Ludmylla Mendes Lima

Tédio, conflito de superfície e teatralidade: uma leitura das
formas em *A+B* e *Esaú e Jacó*

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, sob a orientação da Profa. Dra. Salete de Almeida Cara.

(exemplar corrigido)

O exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH

São Paulo
2011

Tédio, conflito de superfície e teatralidade: uma leitura das
formas em *A+B* e *Esaú e Jacó*

Ludmylla Mendes Lima

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

Lima, Ludmylla Mendes

Lt Tédio, conflito de superfície e teatralidade: uma leitura das formas em A+B e Esaú e Jacó / Ludmylla Mendes Lima; orientadora Salete de Almeida Cara. - São Paulo, 2011.
163 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Machado de Assis. 2. sociedade brasileira. 3. forma literária.
4. realismo. I. Cara, Salete de Almeida, orient. II. Título.

LIMA, LUDMYLLA M. Tédio, conflito de superfície e teatralidade: uma leitura das formas em *A+B* e *Esaú e Jacó*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, sob a orientação da Profa. Dra. Salete de Almeida Cara.

Texto avaliado e aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Para Jacira M. Lima

AGRADECIMENTOS

À professora Salete de Almeida Cara que, para além da orientação desta pesquisa, me levou ao universo de Machado de Assis,

Aos professores Ivone Daré Rabello e Francisco Alambert, pelas importantes sugestões dadas no Exame de Qualificação,

Aos professores Benjamin Abdala, Dolf Oehler, Hélio de Seixas Guimarães, Jorge de Almeida, Luis Fernando Franklin de Mattos, Marta Kawano, Paulo Motta, Samuel Titan, Sandra Nitrini e Tânia Macedo, cujas disciplinas foram importantes nas diversas fases da pesquisa.

Aos amigos daqui pelo apoio constante:

Silvana Muniz (e família), Luciana Dadico, Maurício Bárbara, Andréia Peixoto, Gleidyson Pereira, Paula Coussirat, André Rauber, Anderson Zanetti, Milene Suzano e Marina Bedran.

Aos amigos de longe, que se fizeram próximos:

Bárbara Lyra, Francimária Bergamo, Tarsilla Couto, Edvaldo Bergamo, Marco Antônio Clímaco, Renata Johnson, Luis Araújo Pereira, Viviany Herren e Sueli Sousa.

À Liliane Toledo.

À CAPES, pela bolsa concedida.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é a realização de uma análise do romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Para isso, buscou-se investigar qual o sentido da construção da obra apoiada em um enredo tedioso, cujo conflito - um antagonismo entre irmãos gêmeos - não é estabelecido em profundidade. O modo de atuação do narrador no que diz respeito à construção dessa aparência de conflito, juntamente com a sua relação - ou desdobramento - com a figura do Conselheiro Aires, a personagem que alega e propala “tédio à controvérsia”, é um dos focos principais de observação nesta pesquisa. Este viés de observação sugeriu a aproximação analítica com a série *A+B*, grupo de sete crônicas em forma de diálogo, publicadas na Gazeta de notícias por Machado de Assis. A série reproduz um princípio formal semelhante ao encontrado no romance, um narrador distanciado que conduz uma encenação do procedimento das elites brasileiras durante a passagem do Império à República. Os problemas formais discutidos pelas obras literárias foram considerados numa relação dinâmica com as movimentações históricas trazidas pela modernização conservadora do Brasil no século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; sociedade brasileira; forma literária; realismo.

ABSTRACT

The aim of this study is to conduct an analysis of the novel *Esaú e Jacó*, by Machado de Assis. For this, the author sought to investigate the meaning of the narrative construction supported by a tedious plot, whose conflict - an antagonism between twins - is not established in depth. The mode of action of the narrator in relation to the construction of this appearance of conflict, along with his relationship - or split - with the figure of Counselor Aires, the character who claims "boredom of controversy", is a major focus of observation in this study. These ideas suggested an analytical approach to the series *A + B*, group of seven chronicles, written in dialogue form, and published in *Gazeta de notícias* by Machado de Assis. The series plays a formal principle similar to that found in the novel, a detached narrator who leads a staging procedure of the Brazilian elites during the transition from Empire to Republic. The formal problems discussed by the literary works were considered in a dynamic relationship with the changes brought about by historical conservative modernization of Brazil in the nineteenth century.

KEYWORDS: Machado de Assis; Brazilian society; literary form; realism

SUMÁRIO

Introdução.....	11
I – Série <i>A+B</i>	
1. O grupo de crônicas	
1.1.Considerações Gerais	15
1.2. Situações cotidianas	20
1.3. Estatuto social de A e B	29
1.4. Narrador como encenador	43
1.5. Diálogo não-dramático	48
2. Diderot e a pré-história do realismo	60
2.1. Excurso teatral.....	62
2.2. Em busca do romance.....	65
II - <i>Esaú e Jacó</i>	68
1. Tédio e espírito rixoso:	
os traços mais salientes do romance <i>Esaú e Jacó</i>	69
2. Fundamentos sócio-históricos do tédio e da acomodação	74
3. Aspectos da representação:	
3.1. Advertência: mapa crítico de leitura	77
3.2. Personagens:	84
a) A cabocla Bárbara, uma crioula e um sargento	87
b) João de Melo e Barros	92
c) Os novos ricos	95
d) Aires, o diplomata	101

3.3. O narrador	108
4. Desdobramentos temáticos:	
4.1. Desavença entre irmãos: a “ordem social competitiva” brasileira.....	112
4.2. Esvaziamento dos acontecimentos históricos	120
5. Dinâmica narrativa	
5.1. Conciliação: sutilezas da conformidade e da obediência interessada..	129
5.2. Teatralidade e distanciamento: compromisso do narrador	136
6. Aires, a figura do narrador e o intelectual brasileiro	141
Considerações finais.....	149
Bibliografia.....	152

INTRODUÇÃO

Não se pode ultrapassar o fim a não ser recuando.
Peter Szondi

Esta Tese tem como intuito principal a realização de uma análise de *Esaú e Jacó*, romance publicado por Machado de Assis em 1904. A intenção fundamental da análise implica na reinterpretação deste romance posicionando-o na mesma linha de ação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), a partir da qual o autor efetua a sua viravolta formal e inicia a literatura moderna no Brasil (SCHWARZ, 2004). O estatuto do narrador em *Esaú e Jacó* se reveste de um interesse particular principalmente devido à sua ambígua construção propositalmente entrelaçada com a figura do Conselheiro Aires, que, por sua vez, é o pretense memorialista do romance seguinte de Machado de Assis, o *Memorial de Aires* (1908), sugerindo a possibilidade de uma leitura conjunta das duas obras.

A questão do narrador em *Esaú e Jacó* e a sua relação - ou desdobramento - com a figura do Conselheiro Aires, a personagem que alega e propala “tédio à controvérsia” em diversos momentos do romance, somado ao enredo frouxo, que se pretende plantado sobre um conflito entre dois irmãos, que no entanto não logra tomar corpo como antagonismo, nos sugeriu a aproximação analítica com uma série curta de crônicas de Machado nas quais também se pretende uma dualidade, entre A e B, que a análise mostrou ser também paralisada na aparência. Trata-se de *A+B*, grupo de sete crônicas em forma de diálogo, publicadas em 1886 na Gazeta de notícias.

Ademais, as crônicas em forma de diálogo sugerem uma aproximação com a obra de Denis Diderot. A razão para se tentar tal aproximação diz respeito aos enfrentamentos formais que tanto um autor quanto o outro,

guardadas as devidas especificações, empreenderam na busca por uma forma literária que abarcasse as contradições próprias às suas respectivas realidades sócio-históricas, o Brasil do século XIX, no caso de Machado, e a França do século XVIII, no caso de Diderot. Ao mesmo tempo, no entanto, essas contradições talvez possam iluminar umas às outras, dando amplitude à complexidade da experiência moderna – na França e no Brasil – a partir da leitura de formas literárias.

No plano das formas, a busca de Machado por modelos que pudessem dar conta das especificidades psico-sociais do Brasil do século XIX, fez com que o autor recuasse até a literatura anterior à Revolução Francesa, abandonando o modelo do grande realismo europeu, seu contemporâneo do século XIX¹. Machado encontrou ali uma forma que dava novas possibilidades de representação literária às nuances do movimento histórico brasileiro².

No ensaio “O paternalismo e sua racionalização nos primeiros romances de Machado de Assis”, Roberto Schwarz (1981) mostra que, tendo como matéria a sociedade brasileira do século XIX, assentada na estranha combinação entre projeto liberal e mão de obra escrava, não fazia sentido, dada a consciência crítica do autor, utilizar modelos europeus que absolutamente não davam conta de nossa dinâmica social, modelos que diziam respeito a outro tipo de formação, com classes sociais bem definidas e situada em outro estágio de desenvolvimento capitalista. Procurando fugir de um senso estreito de realismo, restava então, a Machado, buscar um percurso próprio, distanciando-se do universo formal canônico e, no limite, denunciando a sua falência para dar conta da experiência periférica brasileira no interior do desenvolvimento mundial do capitalismo.

Assim, veremos que um passo importante neste processo de aproveitamento da literatura anterior ao século XIX consiste na construção do

¹ “O que primeiro chama a atenção do crítico na ficção de Machado de Assis é a despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo da técnica” (CANDIDO, 2004, p. 22). Antonio Candido foi o primeiro crítico a perceber este recuo no ensaio “Esquema de Machado de Assis”, de 1968. Roberto Schwarz (2000) especificou em detalhe este processo em sua análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicada em 1990.

² De acordo com Paulo Arantes, “Uma forma que estivera ligada ao impulso de emancipação das Luzes (técnicas narrativas de 1750) servia, quando se trazia para o primeiro plano sua índole autocomplacente, para retratar o esclarecimento barateado de nossas elites” (ARANTES, 1992, p. 96).

narrador machadiano. Com o intuito de representar o barateamento dos ideais ilustrados da elite brasileira, que combinava modo de produção escravista e discurso liberal modernizante, Machado construiu um narrador caprichoso e volúvel como Brás Cubas. O recuo machadiano fará sentido, portanto, quando Machado deslocar a posição do narrador e ceder a voz narrativa para que os proprietários se deixem ver, mostrando a faceta de arbítrio da classe dominante brasileira³.

Um narrador, portanto, com habilidade retórica e desprate moral suficientes para incluir em sua *persona* literária, elementos de homem ilustrado, “*gentleman* moderno” e descartá-los no próprio momento de sua construção. Nesse movimento, os ideais ilustrados relativos à liberdade de pensamento e autonomia do sujeito, por exemplo, são colocados em questão, na medida em que são aproveitados como discurso, quando isso é conveniente⁴.

Ao executar este movimento crítico construindo narradores que, a exemplo do país, reúnem o gosto pela civilização ao substrato bárbaro, fica à mostra a elasticidade com que a civilização burguesa se acomoda às injustiças, as quais parecia condenar e que lhe são menos estranhas do que parece. O processo de formalização literária das contradições percebidas pelo autor no interior do processo de aburguesamento da sociedade deixam ver o teor de ideologia inerente aos preceitos ilustrados europeus, cuja modernidade e pertinência são postos em discussão.

Nesta Tese, veremos a radicalização deste processo no romance *Esaú e Jacó*. O movimento tedioso rumo ao nada, trazido pelo romance, está vinculado principalmente a uma opção deliberada e significativa por um conflito estagnado em aparência: um antagonismo sem movimento que domina toda a obra, seja no âmbito do narrador, do enredo, do ritmo da prosa, da construção das personagens, da escolha vocabular e da própria construção lingüística que perfaz o arcabouço da obra. O conhecido “tédio à controvérsia” afetado pelo conselheiro Aires é revelador desses meandros, assim como o enredo plantado sobre uma disputa superficial entre irmãos gêmeos “calculado para

³ Como mostra Roberto Schwarz, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* “a novidade está no narrador, humorística e agressivamente arbitrário, funcionando como um *princípio formal*, que sujeita as personagens, a convenção literária e o próprio leitor, sem falar na autoridade da função narrativa, a desprates periódicos” (2004, p. 20).

⁴ Para um resumo desse movimento, ver ARANTES, 1992, p.61.

desapontar”⁵. Este esquema tem como alvo maior a discussão das especificidades da dinâmica histórica brasileira.

A ambiguidade ideológico-moral dos proprietários, formalizada pela volubilidade narrativa nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, converte-se em rotina em *Esaú e Jacó*, fazendo com que o clima geral do romance seja morno e tedioso. Trata-se, portanto, de uma radicalização na representação dos desmandos e desigualdades inerentes à história do Brasil pela via da rotinização das mesmas, mostrando a ambiência geral da vida brasileira. Por isso não há crise, nem antagonismo profundo no enredo de *Esaú e Jacó*.

É importante também, no percurso das análises, o estudo do realismo como modo de representação literária da modernidade, tendo o gênero romance como seu expoente máximo. Desse modo, dois pontos no desenvolvimento histórico do romance terão foco nesta pesquisa: o momento em que o romance realista esboçava seus primeiros passos, dados por Diderot; e o momento em que no Brasil, o modo realista de representação proporcionava ao autor na periferia que ele ao mesmo tempo conservasse (criticamente) e desse um salto em relação à tradição do romance brasileiro, completando, assim, a formação de nossa literatura⁶.

Esta Tese está organizada em duas partes: a primeira delas trata da análise de *A+B*, conjunto de crônicas construídas em forma de diálogo e publicadas em 1886, e das aproximações da obra de Machado com a literatura de Denis Diderot a partir da leitura dessas crônicas.

Na segunda parte realiza-se uma análise detida do romance *Esaú e Jacó* partindo de cada aspecto do romance, no rastro do elemento articulador central pautado na atenuação de conflitos de aparência. Enredo frouxo, narrador enganador, ritmo da prosa, personagens, enfim, todos os elementos constituintes da prosa são especificados com o intuito de apreendê-la como um todo, levando em conta a originalidade do projeto realista de Machado, e com o intuito específico de examinar o que está por trás do propalado ‘tédio à controvérsia’ do Conselheiro Aires.

⁵ GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

⁶ Como nos mostra a obra *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido (2000b).

CAPÍTULO I – A+B

1. O grupo de crônicas

1.1. Considerações gerais

Em setembro de 1886, Machado de Assis iniciou uma nova série de crônicas no jornal *Gazeta de notícias*. Construída em forma de diálogo, a série *A+B*⁷ teve curta duração, sete crônicas em dois meses, setembro e outubro daquele ano. Apesar disso, estas crônicas formam um conjunto coeso e abrem possibilidades críticas, contribuindo com o programa machadiano de representação realista da sociedade. Em cada uma das sete crônicas o mesmo padrão é repetido: as figuras A e B esbarram-se na rua por acaso e iniciam um diálogo concernente às notícias dos jornais e ao que se discute na Câmara e no Senado, entre outros comentários relativos principalmente à pauta da vida política do império brasileiro em fins do século XIX. Desse modo, Machado de Assis faz com que as duas figuras passem por diversos assuntos, sem se deter ou muito menos se aprofundar em nenhum deles. Esses diálogos se dão sob a batuta de João das Regras, a figura ficcional que unicamente assina as crônicas.

Os elementos decisivos para a abordagem analítica da série *A+B* envolvem características muito específicas observadas pela leitura destas crônicas e que as diferenciam dentro do amplo universo da cronística machadiana. Estes elementos são: a possibilidade de diluição de *A+B* numa mesma figura, tamanha a indissociação entre os discursos de ambos; o sobrevôo muito à vontade de *A+B* por uma infinidade de referências e assuntos

⁷ Machado de Assis. *A+B*. In: _____. *Obra Completa*, 4 vols. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008, vol. 4, p. 655-670. De ora em diante citado como *A+B*. Ou: ASSIS, Machado. *Diálogos e reflexões de um relojoeiro*. Org., prefácio e notas: Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956. Ou ainda: Machado de Assis. *Crônicas: A+B/ Gazeta de Holanda*. Org. Mauro Rosso. Rio de Janeiro: Puc-Rio/ Loyola, 2011.

sem se deter de fato em nenhum; a escolha do diálogo como forma para a constituição das crônicas; e a presença de João das Regras, lido como uma espécie de *metteur-en-scène* na pele de um narrador, que, posicionado à distância, orchestra a encenação daqueles encontros casuais e, certamente muito corriqueiros, entre as duas figuras representantes da gente bem posta do Rio de Janeiro, à época do império.

Tais elementos suscitam instigantes questões de gênero literário, posto que a pequena série de crônicas não se ajusta bem a nenhum deles, quando vistos de modo estático e normativo. A crônica, embora seja um gênero reconhecidamente de regras frouxas, é praticada em geral no modo narrativo⁸. Em *A+B*, no entanto, vemos a composição se dar em forma de diálogo, fato que não impede que a série escape também aos pressupostos canônicos do drama, pois, como veremos, nelas não há uma ação dramática ou unidade de assunto, tampouco se dá a lógica da causalidade, o “presente-que-engendra-um-futuro”, no decurso das cenas, tendo o diálogo como fio condutor deste arranjo⁹.

Nossa proposta de análise volta-se para a historicidade das formas, portanto, são precisamente os desajustes entre o material a ser representado e as formas canônicas disponíveis, e as razões pelas quais tais desajustes se dão, que nos interessam. Ou seja, nosso intuito é tentar proceder o exame das crônicas a partir de critérios sugeridos por elas mesmas, longe de uma perspectiva normativa de gênero. Sobre estas incompatibilidades entre matéria e forma nos deteremos nas páginas a seguir. Por ora, vejamos como se deu o aproveitamento do gênero crônica por Machado em âmbito mais geral.

O estudo aqui proposto ancora-se nas conquistas analíticas de Roberto Schwarz (2000) referentes à volubilidade do narrador machadiano. O crítico

⁸ Assim se refere Davi Arrigucci Jr. à crônica enquanto gênero na modernidade: “um relato ou comentário de fatos corriqueiros do dia-a-dia, dos *fait-divers*, fatos de atualidade que alimentam o noticiário dos jornais desde que estes se tornaram instrumentos de informação de grande tiragem, no século passado”. Este texto traz também um panorama sobre o gênero e o seu desenvolvimento literário significativo em solo brasileiro (ARRIGUCCI, 2001, p. 52).

⁹ Iná Camargo Costa resume as exigências formais para a composição de uma peça dramática, lembrando que se trata de instâncias teóricas: “A ação dramática é sempre resultado dos atos praticados pelos protagonistas enfrentando os seus antagonistas e o *diálogo* – expressão da vontade, planos, intenções, objetivos dos personagens -, para ser dramático, deve ser veículo de *decisões*. Por isso, não é qualquer *conversa* que pode ser considerada dramática; decisão é o momento por excelência da ação dramática” (COSTA, 1998, p. 57, grifos da autora).

notou a relação entre a busca de Machado por elementos formais capazes de mimetizar a conduta volúvel das nossas elites e o folhetinista que “saltita” entre um e outro assunto nas páginas dos jornais. O estatuto pouco sério do gênero inspirado no modelo francês, que tratava de tudo um pouco, sem compromissar-se com nenhum posicionamento bem definido, serviu para compor a liberdade narrativa adequada à feição do proprietário brasileiro¹⁰.

