres o bastante agora para entender o que significa esse olhar perfurante, que extrai o que quer dos olhares e das palavras das pessoas com quem lida, convertendo-as em ideias fixas. Em seu delírio de interpretação, a frase “Toda alma livre é imperatriz”, por ele mesmo soprada cortando numa situação de silêncio e expressão contida, sela o caráter da moça. Segundo esta interpretação delirante, Flora ao mesmo tempo *invejaria* ser a princesa Isabel – como *não gostaria de ser* confundida com qualquer princesa, pois justamente *procura fugir ao brilho e ao mando*, e não obter um absoluto poder, como lhe é imputado, de despedir pessoas ou dissolver gabinetes ao sabor do capricho. O tema da conversa entre os dois talvez fosse o isolamento *momentâneo* de Flora na festa. Logo no início do diálogo, quando é interpelada, ela diz que não estava pensando *em nada*. *Em cima desse invisível ou desse nada, Ayres borda uma oração que tem a forma de uma ideia fixa.* A sua “maior soma de verdade que há na terra” é, pelo contexto em que aparece, uma ideia que torna a liberdade uma forma de isolamento e de poder absoluto imaginário sobre o Outro, numa quebra da diferenciação entre eu e a realidade exterior, uma condição que instaura uma situação de gozo absoluto, debatido pela psicanálise em quadros de psicose como a megalomania ou a condição mitificada de um suposto pai da horda primitiva²²⁹.

Ao contrário do que sempre costuma se pensar, Aires projeta esse seu desejo de poder e gozo absoluto sobre Flora. O capítulo “Ao piano” aponta bem essa inversão e as falsas sugestões do conselheiro:

²²⁹ “Esse Outro absoluto que não contém o Nome-do-Pai pode ser mitificado pelo pai da horda primitiva, descrito por Freud em “Totem e Tabu” (...) O Outro do psicótico, por não conter essa lei, apresenta-se justamente como essa figura que dele goza como de um objeto que lhe pertence”. (Antonio QUINET, *Teoria e clínica da psicose*, 2006, p. 18).

Enquanto eles sonhavam com Flora, esta não sonhou com a república. (...) Também se pode achar na sonata de Flora uma espécie de acordo com a hora presente. *Não havia governo definitivo*. A alma da moça ia com esse primeiro albor do dia, ou com esse derradeiro crepúsculo da tarde, — como queiras, — em que nada é tão claro ou tão escuro que convide a deixar a cama ou acender velas. Quando muito, ia haver um governo provisório. Flora não entendia de formas nem de nomes. A sonata trazia a *sensação da falta absoluta de governo, a anarquia da inocência primitiva naquele recanto do Paraíso* que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição trazer *a ordem eterna e única*. *Não haverá então progresso nem regresso, mas estabilidade*. *O seio de Abraão agasalhará todas as cousas e pessoas, e a vida será um céu aberto*. Era o que as teclas lhe diziam sem palavras.” (EJ, LXIX)

Aqui, é o tema da República tomada como simples anarquia pré-romântica de tipo rousseauniano ou como falta de ordem absoluta que ressona espalhando suas notas, ironizando Flora. Ora, a música para ela não era uma “cousa fora do tempo e do espaço, uma idealidade pura”, ao contrário: a música dita “absoluta” é ouvida e compartilhada socialmente entre as pessoas com quem convive. Naquele momento em que os pais estavam agitados diante da perda da presidência no Norte, a moça toca piano, talvez também comemorando sua *permanência* no Rio, ademais num governo que prometia mudanças. A república, a república da ciência, das letras, da música esclarecida – não, não é o seio patriarcal de Abrão que a atrai e reúne os maltrapilhos no céu. As notas da canção designariam por via alegórica esta troca de regimes²³⁰. Mas o detalhe mais interessante e radical nesta obra de Machado, talvez, consta na versão fac-símile do manuscrito. Como se lê num trecho rasurado, a república dos sonhos de Flora consistiria em uma sociedade do não-trabalho, em que não haveria nem progresso, nem regresso, nem trabalho:

“Não haverá então progresso nem trabalhos doravante/durante (n)aquele experimento da vida, um pouco de nada entre dous momentos de rumor”. (EJFS: 505-6; Cf. a leitura de Schoeps (2016: 509), que interpreta algo sem sentido: “*nem turba l* a durante aquele esquecimento da vida, um pouco de nada entre dous momentos de rumor”).

Para Ayres, que vive de ordenados, alugueis e de muita boa consciência à custa do trabalho alheio, o fato que outros necessitem trabalhar para ele é uma lei divina. O juiz ocioso mede todos pela lei do valor, que ele toma, e do trabalho, que ele não faz, mas que impõe a todos como seu dever

²³⁰ Na última linha do capítulo, temos: Ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó... logo continuando como: ré, ré, lá, sol...), sendo ré equivalente a República (cf. a chave dada na fala: “Eu sou ré”, LXIV, §906). Dois republicanos (Deodoro e Floriano) vão lá, o *sol* do dia 15 amanhece, lá, lá, *dó*, que poderia ser interpretado como Deodoro, ou como o futuro adoecimento de Flora, nos capítulos finais.

moral. Aqui, o fundo aristocrático-burguês de sua ideologia do trabalho que escarnece de trabalhadores como cocheiros preguiçosos e pelintras ou da menina artista, que tomaria a música como pura idealidade vazia e potencial dissolução da vida reificada²³¹. Flora recusava sair da cidade talvez justamente pelos elos mantidos com pessoas e a cultura urbana da cidade, como já dissemos. Um índice disso é o modo como denomina a comissão do pai num outro estado: “comissão do inferno”. Na versão do narrador, ao contrário, a sonata representaria apenas o prenúncio de suas alucinações, que confinam com a anarquia dos socialistas e com a libertação do jugo do trabalho. Então, vamos a isso.

**

Neste tema das alucinações, são dois capítulos que mais nos interessam: “A grande noite” e “Gestos opostos”. Eles dão um giro completo no romance e o fazem como que flutuar no ar. Para chegar até eles, temos de fazer um certo percurso. Os comentários serão pontuais, embora merecessem um estudo mais detido. Para começar, uma revelação intertextual, que pode nos orientar melhor aqui. No poema de Baudelaire *L'idéal*, figura também uma “grande Noite”. Esta se refere à estátua de Michelângelo, chamada *Noite*, depositada sobre o túmulo de Juliano da família Médici em Florença. Citemos o poema na íntegra (1985: 146, g.n.):

L'IDÉAL

Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes,
Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,
Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,
Qui sauront satisfaire un cœur comme le mien.

Je laisse à Gavarni, poète des chloroses,
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.

Ce qu'il faut à ce cœur profond comme un abîme,
C'est vous, *Lady Macbeth*, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans;

Ou bien toi, *grande Nuit*, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans!

²³¹ Noutro trecho, ressurgue a recriminação da anarquia como mera “Este mundo é dos namorados. Tudo se pode dispensar nele; dia virá em que se dispensem até os governos, a anarquia se organizará de si mesma, como nos primeiros dias do paraíso. Quanto à comida, virá de Boston ou de New York um processo para que a gente se nutra com a simples respiração do ar. Os namorados é que serão perpétuos” (*EJ*, XCV).