Desse modo, a crônica praticada nos folhetins semanais da imprensa foi um dos modelos narrativos que, adaptados aos objetivos realistas de Machado, deu régua e compasso ao autor, propiciando a transformação do romancista conservador da primeira fase no inovador da segunda. Ao longo do tempo, o autor foi percebendo e testando as possibilidades que a fluidez e a característica onívora do gênero ofereciam¹¹. Assim, Machado transpôs para a realidade literária brasileira, num movimento de plena dialética entre forma e conteúdo, um gênero ainda muito copiado do modelo do folhetim francês¹². O autor percebeu que a forma propositadamente rasa da crônica combinava e dava novas possibilidades à representação realista da desfaçatez de nossas elites; percepção que se deu na medida em que Machado desistiu da harmonização como pressuposto para esta representação (postura assumida pelos narradores da primeira fase). Ao interessar-se pelas possibilidades críticas do gênero “enquanto conceito literário sem horizontes vastos que carrega consigo seus leitores – gente ‘de bem’ das nossas classes dominantes e letradas” (CARA, 2003, p. 9), descobriu a face brasileira do gênero, e pôde

¹⁰ “A disposição sumária sobre os diferentes assuntos, o grande número deles, a passagem inevitavelmente arbitrária de um a outro, induziam o elemento de bazar e capricho” (SCHWARZ, 2000, p. 231).

¹¹ Machado de Assis teve uma vasta atuação como cronista durante quase quarenta anos em diferentes jornais e sob diversos pseudônimos. De 1859, no jornal *O espelho*, até a série *A semana*, publicada na *Gazeta de Notícias*, de 1892 a 1897, o autor publicou mais de setecentas crônicas, agrupadas em diversas séries criadas para cada época e para cada periódico. Na década de 1870, a partir de 1872, Machado manteve a seqüência de publicação de um romance a cada dois anos; esta fase teve seu ponto culminante em 1880, com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, após o qual, com espaçamento maior entre eles, o autor publicou mais quatro romances e diversos contos, mais de trezentos, até o fim da vida, em 1908, além de poemas e peças teatrais.

¹² Em “O folhetinista”, crônica publicada em 1859 na série *Aquarelas*, Machado critica o folhetinista afrancesado e acrítico: “Em geral o folhetinista aqui é todo parisiense; torce-se a um estilo estranho, e esquece-se nas suas divagações sobre o *boulevard* e *Café Tortoni*, de que está sob *mac-adam* lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio de um deserto” (ASSIS, 2009a, p. 57).

utilizá-la para seus experimentos com a forma literária, e depois aproveitá-los nos romances.

Os fatores fundamentais responsáveis pela modernização da prosa de Machado de Assis, como o posicionamento do narrador no interior das classes altas e o desprate do mesmo no tratamento com o leitor, representante da pequena elite leitora de meados do século XIX, dão seus primeiros sinais nas crônicas.

Ao tratar deste movimento de adaptação do gênero à realidade intelectual dos jornalistas e leitores brasileiros, Machado contemplou o aspecto social das figuras envolvidas – público e leitor. A partir da ampla abertura que a crônica oferece enquanto gênero, abarcando toda espécie de assuntos, permitindo um sobrevoo por todos eles sem se deter forçosamente em nenhum, a figura social do brasileiro dá-se a ver tanto através das atitudes verbais das figuras ficcionais criadas em cada crônica, quanto por meio do acordo travado com o leitor implícito.

Logo, a característica básica do folhetim francês - o devaneio e a leviandade no tratamento dos assuntos cotidianos - será transposta para solo brasileiro fertilizando o gênero “pela força da negatividade”; o sobrevoo pelos diversos assuntos e o distanciamento em relação a eles serviram para apanhar o modo muito particular com que as ideias ilustradas eram praticadas no país, “na contramão de um ideal de sociabilidade bem assentado em padrões burgueses” (CARA, 2003, p. 11). Esta problemática formal muito brasileira ecoará nos romances maduros de Machado no momento de representar principalmente o papel do intelectual e das ideias naquela sociedade. Por isso, nesta pesquisa, será possível relacionar a reverberação dos pressupostos da análise das crônicas *A+B* com aqueles provenientes da leitura do romance *Esaú e Jacó*.

É possível observar e tirar conseqüências da ligação entre os pressupostos analíticos do grupo de crônicas e os do romance *Esaú e Jacó* tendo em mente o notável redimensionamento realizado por Machado em seu aproveitamento tanto da leitura dos grandes autores da literatura universal quanto dos seus antecessores brasileiros, romancistas e cronistas cariocas de quem ele soube avaliar e conservar o que era pertinente em seu intuito de dar

forma à experiência brasileira¹³. Como veremos, as modificações feitas por Machado à herança de Diderot mostram de que modo e com que sentido o brasileiro apanhou recursos no século XVIII para alcançar efeitos modernos no século XIX.

Assim, partindo da observação do vínculo estreito entre o modo de criação de Machado no âmbito das crônicas e nos romances, veremos que o princípio formal que orchestra os vários aspectos da fatura literária em *Esaú e Jacó* são reconhecíveis também em *A+B* por fazerem parte do mesmo campo de problemas que Machado tentava solucionar pela forma artística, incongruências daquele conteúdo sócio-histórico a espera de uma forma que lhe fizesse jus. O “amálgama de atualismo e futilidade” está presente tanto na crônica semanal como, de modo reconfigurado, na narrativa das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, conforme demonstrou Roberto Schwarz (2000); veremos que estes elementos estarão também articulados de modo específico no romance *Esaú e Jacó*.

¹³ “Mal ou bem, os cronistas e romancistas cariocas haviam formado uma tradição, cuja trivialidade pitoresca ele soube redimensionar, descobrindo-lhe o nervo moderno e erguendo uma experiência provinciana à altura da grande arte do tempo” (SCHWARZ, 2006, p. 63).

1.2. Situações cotidianas

Embora tenha havido um progressivo interesse pela pesquisa das crônicas machadianas nos últimos anos, o que inclui até mesmo o lançamento de novas edições comentadas das séries¹⁴, conseguimos apurar apenas dois estudos específicos sobre a série *A+B*: um artigo do historiador Sidney Chalhoub, publicado em 2005; e uma dissertação de mestrado, defendida por Dario Ferreira Sousa Neto em 2008¹⁵. Nenhum deles, no entanto, apesar de sua importância, se propõe a analisar as crônicas segundo critérios apresentados pela forma delas mesmas, como é nosso intuito aqui, pois ambos dão primazia a outros aspectos da construção, quais sejam, a identificação exclusiva das referências aos acontecimentos, no caso de Chalhoub, e o exame dos procedimentos retóricos, principalmente a intertextualidade, no caso de Sousa Neto¹⁶.

¹⁴ Edições anotadas das séries das crônicas machadianas vêm sendo lançadas desde 2008 pela editora da Unicamp trazendo, em geral, artigos introdutórios com o intuito de dar conta da localização e da importância daquela série específica dentro da obra maior de Machado de Assis. A série *A+B* (ainda) não faz parte desta coleção, conquanto tenha recebido recentemente uma nova edição, ver: Machado de Assis. *Crônicas: A+B/ Gazeta de Holanda*. Org. Mauro Rosso. Rio de Janeiro: Puc-Rio/ Loyola, 2011.

¹⁵ Há também um artigo, “A+B – Entrevistas literárias e vidas literárias”, escrito por Marcelo Mendes de Souza e disponível em <http://www.cfh.ufsc.br/abho4sul/pdf/Marcelo%20Mendes%20de%20Souza.pdf> Acessado em 24/10/2011. Por estar mais próximo das discussões no campo do jornalismo, este artigo não foi aproveitado na pesquisa.

¹⁶ O ensaio analítico de Sidney Chalhoub (2005) foi de grande utilidade para a visada crítica que propomos aqui, apesar das divergências que serão apontadas no decorrer da análise. No caso da dissertação de mestrado, porém, há uma dissensão de base entre a abordagem proposta pelo autor e aquela que acreditamos ser a mais proveitosa para a leitura da série: Dario Ferreira de Sousa Neto (2008) não percorre o terreno historicizado e analisa a dita universalidade da literatura de Machado de Assis pela via da identificação de procedimentos retóricos, tais como a paráfrase, a intertextualidade, a ironia e o humor; com o objetivo de demonstrar o modo particular como o autor se apropria das obras canônicas, e assim estabelecer relações de sentido entre estas e os acontecimentos do cotidiano mencionados nas crônicas.

Apesar de reduzir-se a apenas sete crônicas, *A+B* aborda um grande número de temas, pois o que salta à vista como objetivo da série, num primeiro olhar, é o desejo de fazer ecoar as notícias mais atuais que constam nos jornais e tecer comentários sobre as mesmas. É digno de nota, por exemplo, que logo na primeira crônica, de 12 de setembro de 1886, os seguintes assuntos sejam mencionados, nessa ordem: a insalubridade e a assinatura de um decreto pelo general Santos (presidente do Uruguai que sofrera um atentado); um desfalque de oitocentos contos de réis na tesouraria da Fazenda de Pernambuco; um outro desfalque no consulado português, o caso do English Bank; os lucros do Banco; o testamento de Custódio Bíblia; o intuito de ‘gozar’ as riquezas do país; e a ideia do determinismo social, “Pois seja hábil [...]. Mete dinheiro no bolso”. Esses assuntos são entremeados ainda por citações: em francês, “B - [...] o Banco *n’avait oublié qu’un point.../ A – C’était d’allumer sa lanterne?*”; e em inglês, “*Make money*” (*A+B*, p. 660).

Já aludimos ao caráter onívoro e descompromissado do gênero crônica, em sua origem no folhetim francês, e ao modo como Machado de Assis subverteu este aspecto do gênero ao transportá-lo para solo brasileiro, mimetizando um caráter de classe muito específico da elite do século XIX¹⁷. Observa-se, portanto, que o lançamento de variados assuntos, sem aprofundamento num ou noutro, é o princípio organizador do material escolhido por Machado nesta série, e esta opção tem a sua razão de ser.

O sobrevoio atrevido pelas inúmeras referências é o modo utilizado por Machado para formalizar a experiência social brasileira, e assumir com naturalidade a inserção dos vários assuntos nos diálogos foi o meio encontrado pelo autor para atingir os seus propósitos de construção do realismo brasileiro, trocando de sinal a leveza folhetinesca. Aquilo que, no modelo, é típico da despreensão do gênero, aqui vira sinônimo da desfaçatez e superficialidade de uma elite que está acomodada em seus privilégios. Sendo assim, interessa ver o modo como as ideias e as referências aos acontecimentos são dispostas nas crônicas; tal atitude crítica se mostra mais produtiva do que a delimitação da

¹⁷ “A exibida facilidade de passar à vontade de um assunto a outro tem a superioridade de quem encena um procedimento na medida certa do freguês. Ela traz a marca do distanciamento irônico e mordaz, e ao mesmo tempo sedutor com que trata seu leitor, posto na berlinda de modo enviesado, mas não menos contundente como parte de nossa rica e diminuta elite” (CARA, 2003, p. 12).

origem das mesmas, visto que as altas referências estão muito à vontade misturadas às falcatruas e politicagens nacionais e internacionais¹⁸.

Assim, a despeito da importância evidente que têm as referências aos acontecimentos históricos para o entendimento das crônicas, preferimos dar enfoque maior à construção literária realizada por Machado vista como um todo ficcional. A atitude narrativa adotada, que consiste em não se prender de fato a nenhum assunto e sobrevoar todos¹⁹, por exemplo, tem parentesco com o comportamento volúvel de Brás Cubas, que, conforme mostrou Roberto Schwarz (2000), lança mão de todo o arsenal cultural para dele se desfazer em seguida, sem no entanto utilizá-lo de modo produtivo. Consequentemente, esta estratégia narrativa desmoraliza toda a cultura clássica ao mostrá-la tão bem aconchegada a semelhante atitude, verdadeiro retrato da classe senhorial brasileira em suas veleidades ilustradas.

Para dar certa concretude ao que vimos tratando, vejamos que a primeira crônica (de 12 de setembro de 1886) é iniciada a partir de uma suposta banalidade: o comentário sobre o tempo.

A – Você já viu nada mais curioso do que este tempo?

B – Que tempo?

A – O tempo, o tempo escuro, o tempo claro, ventoso, chuvoso, caloroso...

¹⁸ As novas edições das crônicas machadianas, lançadas pela editora da Unicamp, trazem muitas notas de rodapé com o intuito de suprir o leitor com as referências para auxiliá-lo na leitura das mesmas. Apesar de ser uma iniciativa importante, este viés não dialoga com a dialética entre forma e conteúdo, fato que, a nosso ver, diminui o potencial literário e crítico das séries de crônicas.

¹⁹ Muitos assuntos são, inclusive, “reaproveitados” em outras crônicas. O caso do testamento de Custódio Bíblia, por exemplo, reaparecerá na Gazeta de Holanda do dia 07 de Março de 1887.

Se eu fosse aquele Custódio
Gomes ou Bíblia chamado,
Que não deu esmola ou bródio,
Nem mimos por batizado,

Pela luz que me alumia,
Juro, e mais que nunca, juro,
Que pesaroso olharia
Para este processo escuro (OC, vol.4, p. 707).

B – É o seu ofício. Mais esquisito me parece o general Santos, que ora agoniza, ora despacha; há poucas horas estava com um pé na sepultura; há meia hora ratificou um decreto.

A – Pois tudo isso é do tempo. Também há poucos dias estavam uns oitocentos contos muito caladinhos, na Tesouraria da Fazenda de Pernambuco; vai senão quando pegam em si e abandonam a caixa, sem deixar a menor notícia do destino; um bilhete que fosse, um bilhete de quinhentos réis, que podia ficar muito quieto e explicar-se com a polícia. “Os meus colegas”, diria esse gracioso infante, “saíram daqui com a intenção de evitar, embora por caminhos mais longos e tortuosos, a estrada do imposto, por exemplo, que é comprida como todos os diabos. Não voltarão todos juntos, nem no mesmo ano; mas se é verdade que Roma não se fez num dia, também é certo que não se desfez num ano. Foi o que eles me disseram”.

B – Não creia que eles fizessem isso; bilhete pernambucano não imitaria assim o caso do consulado português, onde uma libra disse a mesma coisa aos poderes públicos, quando desapareceu dali uma quantia grossa...

A – Era esterlina?

B – Esterlina.

A – Ah! as libras esterlinas são muito sinceras. Eu creio mais em uma libra esterlina, quando é mesmo esterlina, do que em cinco mil-réis; mas no caso presente era apenas dar um recado... (A+B, p. 659).

O ‘jogar conversa fora’, próprio do gênero, é aproveitado aqui como uma espécie de chamariz ao leitor, pois o que vem em seguida não é exatamente trivial, não no mesmo sentido. Nas sete crônicas que se seguem a esta introdução, o autor trará à tona, circulando por eles de modo muito à vontade, aspectos graves relacionados à vida política no Império e, portanto, aos elementos sócio-históricos que viriam definir o presente e o futuro do país de modo geral.²⁰

Sidney Chalhoub, em sua análise sobre a série A+B, interpreta este início como “um claro convite ao leitor para que defina a sua experiência histórica” (2005, p. 78) baseado na inclusão da principal figura política uruguaia – o presidente General Santos - no diálogo que introduz a crônica. A nossa análise se distancia desta ideia principalmente porque Chalhoub enxerga A+B

²⁰ Atente-se para o fato de que as crônicas são de setembro e outubro de 1886, portanto distantes apenas dois anos da Abolição da Escravatura (13/05/1888) e três anos da Proclamação da República (15/11/1889).

como “figurações dos leitores de jornal”, os quais “ficam atordoados, perplexos, ansiosos por achar um fio condutor aos eventos noticiados” (2005, p. 77). Em nossa pesquisa, entendemos *A+B* como figuras que se movem muito à vontade ante os acontecimentos repercutidos nos jornais, comentando-os e, inclusive, participando deles, como se demonstrará nas próximas páginas. Tal leitura somente é possível porque enxergamos a série de crônicas como um todo ficcionalmente construído, em que constam as instâncias de personagens, narrador, espaço, tempo, enredo etc.²¹

Voltando ao exame da crônica, nota-se que o principal assunto da série *A+B* é a movimentação política no tempo do império brasileiro²². A pretensa banalidade do assunto “tempo” é ampliada para que nela caiba também a “banalidade” dos assuntos relacionados à nossa “vidinha” política, “Pois tudo isso é do tempo”. Daí se segue a narrativa do desfalque à Tesouraria da Fazenda de Pernambuco. A *Gazeta de notícias* vinha noticiando o caso do desfalque ocorrido no dia 09 de setembro naquela tesouraria, cujo “método” utilizado é bastante explorado nas crônicas dos dias 12 e 16 do mesmo mês. Vejamos, portanto, a notícia do dia 13 divulgada pelo jornal:

Parece bem averiguado que não houve roubo na tesouraria, e sim uma aparência de roubo, para encobrir desfalques. Nos exames feitos, de tempos em tempos, nos cofres, só se contavam os maços, sem verificação interna, que continham um ou mais contos de réis; supondo-se agora, que esses maços tinham notas grandes por fora e pequenas por dentro, representando quantias insignificantes. *Gazeta de notícias*, 13 de setembro²³.

²¹ Há divergências entre os críticos quanto à existência de narradores nas crônicas machadianas. No caso da série *Bons dias!*, por exemplo, John Gledson defende que as ideias expostas nas crônicas são as do escritor Machado de Assis, cf. cap. “Bons dias!”, *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. Para uma visão de que há a construção de um narrador ficcional em *Bons dias!*, cf. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. cap. “Por trás das máscaras: Policarpo e os sentidos da festa”, *O carnaval das letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

²² Veremos que este é também um dos temas de *Esaú e Jacó*, visto que o romance trata da formação da “nova” classe política brasileira, aquela que atuará na Primeira República (ou República Velha), neste caso, os gêmeos deputados Pedro e Paulo.

²³ Foram consultados os exemplares da *Gazeta de notícias*, periódico onde foram publicadas as crônicas *A+B*, através das microfílmagens que se encontram no Arquivo Edgard Leuenroth – IFCH – Unicamp.

Este “método” já havia sido utilizado em 27 de fevereiro do mesmo ano por um empregado do English Bank, culpado de um desfalque, descoberto por uma comissão especial responsável por analisar a carteira do banco, e que, diante da suspeita, decidiu-se por desmanchar os maços de notas para conferência, verificando, assim, a fraude²⁴.

Tal logro é visto com bastante naturalidade por A+B, com a ressalva muito irônica de que eles deveriam ter “avisado” à polícia a respeito do desfalque deixando com ela “um bilhete de quinhentos réis”. Em outras palavras, para que o desfalque tivesse sido perfeito, faltou somente a propina da polícia, sem a qual o escândalo veio à luz. Um exemplo de falcatura semelhante é dado na fala seguinte: “bilhete pernambucano não imitaria assim o caso do consulado português, onde uma libra disse a mesma coisa aos poderes públicos, quando desapareceu dali uma quantia grossa”.

A ironia com que A+B justificam o desfalque, dando voz às notas que poderiam ter sido deixadas à polícia como suborno, denuncia a propensão desonesta das figuras, como se vê no trecho:

Os meus colegas saíram daqui com a intenção de evitar, embora por caminhos mais longos e tortuosos, a estrada do imposto, por exemplo, que é comprida como todos os diabos. Não voltarão todos juntos, nem no mesmo ano; mas se é verdade que Roma não se fez num dia, também é certo que não se desfez num ano. Foi o que eles me disseram²⁵ (A+B, p. 659).