No poema, temos a flor vermelha representativa do Ideal e a grande Noite alegórica depositada *sobre a tumba da velha aristocracia financeira dos Médici*²³². De sobra, neste poema que certamente Machado conhecia bem e citara em *A nova geração* (OC, III, 830), temos ainda referências a Lady Macbeth e a Ésquilo. Ora, a flor ruiva de Ayres não é a flor do ideal vermelho de Baudelaire. Ao contrário, é desenhada exatamente como uma “beleza de hospital”, uma “pálida rosa” que não tem nenhuma alma potente afeita ao crime como Lady MacBeth. No capítulo da grande noite (EJ, LXXXIII), assim, encontraremos a encenação do máximo grau de sua alienação e fusão a um Outro absoluto.

A cena é conhecida dos leitores, momento talvez mais marcado e ofuscante do livro, em que se revela a identidade de Flora com a alma de Paulo e de Pedro: a “fome de perfeição”, as “ambições de asas largas” e a chuva de ternura encontrada na alma de Paulo; a alma plena de “ordem” e “estabilidade” de Pedro. O estado dos rapazes durante o sonho é de imenso prazer risonho e extático, simplesmente segurando as mãos da moça. A imagem remete ao lema do positivismo: “amor, ordem e progresso”, com todos os seus pressupostos de subordinação patriarcal das mulheres aos homens. Mas essa é a superfície do problema, pois no final chega o “ponto escabroso do capítulo”. Citamos em extenso, para abreviar um pouco as análises já demais fragmentadas e carregadas. Os grifos são nossos:

Unicamente, — e aqui toco o *ponto escabroso* do capítulo, — achou cá alguma cousa indefinível que não sentira lá; em compensação sentiu lá outra que não se lhe deparou cá. Indefinível, não esqueças. E *escabroso porque nada há pior que falar de sensações sem nome*. Crede-me, amigo meu, e tu, não menos amiga minha, crede-me que eu preferia contar as rendas do roupão da moça, os cabelos apanhados atrás, os fios do tapete, as tábuas do tecto e por fim os estalinhos da lamparina que vai morrendo... Seria enfadonho, mas entendia-se.

Sim, a lamparina ia morrendo, mas ainda podia dar luz ao regresso de Paulo. Quando Flora o viu entrar e ajoelhar-se outra vez, ao pé do irmão, e ambos dividirem entre si as mãos dela, mansos e cordatos, ficou longamente atônita. Obra de um credo, como diziam os nossos antigos, quando havia mais religião que relógios. Voltando a si, puxou as mãos, estendeu-as depois sobre a cabeça deles, como se lhes apalpassem a diferença, o *quid*, o algo, o indefinível. A lamparina ia morrendo... Pedro e Paulo falavam-lhe por exclamações, por exortações, por súplicas, a que ela respondia mal e tortamente, não que os não entendesse, mas por não os agravar, ou acaso por não saber a qual deles diria melhor. A última hipótese tem ar de ser a mais provável. Em todo caso, é o prólogo do que sucedeu, quando a lamparina chegou aos últimos arrancos.

Tudo se mistura à meia claridade; tal seria a causa da fusão dos vultos, que de dous que eram, ficaram sendo um só. Flora, não tendo visto sair nenhum dos gêmeos, mal podia crer que formassem agora uma só pessoa, mas acabou crendo, mormente depois que esta única pessoa solitária parecia

²³² Essa ironia machadiana não pode passar sem comentário nosso: lembremos que Pedro torna-se o médico de uma família de um banqueiro.

completá-la interiormente, melhor que nenhuma das outras em separado. *Era muito fazer e desfazer, mudar e transmudar. Pensou enganar-se, mas não; era uma só pessoa, feita das duas e de si mesma, que sentia bater nela o coração.* Estava tão cansada de emoções que tentou erguer-se e ir fora, mas não pôde — as pernas pareciam de chumbo e coladas ao solo. Assim esteve até que a lamparina, ao canto, morreu de todo. Flora teve um sobressalto na poltrona, e ergueu-se:

—Que é isto? A lamparina apagou-se.

Foi acendê-la. Viu então que estava sem um nem outro, sem dous nem um só fundido de ambos. Toda a fantasmagoria se desfizera. A lamparina (agora nova) alumia o seu quarto de dormir, *e a imaginação criara tudo. Foi o que ela supôs, e o leitor sabe.* Flora compreendeu que era tarde, e um galo confirmou essa opinião, cantando; outros galos fizeram a mesma cousa.

—Ora, meu Deus! exclamou a filha de Batista.

O ponto pode ser escabroso (=escarpado, áspero, árduo, indecoroso), mas as sensações sem nome ganham vida através da boca do conselheiro, que explica o inexplicável, identifica o não-idêntico. A imagem central da “grande noite” é – e aqui esquematizando um pouco – uma imagem singular criada por Machado a partir de um intertexto com a narração da sétima cova da *Malebolge* do Inferno de Dante (Canto XXV), a vala responsável pela punição dos ladrões e fraudulentos em geral. Daí a alusão enigmática ao *sétimo caderno* na Advertência. Machado de Assis traduziu esse canto danteano em suas *Ocidentais*, e já havia trabalhado essa mesma imagem de fusão e confusão de almas condenadas e a serpente de seis pés em *Quincas Borba* (cap. 148). Os versos de Dante, traduzidos pelo próprio Machado, rezam:

“Assim na cova sétima vi tudo
Mudar e transmudar; a novidade
 me absolve o estilo desornado e rudo”. (*Inferno*, Canto XXV, vv.142-3).

Eles correspondem ao trecho do romance que grifamos acima. A imagem é tão forte e picante no original, que parece descompor o próprio poeta florentino.

Nessa imagem libidinalmente marcada pela penumbra na alcova e os signos fálicos dos galos e pássaros – em tudo rivalizando com/ultrapassando a matéria escabrosa do naturalismo, e isso ser fazer nenhum alarde –, Flora alucina ao máximo, penetra e se deixa penetrar, fundindo-se aos dois gêmeos – uma *fusão de três entes gêmeos afinal*, como os três ladrões de Dante (Agnel, Cianfa e Buoso) fundidos à *serpente vermelha* e à fumaça do fundo. Os três formam uma espécie de unidade primordial arcaica. A conotação da relação sexual – na instância selvagem do “real”, talvez diria um lacaniano? – parece-me claríssima, embora a crítica nunca tenha refletido sobre esse ponto.

Nesse sentido, a síntese impossível de Flora e dos gêmeos se realiza. O que pode ser interpretado como a alegoria da república-mulher como “mulher pública”, tal como aprendemos do trabalho de José Murilo de Carvalho (2004). Esse ponto que iguala a heroína aos vilões da história, contudo, era clara, no episódio do piano. Flora aparece talvez mais claramente agora como a imagem invertida, o *rouge idéal*, da ordem pseudo-“anárquica” – a *ordem perversa* do capital, que estava por se instaurar (EJ, LXIX). Se ainda houver dúvida, o trecho final esclarece exatamente esse ponto:

Meteu-se na cama, e, se não dormiu logo, também não se demorou muito; não tardou a estar com os anjos. Sonhou com o canto dos galos, uma carroça, um lago, uma cena de viagem do mar, um discurso e um artigo. O artigo era de verdade. A mãe veio acordá-la, às dez horas da manhã, chamando-lhe dorminhoca, e ali mesmo, na cama, lhe leu uma folha da manhã que recomendava o marido ao governo. Flora ouviu satisfeita; acabara a grande noite.

Ela dorme e sonha com os anjos-demônios-serpentes que se fundiram a ela, com os galos, ecos da imagem do ovo primordial ligado aos gêmeos, sonha ainda com a carroça, um lago e uma cena de viagem do mar (Pedro prometeu-lhe uma vez que iria com ela a qualquer parte do país como secretário do pai) e finalmente com um discurso (que só pode ser o de Paulo). Todos meros sonhos que nasceram a partir da realidade. Mas um sonho se tornou realidade – a síntese mágica final: o sonho do artigo no jornal, que recomendava o pai para realizar o “pacto fáustico” com o regime da exceção e do desvario especulativo. “Flora ouviu satisfeita; acabara a grande noite”.

Na continuação as alucinações recuam e mesmo começam a desaparecer. No capítulo “Entre Aires e Flora” (EJ, LXXXVII), a moça questiona Aires, percebe suas contradições. Um capítulo citado na epígrafe desta tese, que mostra cristalinamente como Aires não gosta de ser desafiado: “Posso concordar com a senhora porque é *uma delícia* ir com as suas opiniões, e *seria mau gosto rebatê-las*” (ib., g.n.). Ou seja, deveria rebatê-las, mas não o faz. Quanto “aos outros”, Aires completa: “*Com os mais, se concordo, é porque eles só dizem o que eu penso*” (ib.). Noutro capítulo decisivo chamado “Não ata nem desata” (EJ, XCIII), ele invoca o seu “punhal” anedótico inventado em Petrópolis para dissimular o caso indecoroso (Cf. XCII). Inventava uma cena em que o espírito e o coração de Flora se identificam aos gêmeos, mas conversam e decidem entre si esquecer os rapazes ou “acabar com a vida” e com a situação. No fundo, o enredo banal da segunda parte de *Esau e Jacob* vai se resumindo à ideia do casamento necessário e da hesitação inexplicável; nesse caso, Aires não se conforma por que Flora ainda não escolheu um dos gêmeos nem *ninguém*, tendo as condições de escolha mais vantajosas.

Não tarda muito, e a figuração do duplo começa a enlouquecer. Aqui, o romance ganha nova voltagem e a alma de Flora começa a passar por uma “inclinação desencontrada”; no capítulo magistral denominado “Gestos opostos” *o narrador literalmente disputa a ação com o seu trebelho*:

Flora, no quarto, não cuidava então de bilhetes nem camarotes; também *não acudia à dor de cabeça, que não tinha*. (...)

O espelho, se fosse a ele, não lhe repetiria a beleza de todos os dias, com a vela posta em cima de uma papelreira antiga, a distância. Mostrar-lhe-ia a nota de *palidez e de melancolia, é verdade, mas a nossa amiguinha não se sabia pálida, nem se sentia melancólica*. Tinha na *tristeza desvairada daquela ocasião uma pontinha de abatimento*.

Como tudo isso se combinava, não sei, nem ela mesma. Ao contrário, Flora parecia, às vezes, tomada de espanto, outras de uma inquietação vaga, e, se buscava o repouso de uma cadeira de balanço, era para o deixar logo. (...) (EJ, XCIV, g.n.)

Flora não estava com dor de cabeça, não se sentia melancólica, nem pálida. E a “tristeza desvairada” não passa, *para ela*, de uma “pontinha de abatimento”. O que há é um espanto ou uma inquietação vaga, que o narrador ignora. Nada mais faz unidade, nem combina, nem o narrador sabe o que se passa em sua consciência, muito menos ela, que nada diz ou faz. Na verdade, desta maneira engenhosíssima o capítulo encena uma luta entre o narrador e a personagem. Flora disputa gestos, sentimentos e pensamentos com o próprio narrador. A ficção “realista” aqui esboroa e passa ao reino do fantástico. Doravante, acabam as garantias de que não estamos sendo fisgados pelo narrador. Nada mais é crível. Algo parecido ocorre neste outro capítulo extraordinário, “Um Cristo particular” (EJ, XCVII) (talvez remanescente de um poema de Cruz e Sousa²³³), em que Flora hesita, empuxa para os dois lados, mas não para o lado que o narrador quer. Ele tenta fazê-la rezar para Jesus num crucifixo de marfim velho, “deixa da avó”. Nenhuma palavra sai de sua boca –

A causa seria talvez por não haver dado ao pedido a *forma clara* que aqui lhe ponho, *com escândalo* do leitor. (...) Não ousou dizer a Jesus *o que não dizia a si mesma*. Pensava nos dois, sem confessar a nenhum. (ib., g.n.)

Em tais momentos, o leitor se escandaliza com o cinismo de Ayres, que é capaz de usar Jesus para manipular o leitor, tentando fazê-lo acreditar que a moça aceita os dois rapazes simultaneamente. Note-se que, na sequência do relato, ela recusa o casamento com todos os Homens que lhe aparecem como pretendentes (Gouveia, Nóbrega, Pedro e Paulo). O narrador conta-nos a história inversa. Levando a necessidade patriarcal do casamento à risca, ele quer nos provar que ela

²³³ Nesse poema, um crucifixo vai se degradando até inverter-se em matéria injuriosa: “Cristo de Bronze - Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata,/Cristos ideais, serenos, luminosos,/ (...) Cristos de pedra, de madeira e barro.../Ó Cristo humano, estético, bizarro,/Amortalhado nas fatais injúrias.../ (CRUZ E SOUSA, 2008, v.1: 391, poema de *Broquéis*).

desejaria a perfeição absoluta ao compor a figura do “duplo monstruoso”²³⁴ que vimos na grande noite (dois em um, ou antes, três em um); ou ainda, a tese da mulher eternamente insatisfeita que não serviria para namorar – embora a conotação que ele imputa forçadamente a ela através de seus “dois namorados” seja primordialmente a de uma “namoradeira de ofício”, em suma, a imagem da mulher pública/república prostituída. Ao contrário, poderíamos dizer que entre as alternativas de vida possíveis entre gente tão ruim e vazia, Flora preferiu apenas se retirar – talvez, como sugere Aires, para fazer uma viagem mais longa... para a morte.

Por que não vai a Petrópolis? Concluiu [Aires].
 — Espero fazer outra viagem mais longa, muito longa...
 — Para o outro mundo, aposto?
 — Acertou.
 — Já tem bilhete de passagem?
 — Comprarei no dia do embarque. (*EJ*, XCVIII).

Que outro mundo será este, no entanto? Ela não só recusa Petrópolis, o céu das elites, como a própria casa dos pais. Não é a morte que busca quando se retira para a Tijuca, na casa de Dona Rita, o sentido é o de uma fuga desse ambiente familiar viciado, cheio de “lembranças aborrecíveis” e “olhos longamente postos nela” (*EJ*, XCIV, cf. o texto cortado do manuscrito do romance, §1207), os olhares insistentes de Ayres e dos gêmeos, o próprio controle dos pais que querem fazê-la casar com um dos rapazes (*EJ*, XCIII, §§1200-1).

Quanto aos gêmeos ficamos sabendo mais ou menos o que ela pensa sobre eles em dois capítulos e lances de gênio. Seremos breves, para não estragar o prazer das grandes ou pequenas descobertas do leitor, que tornam este livro de Machado riquíssimo em conexões de sentido. O primeiro lance de gênio é conhecido. Nesse clima totalmente fantástico em que se tornou a prosa após a grande noite, Flora – na hipótese de leitura aqui examinada – será simbolicamente “assassinada” por Aires. É a morte da esperança de um país mais democrático e melhor unificado, feito de sujeitos esclarecidos e emancipados, que abrisse seu curso para as promessas da modernidade. “Também não bastam esperanças, a realidade é sempre urgente” (*EJ*, CVI), dirá o autor implícito, ressonando o estado de sítio que está prestes a ser decretado por Floriano. Na sala, Flora aparece no leito de morte, sem nenhum apetrecho simbólico, crucifixo, padre, quando muito um registo de Natividade/Conceição presente. Ainda há pouco sorria, conversava, pedia mais luz e sol. Ela pergunta:

“-Então já não esperam que *me levante*?” (*EJ*, CVI, § 1323, g.n.)