²⁴ Sousa Neto inclui em sua dissertação a notícia publicada no *Diário de Notícias*, no dia 28 de fevereiro de 1886, a respeito do desfalque no English Bank. Leia-se um trecho: “Gouveia [o empregado culpado pelo desfalque] era há muitos anos empregado do banco, e na nossa sociedade ocupava posição conspícua, sendo muito estimado por seu trato agradável, e por anos fora tesoureiro do Jockey Club. As suas contas, enquanto a fiscalização do banco seja muito rigorosa, apresentavam-se sempre corretas e exatas. Mas o banco, além do seu pessoal efetivo, tem uma comissão especial que uma vez a cada semestre examina a caixa e a carteira do estabelecimento. Era ontem o dia usual desse exame [...]. Gouveia, porém, não tinha comparecido ao banco [...]. Sendo necessário abrir-se o cofre do pagador e não aparecendo nem este nem as chaves, arrombou-se o cofre, mas sem haver ainda suspeitas do extravio. Só quando se começou a contar o dinheiro se verificou que os maços de notas, que deviam ser de 1000\$, eram fingidos como uma nota de 100\$ cobrindo uma porção de notas de 500rs e 1\$ formando volume capaz de iludir numa conferencia como em geral se faz, sem desmanchar os maços de notas” (SOUSA NETO, 2008, p. 44).

²⁵ A leitura deste trecho por Sidney Chalhoub aventa a hipótese de que o desfalque tenha ocorrido para que não fosse transformado em imposto a ser pago à coroa o dinheiro que estava na tesouraria de Pernambuco, fato ligado ao debate em curso pelo federalismo e sobre as discussões relacionadas às relações provinciais (2005, p. 79).

Na crônica seguinte, de 16 de setembro de 1886, o caso dos desfalques mencionados antes precipitam outras “ideias” em A, confirmando a familiaridade ou, no mínimo, a aceitação deste diante de tais expedientes.

A - Vou dizer-lhe uma coisa incrível, mas verdadeira. Tenho uma ideia...

B – Guarde-a, guarde-a... Uma ideia, amigo! É encafuá-la; é metê-la nos cafundós do espírito.

A – Pois sim, mas não há inconveniente em confiá-la a um amigo discreto; não é seguramente botá-la ao meio da rua. Você sabe que as ideias dos homens são como os filhos das mulheres; lá vem a hora... A minha completou agora mesmo os seus nove minutos... Vamos, apare-a nos braços. Sabe que no Recife, não só se desconfia que houve desfalque na Tesouraria, em vez de roubo, mas até já se suspeita que o método ali empregado foi o mesmo do English Bank.

B – Já sei: os tais maços de notas miúdas com uma nota grande por fora, fazendo tudo um conto de réis aparente, mas na realidade uns cento e tantos mil-réis.

A – Tal qual.

B – Mas que ideia lhe deu isso?

A – Veja lá se adivinha.

B – Não posso.

A - Imaginei que algumas de nossas cabeças públicas podem ser assim compostas de uma grande nota por fora e outras miúdas por dentro. Contos de réis de caçoadas... Que lhe parece? Fiquei tão contente com esta conjetura, que até me deu vontade de dançar um minuete... Tra la la, tra la la, la la... Compreende, não? Uma nota grande, vistosa, cem mil réis, encapando uma porção de quinhentos réis muito ralados, e embaindo a multidão. A multidão aplaude, crê nos rolos de dinheiro, adivinha outros, e dança como eu, tra la la, tra la la.

B – Bem pode ser (A+B, p. 660).

A figura A compara as notas de baixo valor que vão escondidas entre as notas mais valiosas, formando uma fortuna falsa (como ocorreu nos dois desfalques mencionados), com a classe política do império: é possível esconder o grande bolo de homens públicos de pouco vulto, os menos endinheirados, sob os auspícios de alguns raros que mereçam consideração por serem mais poderosos. Neste trecho, por exemplo, A imagina um plano para enganar a multidão baseado no método dos recentes desfalques na

Tesouraria do Recife e no English Bank. A facilidade com que se engana a multidão, e o modo como a figura A conhece esta circunstância, também é digna de nota.

A – Vá ouvindo. Espontaneamente, ou para animar as turbas, um dos presentes grita: “Viva o conto de réis!” Mil vozes repetem: “Viva o conto de réis!” E jura-se que não há menos que um conto de réis, que há até mais. Mas lá vem um que apenas possui uns cento e vinte mil-réis, em notas pequenas e espalhadas, e fica triste, sente-se invejoso, e clama que o conto de réis, embora certo, é falso.

B – “Embora certo”, confesso que é sublime. Não acham outro meio de desmoralizar esses contos de réis, senão dizer que são falsos, embora certos (A+B, p. 661).

O outro discorda relativizando ironicamente a própria realidade do dinheiro, dizendo que aquele conto de réis é “falso, embora certo”, ou, por outra, não importa se é falso ou verdadeiro, afinal “uma nota grande por fora é a alavanca do crédito intelectual... Fia-se tudo, até a reputação”. A nota falsa compra a reputação, e é isso que importa, pois segundo a concepção de A, com a reputação, mesmo que mentirosa, vive-se muito bem.

Quando B aventa a possibilidade de descoberta das fraudes, de um político não ser exatamente o que se pensou que ele era.

B – A sua ideia, entretanto, esbarra numa dificuldade. As notas não podem ficar emaçadas; há despesas... o dono tem de abrir os maços, distribuir o dinheiro...

A – Há despesas, mas há também crédito. Uma nota grande por fora é a alavanca do crédito intelectual. Para que serviria então a velha instituição dos fiados? Fia-se tudo, até a reputação.

B – Não sabia desta. Depois é que aparecem os desfalques.

A – Raro, muito raro.

B – Como raro?

A – Quando os desfalques começam a aparecer, a multidão está ocupada com outro conto de réis, que pode ser verdadeiro ou falso, mas é outro, e ninguém dá fé dos desfalques, ou todos os desculpam. Aqui entra uma boa liquidação sossegada, e adeus (A+B, p. 661).

Vê-se, portanto, que as crônicas trazem preceitos e “informações úteis” a respeito de como operar nesta sociedade, o *modus faciendi* para lucrar mais, como realizar falcatruas (roubos, alianças, desvios) sem ser incomodado, muito

menos punido. A+B conhecem o sistema, trocam ideias sobre ele, como parte que são da elite detentora do poder político e econômico.

Assim, o modo como as altas referências estão muito à vontade misturadas às falcatruas e politicagens nacionais e internacionais é um modo realista (em sentido forte) de formalizar literariamente a experiência sócio-histórica brasileira daquele final de século²⁶.

²⁶ O sobrevoos pelas referências, portanto, está vinculado à volubilidade machadiana, princípio formal das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, conforme mostrou a análise de Roberto Schwarz (2000). No entanto, por aqui, a volubilidade tem desdobramentos em outro nível de gravidade: “Diante da Europa, a volubilidade é nada, mas é tudo quando confrontada com o sistema das relações brasileiras” (ARANTES, 1992, p. 95).

1.3. Estatuto social de A+B

Nada há nas crônicas *A+B* que indique alguma diferenciação entre as duas figuras postas em diálogo. No entanto, apesar de não serem nem mesmo nomeadas, é possível antever o estatuto social de quem fala nos sete diálogos a partir do modo como abordam os fatos e da leitura que fazem dos acontecimentos sobre os quais se referem. De início, sabemos se tratar de uma elite que lê jornais, uma minoria dentro dos 30% de letrados que compunham a população brasileira de meados do século XIX²⁷.

No âmbito das questões de gênero que a série *A+B* suscitam, considerar as figuras *A+B* como personagens traz dificuldades tanto se nos dispusermos a aproximá-las do gênero narrativo quanto do gênero dramático, pois elas não se encaixam bem na definição de personagem que cabe ao romance, tampouco na que cabe ao teatro convencional. Ao tentar delimitar uma distinção entre estes dois gêneros literários, Décio de Almeida Prado afirma que no romance “a personagem é um elemento entre vários, ainda que seja o principal”, caso em que a figura do narrador reveste-se de extrema importância, assim como o enredo e outras categorias necessárias à construção narrativa. Contrariamente, no teatro, “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra, nada existe a não ser através delas” (CANDIDO et al, 2002, p. 84).

Já foi dito que consideramos que haja um narrador na série *A+B* – João das Regras – que, apesar de ausentar-se e somente assinar cada crônica, existe pela ausência, pois veremos na análise mais adiante que o seu

²⁷ A este respeito, em entrevista concedida ao website Portal Puc-Rio por ocasião da publicação da nova edição das crônicas *A+B*, Mauro Rosso, o organizador da edição, afirma: Portal: Em *A+B*, Machado opta por diálogos entre dois personagens, que chama de A e B. Existe alguma razão específica para não usar nomes, ainda que fictícios?

MR: Não. Isso faz parte da tônica do disfarce, do enigma. Ele talvez tenha se inspirado em outros escritores. Diderot, por exemplo, foi uma das grandes influências de Machado. Havia um romance dele no qual duas pessoas discutiam questões filosóficas, e usava um recurso parecido. Mas o Machado, por si só, era muito criativo. Conferir a entrevista em:

<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=10570&sid=55>

Acessada em 24 de outubro de 2011.

afastamento é significativo. Um narrador ausente e distante (uma distância interessada, pois ele é o organizador), logo, muitíssimo diferente do narrador convencional de um romance realista, por exemplo²⁸. Para serem personagens dramáticas, por seu turno, *A* e *B* necessitariam possuir maior delimitação individual, condição que é impedida até mesmo pelo sinal (+), utilizado para unir as figuras, fazendo com que uma “complete” a outra para, juntas, formarem uma espécie de entidade (ao mesmo tempo em que são joguetes nas mãos de João das Regras).

Percebe-se, portanto, que Machado está no limiar entre um gênero e outro, em busca de uma forma compatível com a matéria incongruente que lhe interessava representar. Tanto a forma dramática quanto a forma narrativa, quando apanhadas de modo engessado e a-histórico - não dão conta da matéria psicossocial disponível ao autor e entram em contradição com a mesma, problematizando assim as formas poéticas canônicas. É no tocante ao enfrentamento de tais contradições e problemas na fatura da obra de Machado de Assis que esta pesquisa se coloca²⁹.

Assim, por não haver indícios no corpo das crônicas de características específicas de cada figura, as quais pudessem diferenciá-las, além de o ambiente do diálogo ser de concordância, é possível antever a união das “duas” no intuito de comentar as mazelas do dia a dia da política brasileira. Não sendo bem diferenciados enquanto personagens, *A* e *B* intercalam as opiniões que são, em geral, as mesmas e têm o mesmo intuito: tecer observações inspiradas em interesses pessoais e de sua classe a respeito da política brasileira. Entretanto, resta saber melhor de quem se trata. Com este fim, vejamos mais alguns comentários relacionados ao desfalque da tesouraria de Pernambuco, e sua relação com o caso do English Bank, tecidos por *A+B* na crônica do dia 12 de setembro:

A – Ah! as libras esterlinas são muito sinceras. Eu creio mais em uma libra esterlina, quando é mesmo esterlina, do que em cinco mil-réis; mas no caso presente era apenas dar um recado...

²⁸ Mesmo que em terceira pessoa, mas não tão diferente do narrador de *Esaú e Jacó*, como demonstraremos na segunda parte desta Tese.

²⁹ Para um apanhado geral dos problemas da poética ligados a uma concepção dialética entre forma e conteúdo, ver “Estética histórica e poética dos gêneros” In: SZONDI, 2001, p. 23-28.

B – Isso, mas era imitar; e você sabe... a guerra dos mascates... Veja, por exemplo, o caso do English Bank; aí não houve a menor hesitação, justamente por não ser o bilhete pernambucano, mas a nossa boa libra amiga...

A – Ficou alguma?

B – Tudo estava acabado, morto, esquecido, creio que já lançado a lucros e perdas, quando reapareceu uma pessoa e disse: “Vamos ver como se passou este negócio?”.

A – Parece-lhe então que voltarão todas?

B – Não diga tanto; algumas até já terão voltado, em depósitos, letras cambiais e... A pessoa que voltou quer saber como a descoberta se passou e, se é verdade que o Banco *n’avait oublié qu’un point...*

A – *C’était d’allumer sa lanterne?*

B – Acertou. É incrível como você ainda não esqueceu esses e outros adminículos do fabulista...

A – Ah! meu amigo, as fábulas são ainda agora as coisas mais verdadeiras desse mundo e do outro; o próprio Deus algumas vezes falou por parábolas. Com que então, o Banco esqueceu o principal do negócio?

B – Justamente; e é por aí que vai a gata aos filhos. (A+B, p. 659).

O diálogo, como já foi mencionado, é organizado com superioridade pelo narrador a partir do sobrevôo pelos assuntos, fato que desnorteia o leitor quando este se vê diante de tamanha mistura de referências em tão poucas linhas. Alguns exemplos: a primazia da libra esterlina sobre o mil-réis; os dois casos de desfalque; a guerra dos mascates; o desdobramento distinto entre os dois casos de desfalque; a referência a uma fábula³⁰; a defesa da fábula como explicação das “verdades”; e o arremate por meio de um provérbio popular, “e é por aí que vai a gata aos filhos” (p. 659).

É notório que entre as figuras *A* e *B* não haja discordâncias, nem mesmo dúvidas ou mal entendidos, eles de fato falam a mesma língua, a ponto de *A*

³⁰ A fábula referida, conforme indica Sousa Neto (2008), chama-se *Singe que montre la lanterne magique*, composta por Jean Pierre Claris de Florian (1755-1794), fabulista francês, sobrinho de Voltaire. Trata-se da história de um macaco que foge do circo onde acompanhava o seu dono num número sobre a criação do universo, para o qual utilizavam uma lanterna. Ao ousar fazer sozinho o número, porém, o macaco esquece-se do ponto principal: acender a lanterna (SOUSA NETO, 2008, p. 45).

completar o fecho da fábula mencionada por *B*. Aliás, o tema e a utilização desta fábula com o intuito de ilustrar a ideia de que o banco esqueceu-se de fazer o seu ofício principal, que é desfazer os maços e contar o dinheiro, são imediatamente reconhecidos e aprovados, “Acertou. É incrível como você ainda não esqueceu esses e outros adminículos do fabulista...” (p. 660). Aponte-se também, como elemento para que se conheça melhor as figuras em diálogo, a presunção demonstrada por *A* ao comparar o seu procedimento, falar por fábulas, com o procedimento divino, falar por parábolas: “Ah! meu amigo, as fábulas são ainda agora as coisas mais verdadeiras desse mundo e do outro; o próprio Deus algumas vezes falou por parábolas” (p. 660).

No que tange aos dois desfalques comparados na crônica, o da tesouraria de Pernambuco e o do English Bank, fica sugerido pelas figuras *A+B* que o fato deste último ser um banco estrangeiro impulsiona as investigações para que haja uma resolução com menos prejuízo para o mesmo³¹, “Veja, por exemplo, o caso do English Bank; aí não houve a menor hesitação, justamente por não ser o bilhete pernambucano, mas a nossa boa libra amiga...” (p. 659), diferentemente do que ocorrera com a tesouraria, sobre a qual a figura *A* defendera, um pouco antes, que a solução do imbróglio poderia ter vindo pela via do suborno, “um bilhete que fosse, um bilhete de quinhentos réis, que podia ficar muito quieto e explicar-se com a polícia” (p. 659).

³¹ “Os britânicos foram os primeiros a estabelecer bancos estrangeiros na América Latina e durante todo o período pré-Primeira Guerra Mundial eles permaneceram como o principal ator financeiro estrangeiro na região. O momento da sua chegada, durante a década de 1860, se deveu mais às condições econômicas na Grã-Bretanha do que aos eventos na América Latina, embora a sua principal motivação se devesse ao desejo de financiar uma parte do crescente comércio entre essa região e a Europa. A primeira onda aconteceu durante o boom da sociedade anônima que levou à crise Gurney Overend de 1866 [...]. O London and River Plate Bank (Argentina e Uruguai, 1862) mostrou o caminho, logo seguido pelo London and Brazilian Bank (1862), o British Bank of South America e o English Bank of Rio de Janeiro em 1863. A esses bancos mais tarde se juntou o Anglo-South American Bank (1907), ele mesmo resultado da fusão de instituições (britânicas) fundadas antes na Argentina. De 1870 a 1910 os ativos combinados desses bancos cresceu de apenas 9 milhões para mais de 66 milhões. Em 1913, eles já haviam estabelecido uma ampla rede no Brasil, Chile, Argentina e, em menor medida, no Uruguai, possuindo filiais em 54 cidades”. BRIONES I. e VILLELA A. “European banks and their impact on the banking industry in Chile and Brazil: 1862/1913” (p. 5, tradução livre).

Cf.: <http://www.cepr.org/meets/wkcn/1/1617/papers/Villela.pdf>, acessado em 24/11/2011.

O assunto interessa também para a compreensão do enriquecimento do banqueiro Santos, personagem de *Esaú e Jacó*.

A defesa de um tratamento diferenciado quando o caso inclui capital privado estrangeiro surge também no seguinte trecho da crônica do dia 16 de setembro:

A – Deus de misericórdia, não! Não vou tão longe. A História é uma bela castelã, muito cheia de si, e não me meto com ela. Mas a minha comadre Crônica, isso é que é uma boa velha patusca, tanto fala como escreve, fareja todas as coisas miúdas e graúdas, e põe tudo em pratos limpos.

B – Se fosse em pratos mal lavados, era capaz de saber também alguma coisa dos dois mil contos daquela companhia francesa, os tais que fomos condenados a pagar.

A – Não é outra coisa, esses contos são verdadeiros.

B – Como verdadeiros? Então acha que devemos entregar assim...

A – Homem dos diabos, não digo isso; digo que esses contos pedidos e concedidos (por ora) são dos que não comportam desfalques. Se houvermos de pagar (*quod Deus avertat*), há de ser em maços certos, certos e contados.

B – Mas convenha que é horrível; pagar certo e receber errado.

A – Antes errado que nada. Antes alguma coisa pouca nos cofres e nas cabeças, que uma simples hipótese, uma ou duas. Mas já é tarde; adeus (A+B, p. 662).

A mudança de atitude surgida quando vem à tona o assunto da companhia francesa revela que são usados dois pesos e duas medidas para o julgamento dos desfalques, pois neste caso, os contos “pedidos e concedidos (por ora) são dos que não comportam desfalques”, ao contrário do ocorrido na Tesouraria de Pernambuco. Se na pior das hipóteses, como sugere a expressão latina, “Deus nos livre!”, for preciso pagar os dois mil contos “há de ser em maços certos, certos e contados”, mesmo que seja horrível “pagar certo e receber errado”. Um pouco antes, a figura A já havia dito que “as libras esterlinas são muito sinceras. Eu creio mais em uma libra esterlina, quando é mesmo esterlina, do que em cinco mil-réis” (p. 659).

As questões financeiras trazidas ao diálogo por A+B obrigam que seja feito um breve exame da situação financeira do império na segunda metade do século XIX. Desde a sua constituição enquanto nação autônoma, em 1822, um dos maiores problemas enfrentados pelo Brasil foi a escassez de capital em

divisas fortes. O permanente desequilíbrio das contas públicas brasileiras, vinculado à impossibilidade de obtenção de recursos internos em nível adequado, foi a causa principal da maior parte das operações de financiamento externo³². Conforme Almeida (2001), o Governo imperial contraiu diversos empréstimos ao longo do século XIX, sendo três no Primeiro Reinado, um durante as regências e treze durante o Segundo Reinado, num total de 17 operações externas. A quase totalidade desses empréstimos foi, sob instruções das autoridades fazendárias, negociada pelos diplomatas brasileiros lotados em Londres junto a banqueiros privados da City, com ênfase para a Casa Nathan Mayer Rothschild e irmãos. Este fato fez com que o país fosse condenado a viver de empréstimos durante todo o império, embora tornando-se também credor, em meados do século, por ocasião das questões platinas, na região da Bacia da Prata³³.

Considerando a relevância desta situação histórica de dependência externa, voltemos às crônicas, especificamente quando são discutidos os problemas econômicos da ordem do dia, neste caso, a discussão sobre o orçamento, na crônica do dia 22 de setembro:

B – Mas o Senado pode negar a fusão?

A – Há opiniões, uns dizem que não, outros que sim, e este ponto depende dos partidos. Assim os liberais entendem que não se pode negar, os conservadores que sim. Quando a maioria do Senado for conservadora, nega, quando for liberal concede. Você vê que não há nada mais estável, mais definitivo que isto. Mais definitivo que isto só a morte; e ainda assim não sei.

B – Mas agora?

³² Este fato resultou no aumento da dívida externa, que passou de cerca de 4 milhões de libras esterlinas em 1850 para 30 milhões no final do Império (ALMEIDA, 2001).

³³ A partir de finais dos anos 1840, devido à sua fase de grande expansão econômica, o Brasil passou a exercer um papel que raramente lhe coube em toda a sua história: o de grande potência regional, de acordo com Almeida (2001, p.11), "A concessão de empréstimos era apenas uma das facetas dessa diplomacia intervencionista, que se manifestou pelo envio de missões diplomáticas, mas também de 'forças auxiliares', mandadas a Montevideu cada vez que se tratava de resistir às ofensivas dos aliados de Buenos Aires". Para mais informações sobre o que ficou conhecido como "diplomacia dos patacões", cf. ALMEIDA, 2001, p. 9.

Para maiores detalhes, ver o capítulo "O orçamento imperial: os limites do governo" In: CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

A – Agora é provável que haja fusão; demais, trata-se do orçamento, e aí está a finura da rejeição da emenda Correia. Orçamento ou revolução.

B – Entendi; mas diga-me: não era melhor que, por meio de poderes especiais, se definisse bem esse ponto constitucional da fusão obrigatória ou facultativa?

A – Upa! Você falou agora como um doutor. *Cabricias autem*, como diz o médico de Molière. Poderes especiais, ponto constitucional, fusão obrigatória ou facultativa... Mas você não vê que tudo isso é comprido, leva tempo, muito tempo, e que esta vida não chega a netos? Que haja alguma dificuldade grave em 1914, por causa desse ponto é possível; mas que temos nós com 1914? Há de haver gente em 1914. Ou você crê que tudo acaba em 1913? (A+B, p. 663).

A tendência conciliatória entre as partes mostra a superficialidade da divergência; ademais, a normalização do procedimento de aparar as arestas, resolvendo tudo “em família” por intermédio da fusão, ecoa na construção do romance *Esaú e Jacó*, como veremos, reafirmando a pertinência da representação deste ritmo histórico³⁴.

No trecho seguinte da crônica, a pretensa seriedade da última resposta da figura *B* é desconstruída pela ridicularização dos termos realizada por *A*. A ridicularização se dá pela comparação com o falso médico Sganarelle, personagem da peça *Le médecin malgré lui* (1666), de Molière, que, sendo muitíssimo ignorante em assuntos de medicina, se utiliza do latim para se fazer passar por médico. As “belas” palavras de *B* são vazias de significado, e isso é compartilhado entre as figuras, posto que ambas demonstram a mesma irresponsabilidade com os destinos do país, “mas que temos nós com 1914?”. Não importa a constitucionalidade ou a correção das atitudes em prol da nação, mas sim os benefícios que delas poderiam ser obtidos, é esta a verdade dos debates e das atitudes políticas representadas por Machado em *A+B*.

A crônica de 16 de setembro de 1886 também tematiza o modo como se davam os debates no âmbito político do império e o posicionamento de *A+B* em relação aos mesmos:

³⁴ O orçamento indicava muito mais do que a disputa entre Legislativo e Executivo. Refletia o conflito entre a burocracia, a máquina do Estado, sempre em busca de maiores recursos, e os grupos dominantes da sociedade, aqueles de que se podiam extrair estes recursos. Representava o conflito interno de uma elite política que hesitava entre as necessidades do governo, que ela dirigia, e os interesses dos proprietários que ela devia representar (CARVALHO, 2006).

A – Não; leia primeiro este trecho de um discurso do meu amigo Cândido de Oliveira, proferido ontem na Câmara dos deputados. Queixa-se de quererem pôr a Câmara abaixo do Senado. Mas como é que ele não percebeu que o Senado tem mais força que a Câmara, e deve tê-la?

B – Lá isso não. Tanto percebeu, que deseja entrar para lá, e com razão, porque o merece. Na Inglaterra, o sr. Gladstone não deseja nem por sombras que a rainha o meta na Câmara dos lordes; justamente porque a dos comuns é mais forte. Toda a retórica do mundo não responde a esta comparação sociológica. Agora, musque-se; até depois. (A+B, p. 662).

O tema deste trecho é a supremacia do Senado (não eleito e vitalício) sobre a Câmara dos deputados (eleita por votos). Inicialmente A surpreende-se com a queixa do então deputado Cândido de Oliveira, “quererem pôr a Câmara abaixo do Senado”, por pensar que é o Senado sim, que deve ter mais força. Por seu turno, B contrapõe-se (à informação da queixa) afirmando que o deputado sabe que o Senado é mais forte, desejando, inclusive, ser senador, “e com razão, porque o merece”.

Dentre a oligarquia política que foi formada no Brasil após a Independência, mesmo depois da criação da Carta Constitucional de 1824, os senadores ocupavam um lugar privilegiado. Além de vitalício, deste cargo saíam os conselheiros de Estado, os ministros e os chefes dos partidos políticos³⁵. Os deputados também constituíam um grupo poderoso, apesar de secundários na hierarquia; de modo semelhante ao que ocorre ainda hoje, o período de quatro anos para o qual eram eleitos³⁶ se estendia para várias legislaturas pela reeleição. Assim, formavam em seu entorno uma rede de

³⁵ De acordo com Emília Viotti da Costa, “Juntamente com os conselheiros de Estado, também vitalícios, os senadores constituíam um grupo influente, invejável e respeitado. O apoio desses homens era decisivo para obter-se um empréstimo bancário, um posto na burocracia, uma pensão do governo, a aprovação de uma empresa ou companhia por ações, ou para o êxito numa carreira política. Dessa forma, senadores e conselheiros criaram uma grande clientela” (COSTA, 1999, p. 140). Não à toa veremos que o banqueiro Santos, personagem de *Esaú e Jacó*, também manifestará o desejo de tornar-se senador.

³⁶ O sistema eleitoral vigente durante o Império era baseado no voto indireto e no nível de renda, portanto à grande maioria da população era negado o direito ao voto. De acordo com Costa, os eleitores representavam entre 1,5% e 2% da população total do Brasil até o fim do Império (1999, p. 143).

patronagem, clientelismo e troca de favores, a qual favorecia e facilitava a utilização da estrutura política em proveito próprio.

Esta ominosa relação de compadrio pode ser percebida pelo tom condescendente adotado por A+B no trato com os políticos. Nota-se, ao fim, a afinidade entre todos (A+B e Cândido de Oliveira) baseada na concordância de que o Senado deve ter mais força, diferentemente do que ocorre na Inglaterra, cuja democracia estava mais desenvolvida e a Câmara dos Comuns (eleita) tinha mais poder do que a Câmara dos Lordes (nomeada). A comparação sociológica entre a política dos dois países deve ser evitada, de acordo com B, porque deixará visível que as leis no Brasil não são direcionadas ao bem comum, mas sim, ao benefício da elite somente. Na Inglaterra, ao menos em teoria, havia maior participação nas decisões.

Os princípios individuais, assim como os políticos e partidários, também não são levados a sério³⁷.

B – [...] Pensei no título por causa das chapas senatoriais, que eram duas, uma conservadora, outra liberal; mas a liberal dividiu-se, e aí ficam três.

A – Mas por que é que se dividiria, sendo já difícil a luta de uma só?

B – Por causa dos princípios. Meu caro, os princípios valem alguma coisa; é preciso contar com eles. Por exemplo, eu não li a circular do Malvino.

A – Li-a eu.

B - Sim? Não a li, mas aposto que lá vem certo número de princípios: autonomia municipal, temporariedade do Senado, grande naturalização, casamento civil, alargamento do voto, federação das províncias...

A – Vá-se embora! Você leu a circular.

B – Não li.

A – Leu-a, por força; como é que se pode, sem ler...

B – Não li, homem de Deus! é que os princípios, ora são princípios, ora são favas contadas. Parece que foram eles ou elas, ou um só deles, a causa da divisão da chapa liberal, e da criação de outra abolicionista, que, se vencer, mete o Beaurepaire Rohan no Senado (A+B, p. 664).

³⁷ As figuras A+B deixam claro o seu lema, "*Mete dinheiro no bolso*" (grifo do autor), desde a primeira crônica da série, no dia 12 de setembro, repetindo-o no dia 4 de outubro.

Embora *B* diga o contrário, “os princípios valem alguma coisa; é preciso contar com eles”, a ironia com que trata os assuntos presentes na circular do Malvino deixa ver outra coisa: ele considera as propostas como palavatório repetitivo e insignificante, a ponto de conseguir completá-las pela adivinhação. Ressalte-se que todas elas são propostas modernizantes “autonomia municipal, temporariedade do Senado, grande naturalização, casamento civil, alargamento do voto, federação das províncias...”, o que mostra a situação mental peculiar do brasileiro de elite: deseja ser moderno somente quando lhe convém no plano individual.

Insistindo na compreensão do estatuto social de $A+B$ ³⁸, é preciso ainda dar relevo à característica fundamental da elite brasileira durante a passagem da sociedade estamental à sociedade de classes: a homogeneidade ideológica e o esforço em prol da conservação das estruturas de poder nas mãos desta elite por meio da conciliação, ou seja, pela amenização das diferenças.

É sabido que a Independência do país (1822) foi realizada por uma elite interessada na manutenção do trabalho escravo como estrutura de produção³⁹. Esta elite agrária, em sua maioria, teve formação em Coimbra, optando principalmente pelos estudos jurídicos, os quais constituíram as bases da magistratura, do Exército e do funcionalismo público do país⁴⁰. Durante a primeira metade do século XIX, os grandes fazendeiros e comerciantes brasileiros enviaram seus filhos para serem educados em Portugal. Este fato por si já conduz a certa homogeneidade, a qual tomará ainda mais força a partir da intenção deliberada de redução de atritos por parte desse grupo, cujas

³⁸ O campo de problemas ao qual nos deteremos aqui diz respeito também às personagens e à construção do romance que será analisado na segunda parte desta pesquisa.

³⁹ Cf. COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

⁴⁰ O Brasil dispunha, ao tornar-se independente, de uma elite ideologicamente homogênea devido a sua formação jurídica em Portugal, a seu treinamento no funcionalismo público e ao isolamento ideológico em relação a doutrinas revolucionárias. Essa elite se reproduziu em condições muito semelhantes após a Independência, ao concentrar a formação de seus futuros membros em duas escolas de direito, ao fazê-los passar pela magistratura, ao circulá-los por vários cargos políticos e por várias províncias (CARVALHO, 2006, p. 39).

principais metas eram manter a unidade do país, assim como o controle sobre esse país unido⁴¹.

É patente que diante de uma situação de dependência financeira, como a que ficou esboçada anteriormente, as mentalidades comportam-se de modo peculiar, especialmente no âmbito das elites. A ambigüidade dos intelectuais brasileiros foi estudada por Antonio Candido, em sua análise de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, e também por Roberto Schwarz⁴² em diversos momentos de sua obra, mas de modo muito específico no ensaio que analisa a crônica *O punhal de Martinha*, de Machado de Assis⁴³. Nestes estudos, os dois críticos apanham atitudes contraditórias dos narradores dos romances que analisam de modo a mostrar estas nuances da experiência intelectual da gente bem posta do Brasil no século XIX. No âmbito da obra de Machado de Assis, o avanço formal do autor, levado a termo pela mudança do ângulo narrativo (Machado cede a voz narrativa aos membros da elite), possibilitou o exame das ambivalências da experiência culta das classes altas brasileiras a partir (por dentro) da fatura da obra artística. Tais ambivalências foram geradas pelo esforço dessa gente em reproduzir o modelo europeu diretamente, sem as mediações locais, das quais despontariam – e despontam apesar da intenção do autor - elementos essenciais constituintes da realidade, tais como a dependência estrangeira e a economia baseada no trabalho escravo.

⁴¹ A amenização de conflitos. A maior continuidade com a situação pré-independência levou à manutenção de um aparato estatal mais organizado, mais coeso, e por isso mais poderoso. Ademais, a coesão da elite, ao reduzir os conflitos internos aos grupos dominantes, reduziu também as possibilidades ou a gravidade de conflitos mais amplos na sociedade (CARVALHO, 2006, p. 40).

⁴² Cf. CANDIDO, Antonio. "De cortiço a cortiço". In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades/ Ouro sobre azul, 2004a.; SCHWARZ, Roberto. "Adequação nacional e originalidade crítica". In: _____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁴³ SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. *Novos Estudos CEBRAP*, 75, julho, 2006. p. 61-79. Ao analisar a crônica *O punhal de Martinha*, o autor revela o modo como Machado problematiza os conceitos de local e universal sem tomá-los como conceitos abstratos e lidando com os mesmos na própria forma da crônica. Machado constrói a crônica colocando em cena um narrador dilacerado entre as duas posições e, assim, joga com os dois conceitos invertendo-os. O objetivo é mostrar que o modelo-Europa não é tão adiantado assim, e a ex-colônia não irá muito longe seguindo como uma subordinada o modelo falhado; o narrador oscilante deixa ver este descompasso. "A referência de fundo é a formação da nacionalidade nas condições herdadas da colonização, inevitavelmente fora de esquadro, se o esquadro forem as auto-idealizações da Europa adiantada" p. 78.

Nos artigos mencionados acima subjaz a reflexão dos problemas relativos às noções de “universalismo” e “localismo” no contexto de uma ex-colônia. Nesse sentido, um dos problemas centrais da cultura brasileira com o qual Machado precisou lidar para realizar a sua viravolta formal e completar a formação da literatura do Brasil no século XIX, por meio de um “realismo forte”, foi superar o dilema da dupla fidelidade com que se debatia todo intelectual brasileiro vivendo na periferia do capitalismo⁴⁴: cosmopolitismo ou localismo? De um lado, o intelectual provinciano podia tentar igualar-se ao europeu, perdendo de vista a posição instável e dependente do país e arriscando-se a “girar em falso como um europeu postiço” (ARANTES, 1997, p.51); a outra opção seria dar as costas ao mundo contemporâneo, fixando-se nos compatriotas oprimidos deixados para trás na corrida da modernização

Conforme afirma Schwarz, Machado dramatiza, na crônica *O punhal de Martinha*, a dúvida quando ao universalismo do universal e ao localismo do local, jogando com estas instâncias, brincando com o significado corriqueiro do que seja local e universal no contexto da ex-colônia.:

Em suma, universalismo e localismo são pólos equívocos, ideologias de que Machado se vale como de materiais. A parafernália da retórica e do Humanismo lhe serve, desde que faça figura imprópria e configure um desconcerto particular, com ingrediente de classe e coeficiente histórico precisos, tudo sem prejuízo da ambiência de universalidade (SCHWARZ, 2006, p.77).

A situação narrativa armada por Machado deixa à mostra na própria forma a incongruência da realidade histórica por ele percebida. O jogo entre o fato ocorrido com Martinha e João Limeira na cidadezinha do interior da Bahia; a comparação com o fato histórico, longínquo, porém ilustre vivido por Lucrécia; e o posicionamento do narrador-cronista culto, insatisfeito com o esquecimento a que a história sujeitará Martinha, por no fundo identificar-se com ela, revela nas entrelinhas o dilema entre localismo e cosmopolitismo no Brasil do século XIX. O troca-troca de posições entre as noções de local e universal (inclusive no posicionamento do narrador), ou seja, o abandono da simplificação do assunto e a problematização e dramatização do mesmo no

⁴⁴ CARA, Salete. La dialéctica de lo particular y de lo universal. Casa de las Américas. Havana, 2008. p. 1-6.

corpo da obra literária é conseguida por Machado através dessa armação narrativa. Sobre isso afirma Schwarz:

Deixamos o âmbito retórico das oposições abstratas e maniqueístas, além de vagamente colonialistas, do tipo civilização vs. barbárie, para passarmos ao campo da dialética social, com as suas interligações imprevistas e significados instáveis. Sob a forma ostensiva, a forma latente: a bravura ou braveza da moça dá assunto a comparações cômicas e fora do tempo, mas veicula também a situação estético-política de quem escreve, imprimindo à prosa uma nota de inquietação e culpa históricas (SCHWARZ, 2006, p. 75).

A resolução deste impasse se deu quando Machado acumulou experiência literária e liberdade intelectual o suficiente para submeter à crítica tanto um lado como o outro da balança. Dando relevo às contradições locais por meio das escolhas construtivas de sua obra madura, Machado pôs a descoberto os pontos que não funcionavam também no modelo, dito universal. Assim, a partir do ponto de vista da experiência brasileira, questionou o grande realismo europeu que não podia fazer sentido sem mediação numa sociedade escravista, desejosa de se modernizar segundo os moldes liberais europeus.

Votando à série *A+B*, a ambiguidade pode ser apanhada no fato de que as figuras *A+B* circulem com tanta desenvoltura por temas que vão desde as falcatruas do sistema bancário e político ao teatro francês, ou à opera de Carlos Gomes. Eles representam tipos intelectualizados, assim como quem assina as crônicas (como veremos pela análise a seguir), cujos “conhecimentos” são apenas verniz. Os valores de honestidade, os quais provavelmente *A+B* defenderiam em abstrato, são incompatíveis com o apoio às falcatruas como meio de vida abertamente expressas. Os disfarces ficam por conta da mistura de temas no meio da estrutura dialogal das crônicas, de resto, a desfaçatez de *A+B* está explicitamente revelada ali. Como se pode ver neste trecho, dentre vários outros que têm sido mostrados:

A – Está bom, sossega, respira. Vamos para este corredor... Não foi nada; respira. Ouve agora o Martinho de Campos...

B – Deixa-me respirar ainda um pouco. Há por aí alguém que nos tivesse ouvido?

A – Ninguém.

B – Nenhum desfalque, ao menos?

A – Nenhum... isso é, não juro. Os desfalques são como as chuvas deste mês; está um céu muito bonito, de repente, zás, uma bátega d'água.

B – Depois o céu fica outra vez bonito.

A – Fica ainda mais bonito (A+B, p. 669).

A impessoalidade das figuras A+B, a sua pouca caracterização individual, combinada ao estatuto do narrador, sobre o qual nos deteremos adiante, constrói um quadro teatral das elites do século XIX. A+B são figuras utilizadas (postas em cena) pelo narrador para mostrar uma situação da qual ele, narrador, também toma parte. Estes elementos formam uma conjuntura muito particular, específica ao ritmo da modernização periférica brasileira, incluindo todas as incongruências, recalques e ressentimentos de um intelectual de província.

1.4. Narrador como encenador

A análise das crônicas *A+B*, como vimos mostrando, traz a possibilidade de pensar, apanhando a ridicularização muito realista da nossa “vidinha” e das nossas figuras influentes do segundo império, numa espécie de *metteur en scène* mais para épico do que para dramático na pele de um narrador.

No palco estão as figuras, indistinguíveis e complementares, como sugere o sinal (+). De modo didático, o diretor acaba explicando um pouco aos leitores suas inúmeras referências ao distinto público, utiliza parábolas ilustrativas, citações, exemplos etc. Quem assina as crônicas responsabilizou-se pela montagem da cena, em que estão *A+B* trocando de assunto todo o tempo, dando a ver a abundância de conluios e desarranjos no meio político em que circulam.