²³⁴ Sobre o conceito de “duplo monstruoso” ver a obra de René GIRARD (1972).

O “levante” aqui ganha uma fortíssima conotação política, vindo à tona na sequência histórica através da decretação do estado de sítio por Floriano Peixoto. Era a consolidação da República através da força. De maneira simbólica, também, Flora não se queixa de nada, nem mesmo se sente doente, a não ser a partir desta pergunta que faz a Natividade. A morte chega então através do punhal da anedota do narrador. Alguém bate à porta: eis que são os gêmeos que querem novamente entrar em seu quarto, fazendo lembrar a cena da grande noite. Depois de sua fuga para a Tijuca, fazia meses que ela não os via, nem os procurava.

Ela pergunta-se, lucidamente: - “Ambos quais?”. Xeque-mate, conselheiro. Quem são Pedro e Paulo nesse momento senão a personificação do mesmo princípio de dominação masculina, do dinheiro e da política oligárquica? Quem são eles senão o mesmo e único sujeito mônada-dinheiro, o portador homogêneo do caráter social fetichista? A resposta de Flora faz lembrar algo da resposta de Édipo à Esfinge. É como se assim que dissesse as duas palavras – ambos quais? – a esfinge patriarcal brasileira se dissolvesse: acabara o delírio; e o próprio Aires, “quando lhe repetiram o diálogo, rejeitou o delírio” (ib.). A lucidez sai confirmada, mas é ela quem morre – de olhos abertos – cumprindo a função de vítima expiatória desse mundo dos homens, regido pelos valores do patriarcalismo capitalista, do casamento tradicional à submissão da mulher aos papéis e estereótipos predeterminados. Seu rosto toma a forma de “escultura” – a da Noite de Michelângelo evocado em *L’Idéal*, de Baudelaire – sob a luz do sol vinda das janelas escancaradas.

3.8. Fim de partida?

A partida, como se sabe, continua, com Pedro e Paulo disputando seu jogo de uma supremacia qualquer com a benção de Natividade e do conselheiro. Em dois últimos lances de gênio, Machado parece projetar-se em Flora, contudo. Um deles se passa no dia do enterro. A voz brutal de Ayres se faz sentir logo de imediato:

“Não há novidade nos enterros. Aquele teve a circunstância de percorrer as ruas em estado de sítio. (...) Quem morreu, morreu. Era o caso de Flora” (*EJ*, CVII).

Em seguida, a voz do autor implícito interfere no período e ambas se cruzam na mesma frase, desmascarando Ayres como ironista impostor:

Quem morreu, morreu. Era o caso de Flora; *mas que crime teria cometido aquela moça, além do de viver, e porventura o de amar, não se sabe a quem, mas amar?*” (ib., g.n.).

Após o ponto e vírgula, a contra-voz coloca em dúvida se ela amou algum dos dois gêmeos, ou se simplesmente preferiu amar, no verbo intransitivo.

O segundo lance apresenta uma pequena auto-homenagem de Machado.

Capítulo C

Duas cabeças.

Tão longo foi o abraço que tomou o resto ao capítulo. Este começa sem ele nem outro. O mesmo aperto de mão de Aires e Flora, se foi demorado, também acabou. O almoço fez gastar algum tempo mais que de costume, porque Aires, além de conversador emérito, não se fartava de ouvir as duas, principalmente a moça. Achava-lhe um toque de languidez, abatimento ou coisa próxima, que não encontro no meu vocabulário.

Flora mostrou-lhe os desenhos que fizera, paisagens, figuras, um pedaço da estrada da Tijuca, um chafariz antigo, um *Princípio de casa*. Era uma dessas casas, que alguém começou muitos anos antes, e ninguém acabou, ficando só duas ou três paredes, ruína sem história. Havia ainda outros desenhos, uma revoada de pássaros, um vaso à janela. Aires ia folheando, cheio de curiosidade e paciência; a intenção da obra supria a perfeição, e a fidelidade devia ser aproximada. Enfim, a moça atou os cordões à pasta. Aires, parecendo-lhe que ficara um desenho último e escondido, pediu que lho mostrasse.

Se o leitor afiar os olhos *descobrirá* nos desenhos de Flora uma pequena descrição de alguns romances de Machado de Assis, e assim teremos, respectivamente: *Helena* (a estrada da Tijuca), *Iaiá Garcia* (o chafariz em que Iaiá e Jorge se veem pela primeira vez), *Dom Casmurro* (um *Princípio de casa*, inacabada, ruínas sem história, o único que Machado coloca em letra maiúscula e itálico). A revoada de pássaros pode remeter a uma imagem célebre da Abolição, levando assim às crônicas ou reflexivamente ao próprio *Esau e Jacob*, tanto quanto o vaso à janela faz lembrar a própria Flora como descrita no início (“vaso quebradiço de uma só manhã”). Mas não é certo, pois há o *último* desenho da pasta, com o nome original do romance, trazendo duas cabeças correspondentes a Pedro e Paulo. O desenho não continha assinatura, exatamente como vimos na Advertência de *Esau e Jacob*.

Como sempre, o olhar excessivo de Ayres faz o seu trabalho:

Aires insistiu; ela não pôde recusar mais tempo, abriu a pasta, e tirou um pedaço de papel grosso em que estavam desenhadas duas cabeças juntas e iguais. Não teriam a perfeição desejada por ela; não obstante, dispensavam os nomes. (ib.)

Flora desenha a figura dos dois, uma tarefa de análise, representação e síntese, tentando talvez descobrir materialmente a especificidade de cada um, cuja substância etérea, no entanto, provavelmente sentiu neles durante todo o tempo de sua convivência. Ayres enxerga então um “vínculo escondido” (ou seja, um vínculo invisível e inexistente) no desenho, que só oráculos com

poder infinito de visão podem obter, assim imprimindo mais uma vez o seu nada em cima do invisível:

O ex-ministro preferiu não dizer nada. Em vez de achar quase extinta a influência dos gêmeos, vinha dar com ela feita consolação da ausência, tão viva que bastava a memória, sem presença dos modelos. As duas cabeças estavam ligadas por um vínculo escondido. Flora, vendo continuar o silêncio de Aires, compreendeu acaso parte do que lhe passava no espírito. (ib.)

O gosto que sobra na boca de Flora então é *le goût du néant*. Não há o que revidar contra um impostor com sua ideia fixa patriarcal. Sobra apenas o gesto da recusa e do silêncio:

Com um gesto pronto, pegou do desenho e deu-lho. *Não lhe disse nada*, menos ainda escreveu qualquer palavra. Qualquer que fosse, *seria indiscreta*. Demais, era o único desenho a que ela não pôs assinatura.

**

3.9. “*Que anuncia os seguintes*”

Ayres se dirige ao leitor ainda uma última vez. Lance CXIX, as brancas jogam:

...[t]u viste que só andamos por terra, a pé ou de carro, e mais cuidadosos da *gente* que do *chão*. Não é trem nem barco; é uma história simples, acontecida e por acontecer. (EJ, CXIX)

Previendo o fim, mas coagido pelo círculo do eterno retorno do capital, Ayres apresenta descaradamente sua fatura: cuidou da gente rica, suplantou o chão da práxis. Sua história, de maneira desinibida, é a pura violência de uma representação que tenta eliminar a esfera da alteridade. Pondo-o em seu contexto social específico, buscamos mostrar como ele dá sinal exato, através da melhor fantasia literária, do que a classe dirigente brasileira foi, é e será capaz de fazer com o país a fim de manter o inferno social existente.

BIBLIOGRAFIA

PARTE ESPECÍFICA

MACHADO DE ASSIS, Joaquim M. *Esaú e Jacob*. (Edições críticas). 2ª ed. Brasília/Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Esaú e Jacob*. 1ª ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904 (Biblioteca Brasileira/José Mindlin: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00204600>)

_____. *Esaú e Jacó*. (Introdução e notas de Hélio Guimarães). São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2012.

_____. *Esaú e Jacó*. (Introdução: Dirce Cortes Riedel; Notas: Valentim Facioli). São Paulo: Ática, 1975.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, 3 v.

_____. *A Semana* - Crônicas: 1892-1893. Edição, introdução e notas John Gledson. Rio de Janeiro: Hucitec, 1996.

_____. *A Semana* - Crônicas 1894-1895, vol. 2; (*Obras completas*, v. 27). Rio de Janeiro: Jackson, 1957a.

_____. *A semana II* – Crônicas 1896, 1897, 1900. Rio de Janeiro: Globo, 1997a.

_____. *Bons dias!* – Crônicas 1888-1889. Edição, introdução e notas: J. Gledson. 2ªed. São Paulo: Hucitec, 1997b.

_____. *Balas de estalo* - Crônicas 1883-1886. Ed. completa e comentada organizada por Helena Paiva de Luca. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. “Os deuses de casaca” [1865] in: ___. *Teatro completo de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Crítica literária*; (*Obras completas*, v. 29). Rio de Janeiro: Jackson, 1957b.

Sobre *Esaú e Jacó*:

BAPTISTA, Abel Barros. “Autor defunto” in: ___. *A formação do nome*: duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

_____. “Filosofia do par de lunetas” in: ___. *Autobibliografias*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

BENEVIDES, Marcelo. *Esaú e Jacó: intertexto bíblico em Machado de Assis*. São Paulo: Mackenzie, 2008 (dissertação de mestrado).

BETELLA, Gabriela Kvacek. *Narradores de Machado de Assis: a seriedade enganosa dos cadernos do Conselheiro (Esaú e Jacó e Memorial de Aires) e a simulada displicência das Crônicas (Bons Dias! e A Semana)*. São Paulo: EDUSP/Nankin, 2007.

BOSI, Alfredo. “Uma figura machadiana” in: ___. *O enigma do olhar* [1999]. São Paulo: Ática, 2003.

BROCA, Brito. “Batista e D. Cláudia” in: ___. *Machado de Assis e a política e outros estudos*. Rio de Janeiro: Simões, 1957.

CALDWELL, Helen. “Ayres Narrator” in: ___. *Machado de Assis: the Brazilian Master and his Novels*. Berkeley: University of California Press, 1970.

- CEI**, Victor. *A voluptuosidade do nada*. (Niilismo e galhofa em Machado de Assis). São Paulo: Annablume, 2016.
- CINTRA**, Ismael A. *Retórica da narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)*. São Paulo: FFLCH/Deptº de Linguística e Línguas Orientais, Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada, Orient.: Antonio Candido, 1985.
- _____. “Discursos entrecruzados: História e representação em *Esaú e Jacó*”. *Letras*, (37). Curitiba: UFPR, 1988.
- COSTA**, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- COSTA**, Mariana R. “O pacto fraterno e a aliança nacional: análise dos romances *Esaú e Jacó* (Machado de Assis) e *Dois irmãos* (Milton Hatoum)”. Salvador: IL/UFBA, 2010.
- COSTA LIMA**, Luiz. “Machado e a inversão do veto” in: _____. *O controle do imaginário*. Razão e imaginação no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. “Sob a face de um bruxo” in: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- COUTINHO**, Afrânio. “Machado de Assis na literatura brasileira” in: Machado de Assis, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, vol. III.
- CRUZ**, Dilson Ferreira da. *O éthos dos romances de Machado de Assis – uma leitura semiótica*. São Paulo: Edusp/Nankin, 2009.
- _____. “*Esaú e Jacó* ou o ser e o fazer”. *Estudos Semióticos* nº3, São Paulo: FFLCH-USP, 2007. (www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es). Acesso em 21/10/2010.
- EULÁLIO**, Alexandre. “*Esaú e Jacó*: narrador e personagens diante do espelho” e “De um capítulo de *Esaú e Jacó* ao Painel d’último baile” in: _____. *Tempo reencontrado*. (Ensaio sobre arte e literatura). São Paulo: Ed. 34/ IMS, 2012.
- GLEDSON**, John. “*Esaú e Jacó*” in: _____. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GOMES**, Eugênio. “À margem de *Esaú e Jacó*”; “Ayres e o amor”; “O testamento estético de Machado de Assis” in: _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- GRIECO**, Agrippino. “XXII- *Esaú e Jacó*” in: _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- GUIMARÃES**, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin, 2004.
- _____. “Introdução” in: Machado de Assis, J. M. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LIMA**, Ludmylla Mendes. “Tédio, conflito de superfície e teatralidade: uma leitura das formas em *A+B* e *Esaú e Jacó*”. São Paulo: FFLCH, 2011 (tese de doutorado).
- MADEIRA**, Wagner. *Machado de Assis: homem lúdico – uma leitura de Esaú e Jacó*. São Paulo: Annablume, 2001.
- MEYER**, Augusto. “Flora” in: _____. *Machado de Assis: 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- MOREIRA**, Wagner Martins. *Machado de Assis: homem lúdico*. (Uma leitura de *Esaú e Jacó*). São Paulo: Annablume / FAPESP, 2001.
- MURICY**, Katia. *A razão cética – Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

- NEVES**, Carla A. “Em demanda da identidade: a duplicidade de *Esau e Jacob* de Machado de Assis”. Porto: FL/Universidade do Porto, 2000 (dissertação de mestrado).
- NUNES**, Maria Luisa. “Time and Allegory in Machado de Assis’s *Esau and Jacob*”. *Latin American Literary Review*, Pittsburg, PA, v. 11, n. 21, p. 27-38, 1982.
- PAES**, José Paulo. “Um aprendiz de morto” in: ___. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PASSOS**, Gilberto Pinheiro. *As sugestões do conselheiro: a França em Machado de Assis*. (“*Esau e Jacob*” e “*Memorial de Aires*”). 2ª ed. São Paulo: Edusp/Nankin, 2008.
- PEIXOTO**, Marta. “Aires as Narrator and Aires as Character in *Esau e Jacob*”. *Luso-Brazilian Review*, vol. 17, nº1, 1980, pp. 79-92.
- PETRAGLIA**, Benito. “*Esau e Jacob* – um pouco de teoria”. *Revista eletrônica do Instituto de Humanidades*, vol. VI, n.º XXIII, Rio de Janeiro: UNIGRANRIO, out./dez. 2007.
- _____. “Narrador em *Esau e Jacob*”.
- http://www.filologia.org.br/machado_de_assis/Narrador%20em%20Esa%C3%BA%20e%20Jac%C3%B3.pdf (acesso em 23/02/2010).
- RIEDEL**, Dirce Cortes. “Um romance ‘histórico’?” in: Machado de Assis, J. M. *Esau e Jacob*. São Paulo: Ática, 1975.
- SANSEVERINO**, Antonio Marcos. “O princípio de corrosão em *Esau e Jacob*” in: _____. “Realismo e alegoria em Machado de Assis”. Porto Alegre: PUC-RS, 1998 (tese de doutorado).
- SANT’ANNA**, Affonso Romano de. “*Esau e Jacob*”. In: _____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1975.
- SCHWARZ**, Roberto. “Dança de parâmetros”. *Novos Estudos Cebrap*, nº 100, São Paulo, Nov. de 2014.
- STEIN**, Ingrid. “Flora como exemplo de *femme fragile*” in: _____. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 112-116.
- SOUZA**, Ronaldo de Melo e. “As máscaras do narrador em *Esau e Jacob*” in: _____. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2006.
- STAUDT**, Sheila K. “O Rio de Janeiro em *Esau e Jacob*, de Machado de Assis”. Porto Alegre: IL/UFRS, 2009 (Dissertação de mestrado).
- TEIXEIRA**, Ivan. “*Esau e Jacob*: historicidade e transcendência mítica” in: _____. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- TELES**, Adriana C. “*Esau e Jacob* e *Memorial de Aires*: a Abolição e a República sob o olhar machadiano”. *Polifonia* (20): 69-82. Cuiabá, EDUFMT, 2009.
- TELES**, Sérgio. “Algumas idéias sobre *Esau e Jacob* e *Memorial de Aires* de Machado de Assis”. *Psychiatry on line Brasil*. vol. 6, nº12, dez. 2001. (<http://www.polbr.med.br/ano01/psi1201.php>). Acesso em 23/09/2009.
- VALLADARES**, Henriqueta C. P. *Esau e Jacob: olhares sobre a leitura*. São Paulo: Realizações ed., 2013.
- WOOD**, Michael. “Entre Paris e Itaguaí”. *Novos Estudos Cebrap*, nº83, São Paulo, março 2009.