Tal situação formal remete à tradição teatral de um Martins Pena⁴⁵ (1815-1848), o comediógrafo que, assim como Machado em *A+B*, estava interessado em miniaturizar a totalidade da situação política do país; expondo como funcionam as instituições, o exercício do arbítrio e da violência relacionados ao mando. Desse modo, faz-se possível a leitura da série como uma espécie de “pecinha” épica, que tem em João da Regras, aquele que assina as crônicas, um organizador do material ou um encenador, cujo procedimento é distanciar-se. A estratégia deste que consideramos como autor ficcional ou narrador da série é se ausentar, dado que a sua independência em relação aos múltiplos acontecimentos referidos é completa.

Iná Camargo Costa propõe a revisão crítica da obra de Martins Pena pela leitura das peças, no caso *O juiz de paz na roça*, a partir do princípio épico. Assim, muitos elementos vistos como defeitos da peça pelos críticos, trocam de sinal e passam a ser lidos como ponto forte, no momento em que a

⁴⁵ Cf. “A comédia desclassificada de Martins Pena”. In: COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. São Paulo: Editora Vozes, 1998. p. 125-155.

peça é lida em seus próprios termos, em lugar de ser lida como um mau drama, pois afinal, “diferentemente do dramático, o princípio épico não exige sujeitos, heróis, nem muito menos ação dramática” (COSTA, 1998, p. 138).

A dispersão dos assuntos, que vimos ser o modo escolhido para organizar a série *A+B*, é um recurso aceitável e importante no contexto do teatro épico, pois ele não exige a convergência num só tema, num só tempo e num só espaço.

Contrariamente ao que o drama exige, as formas de comédia popular, sobretudo a farsa, estão sempre apontando para fora de si. Elas contextualizam-se remetendo sempre a um antes e um depois. Assim, a dispersão, que no drama é um defeito, é aqui um recurso necessário à forma (COSTA, 1998, p. 144).

Do mesmo modo, a pouca delimitação das personagens, que parecem a mesma⁴⁶, também é aceitável e significativa, tal recurso faz com que os acontecimentos possam ser remetidos a quaisquer sujeitos, dando maior amplitude à cena para, assim, instigar o ato crítico.

João das Regras, portanto, deve ser lido como um narrador. A entidade que organiza os diálogos, “assina embaixo” e dá legitimidade à atuação de *A+B*. Posicionado a partir de certo distanciamento épico, se o leitor conseguir visualizar a situação teatral (muito mais épica do que dramática) montada, ele será levado a ver e tentar alcançar um olhar crítico. Um diretor de cena na pele de um narrador.

O distanciamento liga-se a uma experiência mais totalizadora da cena, e faz com que ela tenha uma amplitude maior do que somente a do momento vivenciado, “Distanciar ou epicizar uma cena é historicizar, colocar num contexto histórico” (CARVALHO, 2009, p. 92). O horizonte do narrador, de alguém que tem uma visão externa e histórica da cena, é fundamental neste processo de ampliação da experiência crítica que com ela se quer alcançar, assim como a observação dos diferentes pontos de vista dentro da história que está sendo contada; tal atitude se diferencia sobremaneira daquela adotada no drama convencional, em que a personagem dramática está presa em sua subjetividade, gerando um enfoque demasiadamente psicologizante. A desconfiança da isenção daquele que narra é parte desta visão totalizadora da

⁴⁶ Aqui já é possível acenar com a fala de Aires a respeito dos gêmeos ao fim do romance *Esau e Jacó*: “são os mesmos” (p. 1224).

cena, pois “o próprio narrador está em situação simbólica” (CARVALHO, 2009, p. 93).⁴⁷

Sidney Chalhoub (2005), em seu artigo sobre a série *A+B*, considera a relevância de João das Regras enquanto narrador, acusando, inclusive, a estratégia de distanciamento utilizada pelo autor, cujo sentido é ausentar-se, ao mesmo tempo em que “age como se transcrevesse para o leitor os diálogos entre A e B, tais quais, como teriam realmente acontecido” (CHALHOUB, 2005, p. 74). No entanto, tal distanciamento não admite isenção; trata-se de uma ausência comprometida com o teatro da situação política brasileira, afinal, o narrador é quem põe as regras e organiza os assuntos de um modo, como vimos, nada desinteressado⁴⁸.

O nome João das Regras não pode ser considerado um mero pseudônimo, que tenha como intuito apenas o ocultamento ou disfarce do verdadeiro autor⁴⁹. Sabe-se inclusive que o autor por trás das crônicas era conhecido⁵⁰. Ademais, o nome de uma figura histórica como João das Regras traz implícito pontos de vista discutíveis, ligados à dominação que a classe legista exerceu na formação dos países no decorrer dos séculos (na passagem para o estado moderno em Portugal, sob D. João I e na formação do Brasil pós independência), por isso é preciso desconfiar daquele que narra aqui também.

⁴⁷ As duas citações foram extraídas de comentários dos atores Ney Piacentini (primeira citação) e Helena Albergaria (segunda citação) a respeito da atitude realista na cena, e fazem parte da obra organizada por Sérgio de Carvalho (2009) que aborda os experimentos da Companhia do Latão, grupo teatral a que pertencem os atores.

⁴⁸ De modo semelhante, é possível acompanhar os deslizes do narrador no romance *Esaú e Jacó*, os quais deixam a mostra a sua falsa isenção e o comprometimento com a sua classe.

⁴⁹ Esta é a opinião de Mauro Rosso, organizador da nova edição das crônicas *A+B*. Cf. nota 20.

⁵⁰ Referências em que é mencionado Machado como João das Regras: Em *A Semana* (Rio, n. 93, 9-10-1886, p. 327), na notícia do banquete oferecido a Machado de Assis, em comemoração ao 22º aniversário da publicação das *Crisálidas*, faz-se a seguinte referência ao homenageado: “... o jornalista que tem ilustrado os pseudônimos de Eleazar, Lelio, e atualmente, na *Gazeta de Notícias*, o de João das Regras”. Ainda mais. Valentim Magalhães, em carta a Lúcio de Mendonça, datada de 18-12-1886, referindo-se ao artigo do destinatário sobre o banquete de que falamos acima, diz: “Obrigadíssimo pelo teu artigo a propósito do banquete ao João das Regras.” (cf. Rev. Acad. Bras., n.143, nov. de 1933, vol. XLIII, p. 367). Cf. <http://www.machadodeassis.org.br/> (último acesso em 11/10/2011).

João das Regras (1340? – 1404), citado por Chalhoub⁵¹, foi o jurista conselheiro de D. João I (1358-1433), monarca que se empenhou na criação do Estado moderno em Portugal em fins da Idade Média, no sentido de estado laico. Era conhecido como o “bolônio” e teve grande papel na consolidação do poder monárquico em Portugal.⁵² A elaboração mental e social ligada à transformação do regime católico-feudal na Idade Média teve início com o conflito entre o poder espiritual da Igreja e o poder temporal da realeza. Representante da lei e do conhecimento (visto ter sido ao mesmo tempo chanceler do rei e reitor da Universidade), João das Regras foi parte importante deste dualismo histórico com que se abriu a era moderna: coube a ele a formulação da Lei Mental que consolidou a ditadura monárquica em Portugal (BRAGA, 1892, p. 132). A ditadura temporal, construída pela realeza foi conseguida com a ajuda teórica dos jurisconsultos, os quais foram essenciais para a legitimação das questões referentes à reorganização do poder temporal⁵³ (Veremos que a legitimação de atitudes torpes pela via do comprometimento de classe terá ressonância com o papel do intelectual brasileiro, na pele do narrador de *Esaú e Jacó*).

Este retrospecto histórico mostra que Machado apanhou a referência de um jurista, alguém cuja função era dar o aval jurídico às decisões do rei (“assinar embaixo”), apoiado na autoridade da lei ou fraudando-a para que ela tivesse aspecto legal, no momento em que o objetivo era o fortalecimento e a consolidação do poder monárquico em Portugal⁵⁴.

⁵¹ “Nos debates parlamentares que antecederam a aprovação da lei de 28 de setembro de 1871 [Lei do Ventre Livre], há exemplo esclarecedor da remissão à personagem histórica João das Regras. Paulino José Soares de Souza, deputado da ala dissidente do Partido Conservador, discursava contra o projeto de lei do governo; argumentava que ele esbulhava os direitos de propriedade dos senhores e que resultara de um excesso do imperador, que agia como rei absolutista, exorbitando pois as prerrogativas do Poder Moderador” (CHALHOUB, 2005, p. 74).

⁵² Cf. BRAGA, Teófilo. *História da Universidade de Coimbra nas suas Relações com a Construção Pública Portuguesa*. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências, 1892-1902.

⁵³ Comte considerou os juristas como as “almas danadas dos reis, fundadores do despotismo monárquico, não poderiam ser contados como libertadores do pensamento. Cobertos do seu arminho, não falavam senão em nome da autoridade... É a razão escrita. Se a humanidade se aventura a pedir outra coisa, eles não ouvem, não compreendem e abanam a cabeça” (BRAGA, 1892, p. 129).

⁵⁴ Nicolau Sevcenko aponta o uso interessado da lei de março de 1904 a qual permitiu a livre ação para a reforma no centro do Rio, e a de novembro do mesmo ano que exigiu a

De modo semelhante, o João das Regras machadiano, narrador das crônicas, afasta-se da situação e não toma a palavra, embora exerça o controle mostrando a encenação das duas figurinhas da elite imperial. João das Regras os avaliza, dando-lhes a sua assinatura de concordância, sem envolvimento no entrecho, mas, ao mesmo tempo, conferindo um aspecto de autoridade ao que está sendo demonstrado por A+B.

obrigatoriedade da vacina contra a febre amarela e desencadeou a Revolta da Vacina. O presidente Rodrigues Alves fez toda a reforma do Rio dentro da lei, além de estabelecer "um foro próprio, dotado de um juiz especialmente nomeado para dirimir as questões e dobrar as resistências. Ficando vedados os recursos à justiça comum" (Sevcenko, 1993, p 52).

1.5. Diálogo não dramático

Dentre as mais de dez séries de crônicas publicadas por Machado de Assis ao longo de quase quatro décadas de contribuição mais ou menos assídua em diversos periódicos, a série *A+B* foi a única escrita em forma de diálogo. As razões para tal escolha e as suas conseqüências no plano das formas é o que se buscará compreender nas páginas a seguir.

Já vimos que a busca formal de Machado não é aleatória e diz respeito à consciência do autor no que se refere à impossibilidade de adequação da matéria brasileira às formas canônicas disponíveis (ligadas às exigências do aburguesamento mais adiantado na Europa do século XIX). Encontrar procedimentos estéticos capazes de abarcar e dar forma às incongruências da realidade histórica do país - escravocrata com pretensões a se tornar um estado liberal e moderno, desde que mantidas as prerrogativas da elite - fez de Machado o maior escritor brasileiro e o lançou à modernidade.

Roberto Schwarz destaca que a falta de correspondência entre as formas canônicas – em geral aquelas praticadas na Europa – e a matéria social a qual elas dizem respeito conduz a questões relacionadas ao realismo num país periférico: “o que acontece com as formas modernas em lugares que não possuem as condições sociais que estavam na origem dessas formas e que elas de certa maneira têm como pressuposto?” (SCHWARZ, 2010, p. 235). Seria o caso de adaptar a pergunta do crítico ao que nos interessa no plano analítico da série de crônicas: como se dá a utilização de uma forma aparentemente anacrônica – o diálogo – para contornar este desajuste entre os enunciados da forma e do conteúdo? Especificar a utilização do diálogo na série *A+B*, relacionando-a ao modo como ele foi utilizado no século das Luzes e localizar tais deslocamentos dentro da busca de Machado por um realismo

forte, principalmente no que concerne à construção dos narradores dos romances, é o modo como tentaremos responder a esta questão⁵⁵.

É notória a tendência à forma dialógica no século das Luzes europeu, tanto na escrita literária quanto na escrita filosófica. A obra de Denis Diderot (1713-1784) é um sintoma desse fato e pode ser observada pela variedade de utilizações que o autor soube dar a esta forma, assim como pela modificação da herança dialógica que ele soube levar a termo, tanto no campo da filosofia, como no da literatura⁵⁶.

Nesse sentido, a aproximação entre os dois autores – Machado e Diderot – se dá pela liberdade de ambos diante dos procedimentos literários disponíveis e pela suscetibilidade (positiva) aos elementos sócio-históricos requerendo assimilação. Em lugar de copiar modelos canônicos, tanto um autor como o outro, guardadas as enormes diferenças de tempo e espaço entre os dois, souberam modificar a herança estética que lhes cabia lançando mão do diálogo, realizando uma verdadeira dialética entre conteúdo e forma para avançar verdadeiramente no campo do realismo na literatura. A aproximação entre os dois se dá no âmbito da disposição para enfrentamentos formais.

No entanto, antes de passarmos ao exame desta mobilidade formal em cada autor, vejamos algumas pistas que nos sugerem que Machado de Assis tenha sido de fato leitor de Diderot. No prefácio à coletânea de contos *Papéis avulsos* (1882) há a menção explícita a Denis Diderot, de quem teria vindo o estímulo para a escolha do gênero praticado naquelas páginas:

Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava um amigo que os escrevesse também. Eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo esco-

⁵⁵ Peter Szondi indica o surgimento de contradições entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo, ressaltando que “os ‘conteúdos’ temáticos, advindos da vida social, não são, por oposição à forma artística, algo informe a que esta daria forma: eles já constituem por seu turno, *enunciados*, isto é, são já *formados*” (SZONDI, 2001, p. 12, grifos do autor). A formulação de Mikhail Bakhtin contra os formalistas vai na mesma direção: “Tenha em mente que cada elemento do trabalho é uma combinação química de forma e conteúdo. Não há nenhum conteúdo amorfo e não há forma sem conteúdo” (BAKHTIN, 1978, p. 140, tradução livre).

⁵⁶ Os diferentes modos com que Diderot modificou a herança dialógica em algumas de suas obras será o tema a ser desenvolvido no subcapítulo “Diderot e a pré-história do romance realista”.

se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso (OC, vol. 2, p. 236)⁵⁷.

Outra menção explícita de Machado é a breve e curiosa homenagem escrita pelo centenário da morte do Enciclopedista, em 1884:

Creio que podemos achar todo o século XVIII neste contraste da vida de um homem.

Rapaz e obscuro pisava as ruas de Paris mostrando as meias pretas remendadas com linhas brancas.

Trinta anos depois era hóspede da grande Catarina.

No intervalo, um turbilhão de filosofia, de crítica, de novelas, de autos, de contos, de cartas e a Enciclopédia por cima.

Esse homem era Diderot, filho de um cuteleiro⁵⁸.

O débito de Machado com a literatura do século XVIII, identificado como o traço arcaizante de sua obra, já foi relativamente bem estudado pelos críticos⁵⁹. É também relativamente bem conhecida a relação da obra de

⁵⁷ Em crônica de 1º de junho de 1877, parte da série *História de quinze dias*, assinada por Manassés, Machado cria um diálogo possivelmente inspirado em *O sobrinho de Rameau*:

“Conta-se que no Café da Regência em Paris onde se joga o xadrez, dois adversários tinham encetado uma partida, quando entrou um freguês às 9 horas e meia e falou a um dos jogadores:

- Como tem passado, Janjão?

O jogador não lhe respondeu; mas, à meia-noite acabada a partida, ergueu a cabeça e disse placidamente:

- Assim, assim. E tu?

O outro estava, desde as onze, entre os lençóis” (ASSIS, 2009, p. 207).

Esta anedota é incluída na crônica como arremate a um paralelo, construído pelo cronista de modo muito sutil, entre a recente fundação do Grêmio de Xadrez, no Club Politécnico e eventos (um bazar de prendas e um sarau) em favor das vítimas da seca no nordeste. A mistura na mesma crônica de assuntos tão díspares – um tão fútil e outro tão grave - traz à tona a violência da situação: “Que barulho embaixo! e que silêncio em cima!” (ASSIS, 2009, p. 207).

Em *O sobrinho de Rameau*, Eu, a personagem do filósofo, relata: “Se o tempo está muito frio, ou muito chuvoso, refugio-me no café de la Régence; e divirto-me aí assistindo às partidas de xadrez. Paris é o lugar do mundo, e o café de la Régence é o lugar de Paris onde melhor se joga esse jogo” (DIDEROT, 2000, p. 40).

⁵⁸ Jean-Michel Massa, estudioso que recolheu este texto na Biblioteca Nacional de Lisboa e o publicou em periódico, ressalta o viés humano escolhido por Machado para falar de Diderot, de modo conciso, porém denso; e as afinidades que tinha com o escritor francês, “dum lado a modesta origem, seguida de notória ascensão social, doutro lado uma actividade criadora tão variada como infatigável”. Cf. MASSA, Jean- Michel. “Uma esquecida homenagem de Machado de Assis a Diderot”. Colóquio, n. 19, maio, 1979, p. 66-68.

⁵⁹ O artigo de Antonio Candido, de 1968, “Esquema de Machado de Assis”, de 1968, é, salvo engano, o primeiro a destacar este fato:

“O que primeiro chama a atenção do crítico na ficção de Machado de Assis é a despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo da técnica. Num momento em que Flaubert sistematizara a teoria do ‘romance que narra a si próprio’, apagando o narrador atrás da objetividade da narrativa; num momento em que Zola preconizava o inventário maciço da realidade, observada nos menores detalhes, ele cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional. Era uma forma de manter,

Machado com a ficção inglesa do século XVIII⁶⁰, entretanto, as aproximações do brasileiro com a obra de Diderot ainda não foram bem estudadas; as crônicas *A+B* podem ser de grande proveito nesse sentido.

O aparentemente paradoxal recuo aos modos digressivos da literatura setecentista francesa e inglesa⁶¹ foi o método antirrealista adotado por Machado – tendo em mente a objetividade narrativa do modelo do realismo canônico do século XIX – para atingir um realismo em sentido forte, em seu projeto de analisar as movimentações da sociedade contemporânea. A opção pelo diálogo como forma na série *A+B* também constituiu um recuo relacionado a uma necessidade formal: Machado desejava representar a rotinização das condutas desprezíveis da classe política e da elite brasileira. Vejamos os modos de aproveitamento do elemento do diálogo em cada um dos autores, iniciando pelo francês.

No Século das Luzes as fronteiras entre filosofia e literatura tornaram-se imprecisas e os filósofos se permitiram experimentar a expressão por meio do ensaio, do teatro, do romance, do verbete de dicionário, entre outras formas⁶². O discurso homofônico, fechado e unilateral é suplantado pela tendência crescente rumo à polifonia das vozes, dando ensejo à valorização do pensamento em movimento, cujas instabilidades se deixam ver. A este ímpeto

na segunda metade do século XIX, o tom caprichoso do Sterne, que ele prezava; de efetuar os seus saltos temporais e brincar com o leitor. Era também um eco do *conte philosophique*, à maneira de Voltaire, e era sobretudo o seu modo próprio de deixar as coisas meio no ar, inclusive criando certas perplexidades não resolvidas (CANDIDO, 2004, p. 22).

Roberto Schwarz extrai importantes conseqüências críticas desta observação em sua obra. Cf. SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

⁶⁰ Cf. GOMES, Eugênio. Machado de Assis. *Influências Inglesas*. Rio de Janeiro, Pallas/Brasília, INL, 1976; VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)*. <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaaios/Sandra/sandra.htm>

⁶¹ No Prefácio de *Memórias póstumas de Brás Cubas* há a conhecida menção aos autores, de quem o narrador teria tomado o modo digressivo de narrar: “Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo” (OC, vol. 1, p. 625). No capítulo II desta Tese, será feita uma análise do prefácio do romance *Esaú e Jacó* tomando-o como parte da criação ficcional realizada pelo autor, portanto não é o caso de confiar cegamente nas pistas dadas por Machado em seus prefácios. A utilização deles também está ligada ao recuo às estratégias narrativas setecentistas, como demonstraremos a seu tempo.

⁶² Cf. MATTOS, Franklin L. F. *A cadeia secreta*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004; _____. *O Filósofo e o comediante (ensaio sobre literatura e filosofia na Ilustração)*. São Paulo, Humanistas/Editora UFMG, 2001.

pelo movimento do pensar juntava-se outro: o do respeito pela ciência empírica; o que gerava uma situação paradoxal.⁶³

A nítida tendência no século das Luzes à polifonia das formas dialógicas no âmbito da literatura e da filosofia pode ser comprovada pela observação da obra de Diderot, considerando que este autor subverteu esta utilização. Diderot teve papel preponderante neste cenário porque não evitou o lançar-se à controvérsia, aliás, buscou-a por considerar que a verdade estaria ali, no movimento do pensar. A utilização do diálogo por Diderot auxiliou o autor em sua busca por restringir a autoridade preponderante do mestre; outorgar direitos iguais à voz do outro; e introduzir um jogo de perguntas e respostas para valorizar o carácter aberto e espontâneo do pensamento.

Hans R. Jauss abraça a tese de Roland Galle ao propor a interpretação da obra de Diderot como uma espécie de *mise em dialogue* da doutrina das Luzes, ou seja, Diderot empenhou-se em pôr progressivamente em diálogo a filosofia das Luzes⁶⁴. De acordo com esta intenção, o filósofo subverteu o uso do diálogo e de sua forma assimétrica, em relação ao uso feito por Platão, recuperado na Renascença, por exemplo, em que havia um detentor da autoridade numa terceira instância que remetia à longínqua Antiguidade. Assim, nas mãos de Diderot, o valor normativo fundado na tradição é deposto, passando a amparar o movimento de emancipação do pensamento, ao qual se engajaram os filósofos das Luzes. A própria noção de verdade, tal como foi definida pela ontologia clássica, é posta em questão no momento em que estes pensadores renunciam à garantia do “verdadeiro”, ancorado, por exemplo, na ideia de anamnésis. O diálogo aberto, sem uma terceira instância normativa, obriga-os a confrontar-se com as contradições da sociedade contemporânea e a tentarem superar a oposição entre as ideias de cada parte sem recorrer à

⁶³ “[O que se designa como o espírito do século XVIII] não corresponde àquela verdade simples e ingênua do século XVII... que consistia em definir e representar bem, para trazer ordem e clareza às idéias que o homem do século XVIII buscará... Trata-se de uma nova liberdade que o homem adquire... O espírito do século XVIII restitui ao pensamento a sua mobilidade espontânea. Diderot é o filósofo desta nova liberdade de que goza o espírito que se abandona ao seu próprio movimento, à sua vida, sem ser impedido pela preocupação com a objetividade que lhe imporia formas definidas”. (GROETHUYSEN *apud* SPITZER, 1962, p. 165, tradução livre).

⁶⁴ Acompanharemos as ideias de Hans R. Jauss a esse respeito no importante ensaio “*Le neveu de Rameau – dialogique e dialectique* (ou: Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot)” (JAUSS, 1984). Esta passagem encontra-se à p. 146.

autoridade de um terceiro. O leitor é envolvido neste processo e a sua 'independência' agora é requisitada para que ele se posicione, tome algum partido.

O elemento primordial do gênero dramático é o diálogo⁶⁵, às personagens postas em diálogo cabe a função de pôr a trama em movimento, “mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva” (SZONDI, 2001, p. 34). Isto se faz possível somente se entre elas houver embate de vontades; objetivos e pensamentos contrários, os quais as personagens abraçam produzindo assim o conflito dramático. De acordo com Anatol Rosenfeld, “O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrechoque das intenções” (ROSENFELD, 2008, p. 34). Na medida em que esta forma *a priori* do drama é problematizada pelas novas demandas sócio-históricas aguardando representação, instaura-se uma crise; neste momento os artistas buscam saídas para tal impasse, “tentativas de salvamento”, conforme Peter Szondi (2001)⁶⁶.

O elemento épico em *A+B* é então convocado para contrapor o princípio da autonomia do indivíduo, que o drama, cujo domínio absoluto assentado no diálogo intersubjetivo, pressupõe. Anatol Rosenfeld, em seu *O teatro épico*, faz um apanhado de usos de elementos épicos, desde a Grécia antiga até o teatro moderno, ressaltando que este uso por parte dos dramaturgos e teatrólogos não se dá de modo arbitrário, mas sim como resposta a problemas historicamente instalados e que exigem um posicionamento por parte do artista que desejar ser pertinente com a matéria que lhe é própria. Afinal, de acordo

⁶⁵ “O meio lingüístico do mundo intersubjetivo era o diálogo. No Renascimento, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, ele tornou-se, talvez pela primeira vez na história do teatro (ao lado do monólogo, que era episódico e, portanto, não constitutivo da forma dramática), o único componente da textura dramática. É o que distingue o drama clássico tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco como da peça histórica de Shakespeare. O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha nessa esfera” (SZONDI, 2001, p. 30).

⁶⁶ Peter Szondi analisa, por exemplo, o modo como Tchekhov lida com a impossibilidade de obediência aos preceitos teatrais clássicos no drama moderno pela inclusão de um personagem meio surdo na peça *Três irmãos*, símbolo da impossibilidade de comunicação e de entendimento genuíno. “A recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama –, a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia que caracteriza as personagens de Tchekhov [ao presente e à comunicação]” (SZONDI, 2001, p. 49).

com Peter Szondi, “A problematização das relações intersubjetivas coloca em questão o próprio drama, visto que sua forma as afirma justamente como não problemáticas” (2001, p. 134). Ao considerarmos como uma pequena peça épica a série de crônicas *A+B* seguimos esta pista crítica.

Talvez Machado de Assis tenha apanhado em Diderot o modo de utilização dos diálogos, destituindo-os da carga dramática de uma suposta subjetividade íntegra, que responderia a pretensas liberdade e originalidade de pensamento e ideias, encaminhando-se para o âmbito do gênero épico. Machado teria captado na obra do autor francês a potência do diálogo como uma forma capaz de deixar à mostra um problema que, nas condições brasileiras, estava longe de poder ao menos acenar para a ilusão moderna da integridade do sujeito. Uma especificidade histórica que a prosa literária de Machado de Assis apreendeu de modo agudo.

Vejamos pelo exame do texto como se deu esta subversão do uso do diálogo em cada um dos autores. Neste trecho da crônica de 24 de outubro de 1884, *A+B* remetem à fala do senador Martinho Campos e, aparentemente discordam dele, e até mesmo entre si:

A – [...] O ilustre senador [Martinho de Campos], falando do parlamentarismo, declarou que este em si é excelente, mas que no nosso país está corrompido.

B – Corrompido.

A – Há três opiniões neste negócio: a do senador Uchôa, que o julga inconstitucional, a do senador Leão Veloso, que lhe perdeu a fé, e a do senador Martinho de Campos, que o acha corrompido. Qual das três lhe parece melhor?

B – A melhor é a do meu alfaiate, que não me faz roupa senão por medida. “Se o senhor vestir um paletó do José Telha”, disse-me ele no sábado, “fica demasiadamente vestido, e depois há de queixar-se do paletó e os seus amigos hão de dizer que o paletó está corrompido, e faz perder a fé, ou então que é inconstitucional...”

A – Discordo inteiramente, porque um paletó muito largo, ainda que não dê elegância, agasalha. É a opinião de todos os generais que se rebelam contra o general Santos; uma vez no governo, é certo que não o largam mais das unhas; mas nenhum deles deitará fora este nome de república, que é um vasto poncho consolador.

B – *Amém!* (*A+B*, p. 670).

As três opiniões contrárias e críticas ao sistema parlamentarista trazidas por A, quais sejam, ser indigno de fé, ser inconstitucional e estar corrompido, não despertam nenhuma discordância em B, que apenas as confirma repetindo: “Corrompido”. Ele repete também os argumentos contrários ao parlamentarismo, mas os atribui à opinião de seu alfaite a respeito de uma roupa que não foi feita sob medida, numa forma de alegoria ao sistema político. Apesar de afirmar que “discorda inteiramente”, o movimento geral é de concordância: de acordo com eles, deter o poder político é o que importa, constituindo somente um detalhe se o sistema e as instituições políticas são reguladas de acordo com a realidade e a necessidade do país ou se são apenas tomadas de empréstimo e adaptadas para o benefício de quem o detém, “um paletó muito largo, ainda que não dê elegância, agasalha”.

Se o paletó, feito sob medida ou muito largo, remete ao sistema monárquico parlamentar, a república é referida na crônica como um “vasto poncho consolador”. Mais ampla e menos ajustada ainda ao perfil do país do que o paletó muito largo (adaptado do modelo parlamentarista inglês, mas nunca completamente ajustado à realidade nacional), ela é reduzida a um nome, “mas nenhum deles deitará fora este nome de república, que é um vasto poncho consolador”, sob o qual todos se abrigam, até mesmo os militares, desde que o poder seja mantido em suas mãos. A conciliação final entre as opiniões se dá por um bíblico “*Amém!*”, “que assim seja” é a expressão que encerra a série de crônicas pela via da continuidade, da concordância e da imutabilidade.

Se em Machado, o diálogo está a serviço da formalização da concordância e do imobilismo, apanhados na realidade histórica brasileira, em Diderot, como dissemos, o diálogo é elemento formal que engendra a movimentação de ideias e a disputa de pontos de vista, ainda que filósofo e sobrinho, até o fim do diálogo, demonstrem não serem tão antagônicos assim⁶⁷. Vejamos agora um trecho de *O sobrinho de Rameau*, de Diderot, com o intuito de perceber o modo de utilização do diálogo por este autor. Neste trecho, Eu e Ele conversam a respeito da educação formal das crianças, o

⁶⁷ Paulo Arantes, no ensaio “Paradoxo do intelectual”, aborda a “velocidade desconcertante dos argumentos intervertidos” expostos pelo sobrinho e pelo filósofo. Cf. ARANTES, Paulo Eduardo. *Ressentimento da dialética*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

assunto é introduzido através do questionamento do sobrinho a respeito da educação recebida pela filha do filósofo:

Ele – Que idade tem vossa filha?

Eu – Que diabo! Deixemos minha filha e sua idade; e voltemos aos professores que ela terá.

Ele – Por Deus! Não conheço nada que seja tão cabeçudo quanto um filósofo. Suplicando-vos mui humildemente, não se poderia saber do senhor filósofo, que idade poderia ter aproximadamente a senhorita sua filha?

Eu – Suponde oito anos.

Ele – Oito anos! Há quatro que ela já deveria ter os dedos sobre as teclas.

Eu – Mas talvez eu não tenha me preocupado muito em fazer entrar no plano da sua educação um estudo que ocupasse tanto tempo e serve para tão pouco.

Ele – E o que lhe ensinareis, pois, se vos apraz?

Eu – A raciocinar corretamente, se eu puder; coisa tão pouco comum entre os homens, e mais rara ainda entre as mulheres.

Ele – E deixá-la desarrazoar tanto quanto queira. Contanto que ela seja bonita, divertida e coquete.

Eu – Visto que a natureza foi bastante ingrata com ela, dando-lhe uma compleição delicada, com uma alma sensível, e expondo-a às mesmas penas da vida como se tivesse uma compleição forte, e um coração de bronze, eu lhe ensinarei, se puder, a suportá-las com coragem.

Ele – E deixá-la chorar, sofrer, ter dengos, ter nervos irritadiços, como as outras; contanto que seja bonita, divertida e coquete. O que!, nada de dança?

Eu – Não mais do que o necessário para fazer uma reverência, ter um porte decente, apresentar-se bem e saber andar.

Ele – Nada de canto?

Eu – Não mais do que o necessário para uma boa pronúncia.

Ele – Nada de música?

Eu – Se houvesse um bom mestre de harmonia, eu a confiaria de bom grado a ele, duas horas por dia, durante um ou dois anos; não mais.

Ele – E no lugar das coisas essenciais que vós suprimis?...

Eu – Ponho a gramática, a fábula, a história, a geografia, um pouco de desenho, e muita moral.

Ele – Como me seria fácil vos provar a inutilidade de todos esses conhecimentos aí, num mundo como o nosso; o que digo, a inutilidade, talvez o perigo. Mas para o momento, ater-me-ei a uma questão: ela não precisaria de um ou dois professores?

Eu – Sem dúvida.

Ele – Ah, eis-nos aqui de novo. E esses professores, esperai que saberão a gramática, a fábula, a história, a geografia, a moral das quais eles lhe darão aulas? Cantigas, meu caro mestre, cantigas. Se possuíssem essas coisas o bastante para ensiná-las, não as ensinariam.

Eu – E por quê?

Ele – É que eles teriam passado a vida a estudá-las. É preciso ser profundo na arte ou na ciência, para bem possuir os seus elementos. As obras clássicas não podem ser bem feitas senão por aqueles que embranqueceram no ofício. É o meio e o fim que aclaram as trevas do começo. Perguntai a vosso amigo, o Sr. D'Alembert, o corifeu da ciência matemática, se ele se julgaria bastante bom para dar os elementos dela. Não foi senão depois de trinta a quarenta anos de exercício que meu tio entreviu os primeiros clarões da teoria musical.

Eu – Ó louco, arquilouco!, bradei, como é possível que em tua péssima cabeça se encontrem ideias tão justas, em confusa mistura com tantas extravagâncias?

Ele – Que diabo sabe isso? É o acaso que as joga para a gente, e elas aí ficam. Tanto é assim que, quando não se sabe tudo, não se sabe nada bem. Ignora-se para onde uma coisa vai; de onde outra vem; onde esta ou aquela querem ser colocadas; qual deve passar primeiro, ou será melhor em segundo lugar. Ensina-se bem sem o método? E o método, de onde nasce? [...] (OSR, p. 68).

A reprodução do longo trecho acima se dá para que o leitor tenha contato com o modo peculiar com que Diderot constrói o seu diálogo, e pede alguns comentários. O principal deles diz respeito à retirada do elemento dramático do diálogo, assim como vimos em *A+B*, possibilitando a interversão das expectativas de cada uma das figuras em diálogo. As posições não podem ser vistas como simplesmente e absolutamente contrárias em *O sobrinho de Rameau* (como se esperaria no drama intersubjetivo), não se tratam de meras contraposições, visto que estão assentadas sob mesmo solo e falam em nome do mesmo fundamento: as aspirações da moral e da virtude baseadas nos

preceitos iluministas (SAFATLE, 2008). A retirada do elemento dramático do diálogo, assim como o desdobramento da personagem Eu em narrador em alguns trechos da obra, adotando um distanciamento épico para descrever as atitudes do Sobrinho, encaminha a obra de Diderot rumo ao romance realista⁶⁸.

Assim, o diálogo em Machado, de certo modo, imita o discurso homofônico, pois é construído sobre opiniões homogêneas, sugerindo a imobilidade das ideias e a ausência de contraposições reais; por seu turno, em Diderot, a instabilidade gerada pela conversação entre duas figuras cujos argumentos, embora muitas vezes antagônicos, repousam em solo ideológico comum, deixa ver, pelo movimento e pela discussão, a falha nos preceitos iluministas ainda em seus primórdios. Assim, Diderot retira do diálogo o seu elemento dramático para que outros conteúdos possam por ele ser formalizados. Conteúdos estes ligados ao aburguesamento na França do século XVIII .

Machado recorre ao modelo diderotiano, valendo-se e modificando a herança do diálogo não dramático⁶⁹, realizando, por meio do recuo, uma adaptação da pesquisa da espontaneidade humana, projeto dos filósofos iluministas no século XVIII, à sua própria pesquisa sobre a irresponsabilidade e a auto-indulgência das elites brasileiras (SCHWARZ, 2010).

Desse modo, Machado transforma uma atitude que fora utilizada por Diderot com o intuito de mimetizar a tendência setecentista ao livre pensar, à instabilidade das certezas e à espontaneidade do homem para representar a atitude oposta, ou seja, a rotinização e a imutabilidade das atitudes das elites brasileiras no século XIX. No diálogo entre as figuras A+B não há movimentação de ideias díspares em busca, quem sabe, de uma síntese; ali todas as falas se dirigem para a concordância, para a acomodação e

⁶⁸ Alguns aspectos relacionados à busca formal de Diderot pelo romance realista serão abordados na seção 2.2, ainda neste capítulo. No entanto, o exame aprofundado de tal questão, assim como uma análise mais detida de *O sobrinho de Rameau* excedem o alcance desta Tese.

⁶⁹ Conforme G. Lukács, “as formas dos gêneros não são arbitrárias. Emanam, ao contrário, da determinação concreta do respectivo estado social e histórico. Seu caráter e peculiaridade são determinados pela maior ou menor capacidade de exprimir os traços essenciais de dada fase histórica” (Lukács *apud* ROSENFELD, 2008, p. 32).

manutenção do arranjo social estabilizado, dentro do qual as figurinhas circulam com desenvoltura.

2. Diderot e a pré-história do romance realista

Como procuramos mostrar na seção precedente, ao construir a série de crônicas *A+B* em forma de diálogo, Machado de Assis levou a efeito um recuo ao século XVIII e apanhou, principalmente em Diderot, uma forma literária útil aos seus propósitos de representação artística da “classe burguesa”⁷⁰ em formação no Brasil às vésperas da proclamação da República. O diálogo destituído do elemento dramático foi útil a ambos os autores, cada um a seu modo, para formalizar a experiência do aburguesamento e suas especificidades e contradições, as quais se deixam ver por essa mesma forma.

Ambos mostraram a falha dos preceitos ilustrados por meio do diálogo não dramático: Diderot logo na aurora do iluminismo, poucos anos antes da Revolução Francesa; e Machado, alguns anos antes da Proclamação da República, mostrou que as elites não abririam mão da conservação do poder. A partir desse movimento, torna-se perceptível a falha da ideologia ilustrada já em sua base e em seus primórdios, pois em *O sobrinho de Rameau* o discurso ilustrado é desmontado ponto por ponto, sendo utilizados argumentos também ilustrados, “o iluminismo mordendo a sua própria cauda” (TORRES FILHO, 2004).

A inflexão setecentista da prosa de Machado expõe a realidade brasileira aos padrões gerais da ordem burguesa, deixando ver, inclusive, as falhas e contradições do modelo. A maleabilidade e a facilidade de adaptação dos conceitos do modelo aos antagonismos da periferia deixam ver as falhas do modelo.

⁷⁰ A absorção enviesada dos preceitos liberais pela elite brasileira e a especificidade do aburguesamento numa sociedade escravocrata é o fato psicossocial e econômico subjacente a todas as análises da obra machadiana nesta Tese. Cf. Fernandes, 2000; Holanda, 2002; Schwarz, 1981. Ou, nas palavras de Paulo Arantes, “Nada se compreenderia de nossa marcha recalcitrante para o moderno enquanto não se passasse a limpo a combinação brasileira de capitalismo e escravidão” (ARANTES, 1992, p. 63).

Assim, a disposição para enfrentamentos formais é o traço artístico e pessoal do enciclopedista que o distingue dos demais em seu tempo e o lança ao futuro como um dos criadores do romance realista. Diderot, assim como Machado, também realizava experimentações diversas em nível formal, atento que estava às pulsações e às transformações de seu tempo, num momento em que o aburguesamento dos meios obrigava o autor a buscar novos modos de representação⁷¹.

A vocação ficcional de Diderot tem sido cada vez mais estudada e sua atualidade se deve ao fato de que o francês explorou as mudanças de paradigma na Europa e suas conseqüências para as formas literárias, principalmente o teatro e o romance. Franklin de Mattos aponta um interesse cada vez maior pelas formas narrativas por parte de Diderot a partir de 1760.