PARTE GERAL:

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética* [1969]. (Trad. Artur Morão). Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. *Ästhetische Theorie* [1969] in: ___. *Gesammelte Schriften*, Band 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.

_____. *Notas de literatura*, I. (Trad. Jorge de Almeida). São Paulo: Ed. 34 / Duas Cidades, 2003.

_____. *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984.

_____. *Noten zur Literatur* in: ___. *Gesammelte Schriften*, Band 11. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

_____. *Minima Moralia*. (Reflexões a partir da vida danificada) [1951]. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Dialética negativa* [1966]. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. “Sobre estática y dinámica como categorías sociológicas” in: Adorno & Horkheimer, *Sociologica*. Madrid: Taurus, 1971.

_____. *Palavras e sinais*. (Modelos críticos 2). Petrópolis: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor W. & **HORKHEIMER**, Max. *Dialética do Esclarecimento – Fragmentos filosóficos* [1947]. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes*. (Formação do Brasil no Atlântico Sul). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ANGELLOZ, J. *Goethe*. Paris: Mercure de France, 1949.

ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética* (na experiência intelectual brasileira. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Ressentimento da dialética*. (Dialética e experiência intelectual em Hegel. Antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O novo tempo do mundo* (e outros estudos sobre a era da emergência). São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. “O positivismo no Brasil. Breve apresentação do problema para um leitor europeu.” *Novos Estudos Cebrap*, nº 21, julho de 1988, pp. 185-194.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental* [1946]. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BACON, Francis. *Novum Organum* (ou Verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza) in: *Os pensadores*. (Trad. e notas: José Aluysio R. de Andrade). São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. (A teoria do romance). 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. São Paulo: Ática, 1985.

BARTHES, Roland. “Britannicus” in: ___. *Racine*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. (Ed. Bilingue). Trad., introd. e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEHLER, Ernst. *Ironie et modernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão* [1925]. São Paulo: Objetiva, 2011.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas vol. III*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. “Sobre o conceito de história” [1940] in: _____. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. UFMG/Imprensa Oficial, 2007.

_____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão [1917-1919]*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BÍBLIA SAGRADA – Tradução mediante versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico, revisão Frei João Pedreira de Castro. São Paulo: Ave Maria/Ed. Claretiana, 1978.

_____. *O Novo Testamento de Nosso Senhor e Redentor Jesus Christo* – Trad. Padre João Ferreira d’Almeida. Nova versão revista e correcta. Lisboa, 1903. Disponível em doc. pdf: https://estudodasescrituras.files.wordpress.com/2015/05/bc3adbliia_sagrada-almeida-1903-nt.pdf (Acesso em 26/11/2017).

BLOCH, Ernst. “Transgressão e o mais intenso dos mundos humanos na música” in: _____. *O princípio esperança* [1959]. Rio de Janeiro: Ed. Ufrj, 2006, vol. 3.

BOSI, Alfredo. “A arqueologia do Estado-Providência” in: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, s.d.

BRAVO, Nicole Fernandez. “Duplo” in: Brunel, Pierre (dir.) *Dicionário dos mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALLIGARIS, Contardo. *Hello Brasil! Notas de um psicanalista europeu viajando no Brasil*. São Paulo: Escuta, 1991.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. (Leitura, prefácio e notas: Álvaro Pimpão; Apresentação: Aníbal de Castro). Lisboa: Instituto Camões/MNE, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. (Momentos decisivos) [1959]. 9ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, 2 vols.

_____. “Esquema de Machado de Assis” in: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. “Os primeiros baudelairianos” in: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

_____. “The Brazilian Family”. In: Smith, T. L. & Marchant, A. *Brazil: portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1951.

CARONE, Edgard. *A República Velha. (Evolução política), vol. II*. São Paulo: Difel, 1971.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *A formação das almas: O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *A construção da ordem: a elite política imperial / Teatro de sombras: a política imperial*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia. Dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, vol. 1.

CHILDS, Peter & **FOWLER**, Roger. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London: Routledge, 2006.

COMTE, Auguste. *Système de Politique Positive (ou Traité de Sociologie instituant la Religion de l'Humanité)*. Paris : Carilian-Goeury et Dalmont, 1852, tome II.

_____. “Catecismo positivista” [1852] in: *Comte - Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. “Curso de filosofia positiva” [1830/42] in: *Comte - Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga* [1864]. São Paulo: Hemus, 1975.

CRUZ COSTA, João. *Contribuição à história das ideias no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa: poesia*. Vol. 1. Org. e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

_____. *Obra completa: prosa*. Vol. 2. Org. e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

CUDDON, J. (org.) *Dictionary of literary terms & Literary Theory*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2013.

DANTE ALIGHIERI, *A divina comédia*. (Ed. bilíngue). São Paulo: Ed. 34, 2010.

DUARTE, Cláudio R. “Literatura, Geografia e modernização social: espaço, alienação e morte na literatura moderna”. São Paulo: Deptº Geografia/FFLCH-USP, 2010 (tese de doutorado, sob orientação de Heinz Dieter Heidemann).

_____. “Periferia / Paralisia – Figuração do inferno colonial no primeiro Joyce”. *Sinal de menos*, nº 12, vol. 1, 2016. (<https://sinaldemenos.org/2016/11/13/sinal-de-menos-12-vol-1/> Acesso em 16/11/2017).

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. (Introdução à arquetipologia geral) [1992]. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética* [1990]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Ed. Nacional, 1974.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil* [1975]. São Paulo: Globo, 2006.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRAGELLI, Pedro Coelho. *As formas da traição – Machado de Assis, o Memorial de Aires e a Abolição da Escravatura no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

FRANCO, Maria S. de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata* [1969]. 3ª ed. São Paulo: Kairós, 1983.

FRANCO JR., Hilário. *O feudalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FREUD, Sigmund. “Lo siniestro” [1919] in: _____. *Obras completas*, tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.