⁷¹ A obra de Diderot pode ser dividida em três grupos: a filosófica, a literária publicada em vida e a literária guardada para a posteridade (considerada a mais interessante). Cf. MATTOS, Franklin L. F. *A cadeia secreta*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004; e _____. *O Filósofo e o comediante (ensaio sobre literatura e filosofia na Ilustração)*. São Paulo, Humanistas/Editora UFMG, 2001.

2.1. Excurso teatral

Dentre as disputas formais a que se dedicou Diderot, o teatro foi uma das mais importantes, embora o autor jamais tenha conseguido pôr em prática os postulados de rompimento com a tragédia clássica com os quais construiu a sua teoria dramática. Enfrentando esta contradição na obra de Diderot, Peter Szondi mostrou que os dois dramas burgueses escritos pelo autor, *O filho natural* e *O pai de família* “contradizem completamente alguns dos mais importantes postulados dessa teoria” (SZONDI, 2004, p. 110).

No entanto, Diderot nunca temeu as contradições⁷², foram grandes as dificuldades enfrentadas pelo autor na França do século XVIII em seu intuito de promover uma ruptura com a norma clássica. Conforme afirma o crítico Anatol Rosenfeld (1965, p. 53), “era impossível colocar burgueses dentro da estilização refinada da tragédia francesa”, e tanto esta impossibilidade quanto a necessidade de novos meios de representação exigidos pelas mudanças histórico-sociais foram percebidas por Diderot. Como resposta a esta conjunção de fatores e dando continuidade às conquistas de Corneille nesse sentido, coube a Diderot propor a supressão dos rígidos preceitos aristotélicos, principalmente o rompimento com a cláusula dos estados, para assim abrir caminho rumo aos gêneros intermediários: a comédia séria e a tragédia doméstica⁷³. Dessa forma, o autor atira-se ao empreendimento de reformar a cena teatral francesa, assunto que já o interessava desde a juventude⁷⁴. Para

⁷² Considerado o filósofo dos paradoxos. Cf. MATTOS, 2004, p. 12.

⁷³ Diderot propõe, em seu sistema dramático, a constituição do *genre sérieux*, situado entre os gêneros clássicos, quais sejam, a comédia, que trata do ridículo e dos vícios, e a tragédia, que tem por assunto a desgraça dos reis e príncipes. O *genre sérieux* abrange a comédia séria, que trata da virtude e dos deveres do homem, e a tragédia doméstica, que se ocupa das desgraças domésticas, no âmbito da família pré-burguesa já contemplada por Diderot. Cf. SZONDI, 2004, p. 135.

⁷⁴ Franklin de Mattos lembra que duas obras de juventude do autor já antecipavam, cada uma a seu modo, o programa futuro, quais sejam: *Les Bijoux indiscrets* (1748) e a *Carta sobre os*

tanto, mesmo nos anos em que a batalha em torno da *Encyclopédie* estava a pleno vapor, 1757 e 1758, Diderot publica duas peças teatrais, *O filho natural* e *O pai de família*, acompanhadas de dois textos teóricos, respectivamente, as *Conversações sobre O filho natural* (1757) e o *Discurso sobre a poesia dramática* (1758). A teoria dos gêneros intermediários de Diderot foi desenvolvida principalmente nestes dois textos teóricos, fazendo com que este autor seja reconhecido como um dos criadores do drama burguês.

A criação dos gêneros intermediários visava a contestação do sistema clássico com o intuito de levar à cena as ações mais comuns da vida para exprimir, nas palavras de Diderot, “a natureza humana tal qual ela é, e não como a fizeram as convenções” (MATTOS, 2005, p. 24).

Os estudos acerca da peça *O filho natural*, de Diderot, mostram que o estranhamento causado pela peça, que na prática resultou muito mais tradicional do que a teoria que estava sendo criada, é a resposta formal para a mudança de paradigma que ocorria na França do século XVIII, “aquilo que a teoria imagina nem sempre as peças acabadas realizam; às vezes, umas até contradizem a outra” (MATTOS, 2005, p. 15). O drama burguês surge devido às transformações da realidade social da época, “não é uma usurpação”, nas palavras de Peter Szondi, mas “uma continuação legítima” diante do triste estado a que decaiu a tragédia clássica no século XVIII (2004, p. 112). Na obra *Teoria do drama burguês*, Peter Szondi mostra como o teatro de Diderot é uma resposta formal ao processo de aburguesamento da cultura do Ocidente no século XVIII. Esta obra tem extraordinária importância, pois vai tratar do momento em que Diderot verifica a inadequação dos novos conteúdos que são seu material (fim do *Ancien Régime*, aburguesamento na França, estabelecimento da economia capitalista) às formas canônicas dadas de antemão, a tragédia clássica e a comédia⁷⁵.

surdos-mudos (1751). Mais adiante retornaremos a elas para dar enfoque a heterogeneidade do conjunto de gêneros praticados por Diderot. Cf. MATTOS, 2005, p. 14.

⁷⁵ Ainda no que se refere ao enfrentamento moderno do tempo por Diderot, Luiz Renato Martins, num livro que propõe uma reviravolta interpretativa da obra de Manet, retirando do pintor o rótulo de formalista, menciona Diderot como predecessor de Baudelaire, cujas apreciações de quadros nasceram a partir do modelo diderotiano de crítica de arte publicado nos *Salões*, Manet desenvolveu sua idéia de modernidade a partir de Baudelaire. Cf. MARTINS, Luis Renato. *Manet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

Nesse sentido, buscando cavar nas dificuldades técnicas enfrentadas por Diderot elementos para compreender melhor o seu teatro para daí partirmos para o seu romance, nos apoiamos no ensaio “Enorme, bárbaro, selvagem: Diderot e o drama” (2005, p. 26), em que Franklin de Mattos busca uma explicação para a seguinte questão: por que as peças de Diderot não conseguiram realizar os avanços prometidos por seus textos críticos?

Franklin de Mattos oferece uma resposta política a este desencontro entre a teoria e a prática dentro do sistema dramático de Diderot: a ausência de um povo. Ele não se refere a um público restrito, não se trata de *la cour et la ville*, ao contrário, Diderot se ressentia da falta de um público, burguês, naturalmente, porém não tão restrito como o que havia então. Esta seria a razão da impossibilidade de se colocar em prática as formulações teóricas referentes ao drama burguês, ou seja, fazia-se necessária uma profunda reforma na sociedade, a qual, na verdade, já estava a caminho, mas cuja contradição foi percebida por Diderot antes mesmo que ela atingisse maiores proporções⁷⁶. De fato, como veremos adiante, por estas razões, tudo o que Diderot pretendia realizar no teatro, ele só pode realizar no romance.

⁷⁶ “Concebida no decorrer do século XVIII, esta [a esfera pública] implicava a suspensão simbólica das barreiras de casta e estamento e a transformação potencial de cada indivíduo num cidadão apto à reflexão e a se pronunciar sobre o conjunto das questões histórico-sociais e político-culturais. Mas a “esfera pública” era, na verdade, um círculo restrito de letrados. Não veiculava as demandas da maioria” (MARTINS, 2007, p. 16).

2.2. Em busca do romance realista⁷⁷

De fato, o que Diderot pretendia realizar no teatro com seus dois dramas burgueses só foi alcançado com o romance. Esta superação do drama burguês pelo romance em Diderot pode ser apanhada no seu "Elogio a Richardson" (1760), comentado por Szondi no capítulo sobre Diderot em *Teoria do drama burguês*. O interesse de Diderot pelo realismo de Richardson depois de já ter escrito os dois dramas burgueses mostra que tudo o que ele havia proposto e tentado nessas obras foi realizado por Richardson em *Pamela* e *Clarissa Harlowe*. As características do romance de Richardson com as quais Diderot se identifica e que ele aprecia são a busca pelo realismo⁷⁸, o culto que este se dedica à virtude⁷⁹ e a observação às *conditions* da vida privada e burguesa. O teatro de Diderot ainda busca a reconciliação do homem com o mundo por intermédio da virtude, no entanto, em um romance como *O sobrinho de Rameau* já não há a menor sombra desta ilusão.

Como vimos, Diderot iniciou a sua busca por uma forma que abarcasse o aburguesamento da sociedade que se lhe afigurava pelo teatro no final da década de 1750, é sabido que o autor passou a dedicar-se com mais interesse pela narrativa já na sua maturidade, após os anos de 1770⁸⁰. Diderot, sensível

⁷⁷ Não cabe nas possibilidades desta tese um estudo aprofundado sobre as estreitas relações entre o romance, no início de sua ascensão no século XVIII, e o drama burguês (VASCONCELOS, 2007), embora seja possível antever elementos que aproximam estes dois gêneros ao acompanharmos o desenvolvimento da ficção de Diderot.

⁷⁸ "São as miseráveis convenções que pervertem o homem, não cabe à natureza humana tal responsabilidade." (DIDEROT *apud* SZONDI, 2001, p. 132, tradução livre).

⁷⁹ "O espetáculo e o cultivo da virtude no teatro têm a função de possibilitar ao ser humano a fuga do seu ambiente real, que é um ambiente de perversos" (SZONDI, 2001, p. 138).

⁸⁰ Diderot trafegou por diversos gêneros literários, provavelmente porque buscava alguma saída formal para o impasse da representação da nova classe que surgia: a burguesia. Mattos cita dois exemplos: "*O filho natural* hesita entre o teatro, o ensaio e o romance: nos *Diálogos* contracenam dois porta-vozes de Diderot, Dorval e Eu, mas o primeiro é ao mesmo tempo o protagonista da peça e seu suposto autor, o que dá ao todo o caráter de uma ficção de segundo grau. Outro exemplo: o *Discurso sobre a poesia dramática* na verdade não passa de uma *carta*, endereçada ao amigo Melchior Grimm, e logo dá a palavra ao destinatário,

e afinado com a situação sócio-histórica do aburguesamento, tenciona construir o romance realista, ele quer construir a ilusão do seu próprio romance, assim como havia admirado em Richardson.

Dois ensaios são fundamentais para se compreender a busca formal de Diderot no plano literário: o *Elogio a Richardson*, de 1762 (2000b), em que o autor, ao fazer a crítica dos romances *Pamela* e *Clarissa*, teoriza sobre o que seria um romance “ideal”; e o *Discurso sobre a poesia dramática*, de 1758 (2005), em que o autor elabora a sua poética do gênero dramático.

Para Diderot, uma obra será romanesca:

Se o maravilhoso nascer da simultaneidade dos acontecimentos: se nela os deuses e os homens forem bons ou maus em demasia; se as coisas e os caracteres diferirem demais daquela que nos é mostrado pela experiência e pela história; e principalmente se o encadeamento dos acontecimentos for extraordinário e complicado demais (DIDEROT *apud* MATTOS, 2004, p. 21).

Daí o grande interesse de Diderot pelo romance de Richardson, pois ele desfez ponto por ponto este caráter romanesco da narrativa, aproximando-o da realidade, das experiências. Afinal, em busca de uma representação literária realista, Diderot romperia com o decoro, ancorado à cláusula dos estados, preceito do teatro clássico, como vimos no capítulo anterior; e agora, abordando um outro lado do mesmo problema, o autor buscava a expressão da experiência humana genuína também no romance.

Lançando as bases do romance burguês, no *Elogio a Richardson*, Diderot enaltece com ênfase o realismo da representação das cenas nos romances de Richardson:

Este autor não faz correr o sangue ao longo dos lambris; ele não vos transporta em absoluto a países afastados; ele não vos expõe em absoluto a serdes devorados por selvagens; ele não se encerra em absoluto em locais clandestinos de devassidão; ele não se perde jamais nas regiões do feérico. O mundo em que nós vivemos é o lugar da cena; o fundo de seu drama é verdadeiro; suas personagens têm toda a realidade possível; suas figuras são tomadas do âmbito da sociedade; seus incidentes estão nos costumes de todas as nações civilizadas; as paixões que ele pinta são tais como eu as experimento em mim; são os mesmos objetos que as excitam, elas têm a energia que eu lhes reconheço; os contratempos e as aflições de suas personagens são da natureza daquelas que me ameaçam

prevendo suas réplicas ou objeções e, portanto, dissolvendo na polifonia da conversa a pretensa homofonia do tratado” (MATTOS, 2005, p.15, grifo do autor).

incessantemente; ele me mostra o curso geral das coisas que me cercam. Sem esta arte, minha alma dobrando-se com dificuldade a vieses quiméricos, a ilusão seria apenas momentânea e a impressão, fraca e passageira (DIDEROT, 2000b, p. 17).

A partir da análise crítica da obra de Richardson, Diderot vai “afinando os seus instrumentos” enquanto romancista, processo que duraria mais de vinte anos. Mattos aponta que do mesmo modo que Diderot escreveu ensaios teóricos a respeito da poesia dramática e as modificações que almejava para este gênero, o *Elogio a Richardson* teoriza sobre a prática de um romancista (MATTOS, 2004, p. 109).

Tal exercício trouxe conseqüências positivas para a evolução do romance realista. Henri Bénac (DIDEROT, 1962, p. 20) refere-se a certas dívidas do realismo do século XIX com as conquistas literárias levadas a efeito por Diderot, dentre as quais estão: a pintura da personagem a partir do exterior; a união da descrição física e moral; o gosto pelas personalidades fortes e pelas grandes paixões etc.

Por ora, vejamos mais um passo de Diderot rumo ao romance realista por meio do aproveitamento de formas literárias para abarcar os conteúdos que lhe cabe representar. Trata-se da modificação feita pelo francês à herança de Sterne no romance *Jacques, o fatalista*. Diderot aproveita uma das digressões de Sterne para, a partir deste episódio, construir o fio narrativo de seu próprio romance, que narra as agruras de Jacques e seu amo, transformando, desse modo, o sentido da construção do romance.

A mudança de sentido da estratégia digressiva de Sterne por Diderot traz conseqüências, por exemplo, no âmbito da individualização das personagens e do narrador: no relato shandyano, qualquer digressão vem enriquecer o ponto de vista do narrador dramatizado, é sempre a ele que se volta, é sempre dele que se fala. O narrador de *Jacques, o fatalista*, ao contrário, por mais que intervenha na sua narrativa, nunca chega a delinear-se enquanto indivíduo (PRADO, 2003, p. 213). Tal fato demonstra a sintonia de Diderot com as formas que poderiam plasmar com pertinência o seu material, pois, o indivíduo bem delineado não faria sentido na França pré-burguesa em que vivia Diderot.

CAPÍTULO II - *Esaú e Jacó*

No capítulo anterior, aventamos a possibilidade de haver certa reverberação dos pressupostos analíticos apreendidos pela análise das formas nas crônicas *A+B* no romance *Esaú e Jacó*.

Neste capítulo trataremos de examinar a pertinência desta hipótese procedendo a análise do romance a partir dos aspectos apurados pela investigação nas crônicas, a saber: 1. a indiferenciação entre elementos aparentemente antagônicos: no caso de *A+B*, isto é relacionado ao antagonismo entre A e B que a forma diálogo poderia sugerir, mas que não se confirma; no romance trata-se de observar a semelhança entre os supostos antagonistas Pedro e Paulo; 2. o imobilismo gerado a partir do sobrevoo por assuntos diversos, no caso das crônicas; a busca pelo modo de construção da sensação de tédio que domina o romance; 3. o estatuto do narrador, o qual atua por meio do distanciamento nas crônicas, em que as figuras são postas em cena para que o leitor possa construir um pensamento crítico sobre a “encenação”; enquanto em *Esaú e Jacó*, vê-se que a supremacia do narrador é construída pela ambiguidade, a qual será posta em exame. Veremos, portanto, a partir desta análise em paralelo, a mobilidade inerente às formas artísticas que, postas lado a lado, talvez ajudem a iluminar o sentido uma da outra.

1. Tédio e espírito rixoso: os traços mais salientes do romance *Esaú e Jacó*

Um crítico especulou que a questão: “Qual o tema de *Esaú e Jacó*?” faria as delícias do próprio Machado de Assis⁸¹. A história do Brasil, a vida dos gêmeos, suas desavenças e interesse pela moça Flora, nada pretende entusiasmar ou envolver o leitor, daí a dificuldade em definir até mesmo o tema deste penúltimo romance publicado pelo grande autor. Relativamente pouco estudado pela crítica⁸², *Esaú e Jacó* é reconhecidamente o romance machadiano em que os acontecimentos históricos são retratados de modo mais aparente, embora, como já se poderia prever, isso não traga nenhuma facilidade ou clareza ao entrecho. O mesmo crítico, Augusto Meyer, assim se refere a este aspecto do romance:

Mais que os outros romances de Machado, *Esaú e Jacó* é uma indelineável mistura de temas e motivos, meada a que se perdeu de propósito o fio. O momento político e o meio social foram tratados com mais atenção neste caso, mas é, como sempre, uma atenção divertida e frouxa, que não pousa em quase nada, ou apenas pousa um momento para glosar com ironia os acontecimentos (MEYER, 1982, p. 362).

Ao nos perguntarmos por que “se perdeu de propósito o fio” da meada, e por que a atenção “divertida e frouxa” ao momento político, veremos que há uma verdade histórica nessa sensação de frouxidão na representação dos

⁸¹ MEYER, 1982, p. 361.

⁸² Existem três ensaios importantes a respeito especificamente do romance *Esaú e Jacó*: EULÁLIO (1992), “O *Esaú e Jacó* na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho”, de 1968; GLEDSON (1986), “*Esaú e Jacó*”, de 1986; e GUIMARÃES (2004), “*Esaú e Jacó* e o leitor como duplo”, de 2004. Outros três ensaios que dão pistas importantes sobre *Esaú e Jacó*, embora tratem do romance machadiano de modo geral são: GOMES (2008), “O testamento estético de Machado de Assis”, de 1958; MEYER (1982), “O romance machadiano: o homem subterrâneo”, de 1964; e CANDIDO (2004b), “Esquema de Machado de Assis”, de 1968. Artigos a respeito do romance *Memorial de Aires* interessam muitas vezes para este estudo por conta do entrelaçamento possível entre estas obras, como se mostrará adiante.

acontecimentos (frouxidão que remete também ao sobrevoo pelos diversos assuntos na série A+B). O modo como os eventos históricos aparecem no enredo traz a sua própria complexidade.

Se tivéssemos que escolher um único termo para caracterizar a prosa de *Esaú e Jacó*⁸³ este seria, indubitavelmente, o tédio. É este o traço mais saliente deste romance e o que foi dito pelo crítico Augusto Meyer a respeito do *Memorial de Aires* poderia perfeitamente ser estendido ao *Esaú e Jacó*, “Livro cinzento, livro morto, livro bocejado e não escrito. Aires? Tristão e o casal Aguiar? Só vejo uma personagem – o Tédio” (1975, p. 50). A opção pela representação do tédio por Machado de Assis define o modo de estruturação do romance e se dá por razões específicas ligadas à historicidade das formas, fato sobre o qual nos deteremos por meio da análise.

Paradoxalmente, os sete capítulos iniciais do romance sugerem certo dinamismo devido à quantidade de acontecimentos abarcados em tão poucos capítulos. Há a subida de Natividade e Perpétua (mãe e tia dos gêmeos) ao Morro do Castelo em busca de saber o que o destino reservaria aos pequenos; há o episódio da esmola dada por Natividade ao irmão das almas, que de tão alta fará com que este dê o pontapé inicial rumo ao enriquecimento; há o recuo no tempo com foco na gravidez de Natividade, detalhando o momento e o modo como foi dada a notícia ao marido, além de detalhes sobre os incômodos da gestação. O oitavo capítulo se inicia com o nascimento dos gêmeos, seguido de outros em que se vê a formação da família Santos e a apresentação de outras personagens (Aires, Plácido etc.), até que no capítulo XXII, o narrador decide dar um salto no tempo e ir até o ano de 1886, quando os gêmeos já estão com dezesseis anos. A partir daí, do momento em que os irmãos chegam ao início da fase adulta, contrariando qualquer expectativa de diversificação e atividade na história da vida dos protagonistas, o tédio será instaurado no enredo de uma vez por todas e por meio de diversos aspectos do romance.