_____. “Introducción al narcisismo” [1914] in: *Obras completas*, tomo I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.

_____. “Psicopatología de la vida cotidiana” in: *OC*, t. I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.

_____. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1962.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados & Mucambos*. (Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano) [1936]. São Paulo: Global, 2004a.

_____. *Ordem e progresso*. (Processo de desintegração das sociedades patriarcal e semipatriarcal no Brasil sob o regime do trabalho livre). [1957]. São Paulo: Global, 2004b.

- FRIEDMAN**, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico” [1967] in: *Revista USP*, n. 53, São Paulo, 2002.
- FRYE**, Nortrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FUENTES**, Carlos. *Valiente mundo nuevo*. México: FCE, 1990.
- GENETTE**, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GLEDSON**, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- _____. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Machado de Assis: impostura e realismo*. (Uma reinterpretação de Dom Casmurro). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. “A sistematização do mal: Machado de Assis, anarquismo e simbolismo” in: Guidin, M. et alli. *Machado de Assis, ensaios de crítica contemporânea*. São Paulo: Ed. UNESP, 2008.
- GOMES**, Eugênio. “Machado de Assis e o despropósito” e “Quincas Borba” in: _____. *Espelho contra espelho*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949.
- _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- GORENDER**, Jacob. *A escravidão reabilitada*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1991.
- GRACIÁN**, Baltasar. *A arte da prudência*. (Trad.: Davina Moscoso de Araújo). Rio de Janeiro: Sextante, 2006.
- GUIMARÃES**, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- GUINSBURG**, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HAUSER**, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969, 3 v.
- HEGEL**, Georg. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, Partes I e II, 2 v.
- _____. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. In: _____. *Werke*, 7. Frankfurt am Maim: Suhrkamp, 1989.
- _____. *Elements of the Philosophy of Right*. (Trad. H.B. Nisbet). Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- _____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio, vol. 1 – A Ciência da Lógica*. São Paulo: Loyola, 1995.
- _____. *The Philosophy of History*. Chicago: William Benton/Enc. Britannica, 1980.
- HOBSBAWM**, Eric J. *A Era das Revoluções (1789-1848)* [1962]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003a.
- _____. *A Era do Capital (1848-1875)* [1975]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *A Era dos Impérios (1875-1914)* [1987]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003b.
- HOLANDA**, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil* [1936]. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. “Do Império à República”. Tomo II – O Brasil monárquico, *História geral da civilização brasileira*, vol. 7. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HUGO**, Victor. “Prefácio a *Hernani*” [1830] in: Lobo, L. (org.) *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- HUOT**, Hervé. *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud*. São Paulo: Escuta, 1991.
- JAMES**, Henry. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. New York: Scribner, 1937.
- JOBIM**, José L. *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- KAYSER**, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 7ª ed. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

- KIERKEGAARD**, Soren A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KOSELLECK**, Reinhart. *Crise e crítica. Uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 1999.
- KURZ**, Robert. *O colapso da modernização* [1991]. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Razão sangrenta*. São Paulo: Hedra, 2010.
- LA BRUYÈRE**, Jean de. *Caracteres, ou costumes deste século* [1688]. (Trad.: Antonio Geraldo da Silva). São Paulo: Escala, s.d.
- LACAN**, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- LEFEBVRE**, Henri. *Metafilosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- LEITE**, Ligia Chiappini M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.
- LEPENIES**, Wolf. “As transformações de Auguste Comte. Ciência e literatura no início do positivismo” in: _____. *As três culturas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- LINS**, Ivan. *História do positivismo no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- LOSURDO**, Domenico. *Democracia ou bonapartismo: triunfo e decadência do sufrágio universal*. (Trad.: Luiz Sérgio Henriques). São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. UNESP/Ed. UFRJ, 2004.
- LUBBOCK**, Percy. *A técnica da ficção* [1921]. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUKÁCS**, Georg. *A teoria do romance*. (Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica). [1916]. (Trad.: José M. Macedo). São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2000.
- _____. *Ensaio sobre literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968a.
- _____. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968b.
- _____. *Arte e sociedade – escritos estéticos, 1932-1967*. (orgs.: Carlos N. Coutinho e J. Paulo Netto). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
- _____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MACEDO**, Joaquim M. de. “A torre em concurso” in: *Joaquim Manuel de Macedo - Teatro completo I*. Rio de Janeiro: Seac/MEC, 1979.
- _____. *A luneta mágica* [1869]. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Memórias do sobrinho de meu tio*. (Org. Flora Süssekind). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MAGALHÃES JR.**, Raymundo. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- _____. *Machado de Assis, vida e obra*. Rio de Janeiro: Record, 2008, 4 vols.
- _____. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- MAIA NETO**, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007.
- MARCUSE**, Herbert. *Razão e revolução*. Rio de Janeiro: Saga, 1968.
- MARX**, Karl. *O Capital*. (Crítica da economia política). São Paulo: Nova Cultural, 1988, L. I, t. 1 e 2.
- _____. *Das Kapital*. (Kritik der politischen Ökonomie) [1867]. Band I, in: *Marx / Engels Werke (MEW)*, Band 23. Berlin: Dietz, 1968.
- _____. *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* [1852] in: *MEW*, Band 8. Berlin: Dietz, 1972.
- _____. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

- _____. *Manifest der Kommunistischen Partei*. [1848] in: *Karl Marx/Friedrich Engels Werke (MEW), Band 4*. Berlin: Dietz, 1959.
- _____. “Manifesto do Partido Comunista” in: _____. *Textos vol. 1*. São Paulo: Ed. Sociais, s/d.
- MARX, C. & ENGELS, F.** *Sobre el sistema colonial del capitalismo*. Buenos Aires: Estudio, 1964.
- MASSA, Jean-Michel.** *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MEDEIROS, Constantino Luz de.** “A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica”. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 37, n. 1, p. 51-70, Jan./Abr., 2014.
- MELLO, Maria Tereza Chaves de.** *A república consentida*. São Paulo: FGV editora, 2007.
- MELMAN, Charles.** “Casa-grande e senzala” in: *D’un inconscient post-colonial, s’il existe*. Paris: Association Freudienne Internationale, 1995.
- MERQUIOR, José G.** *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MEYER, Augusto.** *Machado de Assis (1935-1958)*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- MOISÉS, Massaud.** *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- MORETTI, Franco.** *Atlas do romance europeu – 1800-1900* [1997]. São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____. *O burguês*. (Entre a história e a literatura). São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- MORFORD, Mark & LENARDON, Robert.** *Classical Mythology*. 7ª ed. Oxford: Oxford University, 2003.
- MUECKE, Douglas C.** *The Compass of Irony*. London: Methuen & Co Ltd, 1969.
- _____. *Irony and the Ironic*. London: Methuen, 1986.
- MÜLLER, Marcos L.** “A dialética negativa da moralidade e a resolução especulativa da contradição da consciência moral moderna”. *Discurso*, nº 27, São Paulo, Deptº de Filosofia da FFLCH-USP, 1996.
- MURICY, Kátia.** *A razão cética*. (Machado de Assis e as questões do seu tempo). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NABUCO, Joaquim.** *O Abolicionismo* [1883]. São Paulo: Nova Fronteira/Publifolha, 2000.
- _____. *Minha formação* [1900]. São Paulo: Record, 1997.
- NAVES, Rodrigo.** *A forma difícil*. (Ensaio sobre arte brasileira). Ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NEDELL, Jeffrey D.** *Belle époque tropical*. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. (Trad. Celso Nogueira). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NOVAIS, Fernando.** *Aproximações: estudos de história e historiografia*, 2005. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- OEHLER, Dolf.** *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Quadros parisienses – Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- OLIVEIRA, Francisco de.** *Crítica da razão dualista* [1972]/*O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____. “A emergência do modo de produção de mercadorias: uma interpretação teórica da economia da República Velha no Brasil” in: Fausto, B. (org.) *História geral da civilização*

brasileira – O Brasil Republicano – Estrutura de poder e economia (1889-1930), t. III, vol. 8. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

OTSUKA, Edu T. *Era no tempo do rei*. (Atualidade das *Memórias de um sargento de milícias*). São Paulo: Ateliê, 2017.

_____. “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”. *Revista do IEB*, n.º 44, p. 105-124, fev. 2007.

PARREIRA, Marcelo Pen. *Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis*. São Paulo: Tese de doutoramento, Deptº de Teoria Literária e Literatura Comparada/FFLCH-USP, 2007.

PASTA JR., José Antonio. *Formação supressiva - Constantes estruturais do romance brasileiro*. São Paulo: FFLCH-USP (Tese de Livre Docência), 2011.

_____. “O Romance de Machado de Assis: Metafísica e História. (Anotações de aula do Curso de pós-graduação, FLC5037)”. São Paulo: Dep. de Letras-FFLCH/USP, 2.º sem. 2008.

PAZ, Ravel Giordano. *Serenidade e fúria - O sublime assismachadiano*. São Paulo: Edusp/Nankin, 2009.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.

PENNA, Lincoln de Abreu. *O progresso da ordem*. O florianismo e a construção da República. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos* [1959]. 2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

PEREIRA, Lucia M. *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)* [1936]. 4ª ed. São Paulo: Gráfica, 1949.

_____. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)* [1950]. São Paulo: Edusp, 1988.

PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. *Evolução política do Brasil (e outros estudos)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro* [1875/1880]. São Paulo: Ática, 2001.

QUEIROZ, Sueli Robles Reis de. *Os radicais da República*. (Jacobinismo: ideologia e ação – 1893-1897). São Paulo: Brasiliense, 1986.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Teoria e clínica da psicose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RABELLO, Ivone Daré. *Entre o inefável e o infando*. Florianópolis: FCC, 1999.

REBELLO, José Silvestre. “Discurso sobre a palavra – Brasil” in: - *Revista trimestral de Historia e Geographia* ou *Jornal do Instituto Historico Geographico Brasileiro* nº 5, tomo II, Suplemento, 1840-1841.

RAMA, Ángel. *La novela latinoamericana. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura, 1982.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

REIS, Carlos & **LOPES**, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RENAN, Ernst. *Vida de Jesus*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- RIEDEL**, Dirce Côrtes. *Metáfora: o espelho de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- RODRIGUES**, Cláudia. *Lugares de mortos na cidade dos vivos: tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep.Geral de Documentação e Informação Cultural, 1997.
- RONGIER**, Sébastien. *De l'ironie. Enjeux critiques pour la modernité*. Paris: Klincksieck, 2007.
- ROSENFELD**, Anatol. *Texto/contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. "Classicismo e Romantismo" e "Um encerramento" in: Guinsburg, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SAES**, Guillaume Azevedo M. "A República e a Espada: a primeira década republicana e o florianismo". São Paulo: DH-FFLCH-USP, 2005 (Dissertação de Mestrado).
- SAFFIOTI**, Heleieth I. B. *A mulher na sociedade de classes – mito e realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- _____. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.
- SAFATLE**, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- SALIBA**, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SARAIVA**, Juracy Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo/São Leopoldo: Edusp/Ed. Unisinos, 1993.
- SCOTT**, Clive. "Simbolismo, decadência e impressionismo" in: Bradbury e McFarlane, *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SHAKESPEARE**, William. "Hamlet, príncipe da Dinamarca" in: _____. *Tragédias, vol. I*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. "Hamlet, Prince of Denmark" in: *The Complete Works of William Shakespeare*. New York: Grosset & Dunlap, [1911].
- SCHWARZ**, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. (Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro) [1977]. 5ª ed. São Paulo: Ed. 34 / Duas cidades, 2000.
- _____. "A viravolta machadiana" in: _____. *Martinha versus Lucrecia. (Ensaio e entrevistas)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Sequências brasileiras (ensaios)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. "Duas notas sobre Machado de Assis" in: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHLEGEL**, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *Dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- _____. *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Minneapolis: Univ. of Minnesota, 1971.
- SCHOENBERG**, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SCHOLZ**, Roswitha. "O valor é o homem". *Novos Estudos CEBRAP*, nº. 45 - julho de 1996, pp. 15-36.

- SCHULZ**, John. *A crise financeira da abolição*. São Paulo: EDUSP, 2013.
- SENNA**, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008a.
- _____. *Alusão e zombaria: considerações sobre citações e referências na ficção de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2008b.
- SERRANO**, Pedro E. *Autoritarismo e golpes na América Latina*. São Paulo: Alameda, 2016.
- SÉRULLAZ**, Maurice. *O impressionismo*. São Paulo: Difel, 1965.
- SEVCENKO**, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. “Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso” in: _____. *História da vida privada no Brasil, vol. 3. (República: da Belle Époque à Era do rádio)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- SINGER**, Paul. *Desenvolvimento econômico e evolução urbana*. São Paulo: Editora Nacional e EDUSP, 1968.
- _____. “Evolução da economia e vinculação internacional” in: Sachs, I., Wilhelm, J. e Pinheiro, P. S. (orgs.). *Brasil: um século de transformações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SISSA**, Giulia; **DETIENNE**, Marcel. *Os deuses gregos* [1989]. São Paulo: Círculo do Livro/Companhia das Letras, 1991.
- SOARES**, C. S. “Machado de Assis, o enxadrista” in: *Revista Brasileira*, Fase VII, Ano XIV, n. 55, ABL, 2008.
- SODRÉ**, Nelson Werneck. *Panorama do Segundo Império*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.
- _____. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SZONDI**, Peter. “Frédéric Schlegel et l’ironie romantique – avec un appendice sur les comedies de Tieck” in: _____. *Poésie et poétique de l’idéalisme allemande*. Paris: Gallimard, 1991.
- SOUZA**, Ronaldo de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.
- SUZUKI**, Márcio. *O gênio romântico. Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- TARGA**, Luiz R. “1893, Rio Grande do Sul: qual o significado da revolução?”, *Ensaio FEE*, (14), 2, Porto Alegre, 1993.
- TATI**, Miécio. *O mundo de Machado de Assis (O Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis)* [1961]. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- TODOROV**, Tzvetan. *Teorias do símbolo* [1977]. Lisboa: Edições 70, s.d.
- VERNANT**, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Difel, 1976.
- _____. *Entre mito e política*. São Paulo: Edusp, 2002.
- _____. *A morte nos olhos. Figuração do Outro na Grécia Antiga – Ártemis e Gorgó*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- VERNANT**, Jean-Pierre & **VIDAL-NAQUET**, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga* [1986]. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- VIOTTI DA COSTA**, Emília. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- WATT**, Ian. *Ascensão do romance* [1957]. São Paulo: Companhia das Letras/ Companhia de Bolso, 2010.

WEFFORT, Francisco. *Por que democracia?* São Paulo: Brasiliense, 1984.

WELLEK, René. “Henry James” in: __. *História da crítica moderna – 1750-1950*, vol. 4. São Paulo: Cultrix, 1972.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZAGDANSKI, Stéphane. *O sexo de Proust*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.