O caráter frouxo das personagens, a atitude do narrador em relação a elas e ao enredo e o conflito frágil, sem pretensão aparente de reter e empolgar

⁸³ Para referências, neste trabalho, será usada a seguinte edição da obra: M. de Assis. *Esaú e Jacó*. In: _____. *Obra Completa*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008. As páginas serão indicadas entre parênteses no próprio corpo do texto.

o leitor são maneiras com que o tédio é instalado no romance. Soma-se a isso a figura de Aires, personagem que propala aos quatro cantos o seu conhecido (e discutível, como se verá) “tédio à controvérsia”. De acordo com uma perspectiva convencional de romance realista⁸⁴, um conflito plantado num antagonismo objetivo e bem especificado seria o motor do enredo e daria força para o romance se desenvolver; entretanto, em *Esaú e Jacó* este motor está assentado num conflito estagnado na aparência, o qual se justifica, para ser um realismo pertinente com a matéria brasileira, justamente por se tratar de um ritmo histórico fixado na irrelevância das datas e acontecimentos, pela escassez de mudanças reais que estes acontecimentos poderiam suscitar.

Machado de Assis refletiu sobre a especificidade do ritmo histórico brasileiro e percebeu a impossibilidade de representá-lo utilizando os meios canônicos de representação realista ligados ao ritmo histórico europeu, muito mais dinâmico e marcado por tentativas de transformação sociais objetivas⁸⁵. Machado destrói qualquer tipo de ilusão a este respeito a partir da resposta formal que surge com este romance. Assim, o romance machadiano que mais diretamente aborda a história do Brasil, o faz de maneira enviesada, de modo a fazer sentir o ritmo peculiar do aburguesamento de um país periférico e seus modos de entrar na modernidade.

Numa sociedade cuja economia estava assentada no trabalho escravo, como a que o romance de Machado mimetiza, o princípio dinâmico da competição universal, ligado ao aburguesamento dos meios e das mentalidades, fica impossibilitado, porquanto o trabalho é visto como fator de desprestígio social, ao contrário do que ocorre em sociedades em que o dinamismo capitalista já se encontra bem adaptado⁸⁶. Assim, duas

⁸⁴ Segundo Ian Watt, a convenção básica do realismo formal, que está implícita no gênero romance como um todo, está no fato de que “o romance constitui um relato completo e autêntico da história humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações” (WATT, 1996, p. 31).

⁸⁵ Roberto Schwarz chama a atenção para o modo próprio com que Machado foi se dando conta da escassez de mudanças nas relações entre as classes no Brasil (e toda a injustiça que permeia esta relação), apesar dos acontecimentos históricos, e “acabou fixando a irrelevância das datas políticas como sendo o dado decisivo de nosso ritmo histórico, num bom exemplo de dialética entre experiência social e forma” (SCHWARZ, 1999, p. 112).

⁸⁶ Cf. COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

características próprias ao romance realista europeu do século XIX estão *a priori* inviabilizadas no âmbito de uma sociedade mais estática, como a brasileira, quais sejam: a oposição absoluta entre indivíduo e sociedade; e o antagonismo próprio à ideologia do individualismo. Desse modo, para ser coerente com o seu material, nosso autor necessitou encontrar soluções formais para representar as contradições e especificidades inerentes ao aburguesamento brasileiro.

Em sua análise do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Roberto Schwarz (2000) mostrou que a volubilidade do narrador Brás Cubas está ligada a estas violentas especificidades do aburguesamento brasileiro, e que constitui o princípio formal daquele romance. Nas palavras do crítico:

A volubilidade narrativa torna rotineira a ambiguidade ideológico-moral dos proprietários, diferentemente dos romances iniciais, onde esta tivera estatuto de momento excepcional e revelação, com lugar crucial na progressão dramática. A reversibilidade entre as posturas normativa e transgressiva agora veio a ser a ambiência geral da vida. Ficam inviabilizados os desdobramentos contraditórios longos, dotados de travejamento ideológico e crise objetiva, próprios ao Realismo europeu, substituídos por um movimento global *sui generis*, com fundamento histórico não menor: em lugar da dialética, o desgaste das vontades (SCHWARZ, 2000, p. 228).

O enredo apoiado num conflito de superfície – que se aproxima muito mais de certo espírito rixoso do que de um antagonismo de fato – pode ser visto como um prolongamento deste mesmo processo. Se nas *Memórias*, a crise objetiva (e uma possível solução ou síntese da mesma) é inviabilizada pelo desgaste das vontades, visto que o narrador adota e rejeita todos os preceitos e ideias caros à mentalidade burguesa (mostrando também o seu aspecto de ideologia e de artifício), em *Esaú e Jacó*, tal desgaste resulta em acomodação, dando forma à modernização conservadora levada a termo pelas elites no Brasil oitocentista.

A rixa de superfície, formalizada por Machado por meio dos irmãos iguais e inimigos no enredo de *Esaú e Jacó*, representa a apreensão da situação social contraditória vivida pelo Brasil no âmbito de seu aburguesamento. O modelo burguês, ao qual o país desejava se adaptar, trazia em si agentes favoráveis à instauração da ordem social competitiva, ligada às

noções de propriedade privada, livre iniciativa, distribuição de renda, ascensão social pelo mérito individual etc. Diante destes anseios, inerentes, pelo menos em tese, ao modelo social modernizador, e, ao mesmo tempo, em face do desejo de manutenção do poder por parte dos grandes, o estilo competitivo de vida social é redefinido na sociedade brasileira de fins do século XIX. A adaptação do estilo de vida senhorial ao estilo competitivo de vida social deformou a noção de competição fazendo com que esta tomasse a forma de uma rixa entre as elites (FERNANDES, 2000).

Como preservar e renovar as estruturas de poder ao mesmo tempo? Como mudar o regime sem renovação das estruturas de poder, sem que o poder saia, nem ao menos esboce uma saída, das mãos da classe dominante? Este é o “dilema” da classe dominante mostrado por Machado de Assis. Facilmente resolvido, aliás, com a sutil, porém violenta, exclusão dos pobres da cena logo no início do romance, mimetizando a exclusão que se deu na realidade. Apesar de abarcar pessoas de áreas de atuação distintas (todos eles pertencentes à elite: político, banqueiro, diplomata), não há dinamismo no retrato da sociedade brasileira da virada do século cunhado por Machado no enredo de *Esaú e Jacó*. Este campo de problemas traz como consequência formal o desinteresse e a sensação de tédio construídos no romance tendo como base a rixa entre os irmãos⁸⁷.

Diante disso, talvez seja possível analisar o conflito paralisado na superfície, base do enredo de *Esaú e Jacó*, pelo viés do espírito rixoso no âmbito da classe dominante, de modo a responder a seguinte questão: qual o sentido da existência da rixa e como ela se configura no interior de uma situação social repleta de garantias por si?

⁸⁷ Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997), na obra *Homens livres na ordem escravocrata*, identifica e analisa o espírito rixoso ligado à incipiente divisão do trabalho verificada numa sociedade rural do interior paulista. Edu Otsuka (2005) utilizou a análise sociológica deste grupo para tratar da violência que rege as relações no interior da camada dos homens pobres livres dentro da ordem escravista nas *Memórias de um sargento de milícias*, romance de Manuel Antonio de Almeida.

2. Fundamentos sócio-históricos do tédio e da acomodação

O romance *Esau e Jacó* se passa entre os anos de 1871 e 1894. São décadas que abarcam grandes transformações na vida política e na sociedade brasileira, e que marcam principalmente o momento histórico em que o Brasil se via obrigado a modernizar a sua estrutura econômica e política, tentando adequar-se aos padrões capitalistas internacionais.

Apesar do foco nos últimos decênios do século XIX, são feitos dois recuos no tempo histórico do romance pelo narrador: um deles até agosto de 1869, que trata da circunstância em que Santos é informado da gravidez de Natividade; e outro até 1855, para contar a história pregressa de Santos, sua saída de Maricá para o Rio de Janeiro “por ocasião da *febre das ações*” (1081, grifo do autor). Estes recuos são necessários para que se veja de onde vêm as personagens de que trata o romance, como elas chegaram até o momento.

O recuo até 1855, como parte da construção da história de Santos e principalmente do seu enriquecimento, é muito significativo para a compreensão da obra, pois nos leva até o decênio que marca o surgimento das novas condições econômicas no país com as quais a estrutura colonial de produção vigente teria que se adaptar. Sérgio Buarque de Holanda (1972) afirma que os anos de 1851 a 1855 assistiram a uma febre de reformas tão intensa que não pode ser comparada a nenhum outro surto modernizador em tão curto prazo, mesmo depois da República proclamada. Entre os acontecimentos mais significativos deste intervalo de tempo estão: o movimento regular de constituição das sociedades anônimas, em 1851; a fundação do segundo Banco do Brasil, também em 1851, que três anos depois terá o monopólio das emissões; a inauguração da primeira linha telegráfica da cidade do Rio de Janeiro em 1852; a fundação do Banco Rural e Hipotecário; a abertura ao tráfego da primeira linha de estradas de ferro do país, ligando o porto de Mauá à estação do Frágoso, em 1854; e o início da construção da

segunda linha, ligando a Corte à capital da província de São Paulo, em 1855 (HOLANDA, 1972, p. 74).

As conseqüências modernizantes trazidas por estes acontecimentos, ligadas à expansão do crédito bancário estimulando a iniciativa privada, e à maior rapidez na circulação de notícias, assim como maior agilidade e eficácia no escoamento dos produtos da lavoura, deram início às profundas transformações por que passaria o país na segunda metade do século, as quais, no limite, resultaram na queda do regime monárquico. Foram os primeiros sinais da mudança ocorrida na estrutura econômica e social do país, circunstância que obrigaria as instituições vigentes e os grupos dominantes a uma tomada de posição diante dos novos tempos. A febre de realizações materiais ocorrida na década de 1850 contribuía para que o surto modernizador tivesse impulso.

O decênio de 1870, por sua vez, é reconhecido como um marco na história da modernização da vida política e social brasileira. O fim da Guerra do Paraguai em 1870 e a promulgação da Lei do Ventre Livre em 1871 são acontecimentos importantes que inauguram a década, dando a noção do que viria pela frente.

Portanto, Machado de Assis especializou-se na representação do teor social do tédio, que é uma das marcas do seu romance maduro, num momento histórico que clamava pela modernização, pela busca da rapidez que surgia devido às descobertas que fizeram a Segunda Revolução Industrial⁸⁸. A nossa condição periférica neste processo era percebida pelo autor, um ambiente sócio-político, econômico e cultural muito ligados ao patriarcalismo senhorial que entrava meio forçado na modernidade em razão da necessidade de criação de novos mercados pelos países já adiantados na industrialização.

Assim, a decisão do autor por representar um momento de mudanças rápidas no ritmo da vida dos brasileiros adotando o tédio e o imobilismo como princípio formal diz respeito ao fato de que a adequação ao modelo socioeconômico europeu se dava de modo artificial e que as principais demandas da mentalidade liberal republicana não seriam levadas em conta

⁸⁸ O historiador Nicolau Sevcenko refere-se ao dinamismo com que ocorriam mudanças, “o compasso frenético com que se definiram as mudanças sociais, políticas e econômicas nesse período concorreu para a aceleração em escala sem precedentes do ritmo da vida na sociedade carioca” (2003, p. 38).

devido à nossa configuração social. O poder restaria estagnado nas mãos das mesmas oligarquias que só mudavam de nome.

Interessa ressaltar também, ainda sobre este aspecto, o modo como a expectativa em relação ao futuro existe no romance, embora de um modo desvirtuado e barateado. Natividade olha para o futuro, afinal o romance se inicia com a sua busca pela previsão relativa à sorte dos filhos, e ela atravessa toda a obra na iminência da grandeza dos filhos; Cláudia concorda com o marido “olhando para o futuro” (p. 1132), mas o ritmo temporal predominante combina melhor com a noção idealista de tempo veiculada por Aires, com o apoio do narrador⁸⁹. Os nomes primaverais de Natividade e Flora evocam a ideia de nascimento, renovação, fecundidade e, portanto, futuro, no entanto, ambas as personagens morrem durante o enredo do romance. Assim, a presença de ambas não afeta a dominação do clima geral tedioso na obra, contribuindo para formalizar a inércia das estruturas de poder, apesar da aparente renovação.

Desse modo, o tom dominante do tédio liga-se a uma verdade histórica pois, independentemente das enormes mudanças no sistema econômico, que naquele momento se expandia com altíssimos custos para o país pelo endividamento, não houve interesse em fazê-las alcançar a população trazendo qualquer tipo de melhorias, preferiu-se a manutenção do poder nas mãos dos mesmos, fato que caracteriza a modernização brasileira como conservadora e acomodatória⁹⁰.

⁸⁹ “Para ele [Aires] o tempo não tem nenhuma existência objetiva, sendo relativo a quem o percebe. Ele é visto até mesmo na última frase do romance ‘apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna’ (GLEDSON, 1986, p. 206).

⁹⁰ “Tratava-se de uma defesa extremamente limitada, tosca e egoística, mas muito eficaz dos ‘princípios liberais’, pois só entravam em jogo as probabilidades concretas com que os membros desses estamentos contavam para poderem desfrutar, legitimamente, a soma de liberdade, o poder de igualdade e a fraternidade de interesses inerentes ao seu status na estrutura social” (FERNANDES, 2000, p. 1524).

3. Aspectos da representação:

3.1. Advertência: mapa crítico de leitura

É sabido que nenhum aspecto da construção da ficção machadiana deve ser subestimado ou lido de modo incauto. Como vimos na análise da série *A+B*, todo um arsenal de formas e influências literárias é mobilizado pelo autor como parte do seu projeto de representação do processo de modernização conservadora por que passa o Brasil a partir de meados do século XIX.

Pudemos examinar também na análise daquela série de crônicas, o modo como Machado empreendeu um recuo às formas vinculadas ao cânone do passado, em lugar de adotar os modelos de realismo mais imediatos disponíveis em seu tempo. O aproveitamento da herança aparentemente anacrônica levou o autor a revelar tanto os impasses inerentes ao seu momento histórico, quanto as falhas do modelo social ao qual a ex-colônia buscava se adequar.

Nesta etapa da tese, veremos que Machado fará um movimento semelhante no que concerne às suas buscas no plano formal. O modo de utilização dos prefácios pelo autor, ficcionalizando-os, também remete à literatura setecentista, como devemos mostrar, apoiando-nos novamente na literatura de Diderot.

Os prefácios de *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, os dois últimos romances publicados por Machado de Assis, indicam um entrelaçamento entre ambos que carrega amplo potencial crítico, embora ainda não tenha sido abordado em conjunto pelos estudiosos. As conquistas críticas relacionadas à complexidade do narrador machadiano⁹¹, as quais sublinham o modo

⁹¹ “Em vez de tomar o partido dos fracos, cujas solicitações não levavam a nada, Machado inventou um narrador que não apenas apoiava as injustiças mas também celebrava o fato de

audacioso de manipular toda a construção romanesca, reverberam e contribuem para a compreensão do narrador de *Esaú e Jacó*, estimulando a leitura dos dois prefácios em conjunto.

As dúvidas quanto à credibilidade do prefácio de *Esaú e Jacó* já foram aventadas há muito pela crítica; Augusto Meyer, em ensaio de 1964⁹², apontou para o fato de que a Advertência é um falso prefácio, visto que, conforme o autor, tudo ali é “embrulhado e oblíquo”. Além disso, as expectativas de auxílio que porventura viessem dele também não são cumpridas; nas palavras do crítico, o prefácio “não traz assinatura, não esclarece coisa alguma, do ponto de vista prefacial, e acaba agravando a confusão com um verdadeiro logro passado ao leitor” (MEYER, 1982, p. 358). Como veremos, os prefácios de *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires* trazem esclarecimentos importantes, especialmente quando lidos à contrapelo, e como parte integrante da construção ficcional em sua totalidade.

Para compreender e especificar esse mapa crítico construído por Machado com a intenção de conduzir a leitura do *Memorial de Aires*, faz-se necessário recuar até o século XVIII e entender as intenções de Diderot na utilização dos prefácios. É conhecida a importância da utilização dos prefácios para a literatura do século XVIII. O romance, gênero considerado menor, precisava justificar-se e convencer os leitores de sua dignidade e, para isso, os autores lançaram mão dos prefácios. Diderot fez uso deste artifício, porém de um modo muito específico.

Convencionalmente, e em particular na época de sua ascensão no século XVIII, os prefácios surgiram nos romances como espaço de construção da forma romanesca. Sandra G. Vasconcelos, em sua obra sobre a formação do romance inglês, considera os prefácios:

[...] como parte constitutiva das obras de ficção em que aparecem, mas também como territórios de combate, de produção e reprodução de ideias e conceitos e, em última instância, eles mesmos peças ficcionais de autorização do discurso de seus produtores (VASCONCELOS, 2007, p. 20).

pertencer a este grupo. [...] Movimento de vira casaca com caráter literariamente ambicioso e produtivo” (SCHWARZ, 2010, p. 243).

⁹² Cf. MEYER, Augusto. O romance machadiano: o homem subterrâneo. In: BOSI, Alfredo *et alii*. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 357-363.

Tais combates estavam ligados à luta do romance por respeitabilidade enquanto gênero literário. Considerado como responsável por corromper os costumes, “porque afasta de tarefas ‘sérias’, porque perturba a paz da alma, porque cria maus hábitos de devaneio” (CANDIDO, 2003, p. 82), o romance precisou percorrer um longo caminho até atingir o apogeu de aceitação e respeitabilidade conquistado no século XIX.

Uma das razões para o agravamento deste problema foi o fato de que o romance é um gênero com raízes plebeias, assim, ele não possuía “dignidade teórica aos olhos da opinião erudita”; ainda de acordo com Candido,

uma coisa, com efeito, era encontrar razões justificativas para a epopéia ou a tragédia, a ode ou a sátira, ungidas por uma tradição venerável e beneficiando dos grandes exemplos da Antiguidade, restaurados então em toda a sua força; outra coisa era abonar a pacotilha duvidosa das narrativas romanescas, que deviam parecer aos intelectuais o que hoje parecerá a fotonovela (CANDIDO, 2003, p. 83).

Além da acusação de plebeísmo, outra das principais acusações sofridas pelo gênero romance em seus primórdios foi a inverossimilhança, especialmente ligada ao aspecto romanesco das obras, “O romance é *romanesco*, quer dizer, inverossímil” (MATTOS, 2004, p. 20).

Diderot ocupou-se do problema da verossimilhança, mais uma vez, de forma particular, utilizando o prefácio como local de instauração da ambiguidade, do jogo entre ficção e realidade. A idéia de *ilusão duradoura* é a base do conceito de verossimilhança de Diderot, conseguir criar uma impressão do verdadeiro é o principal objetivo da arte em geral para o filósofo. Para tanto, em *A religiosa*, Diderot lança mão de diversos recursos, constrói uma mistificação em vários níveis, incluindo personagens reais etc. Tudo isso, como mais uma das formas surgidas da necessidade de adequação entre moralidade e individualismo nos primórdios do romance francês do século XVIII.

O romance *A religiosa*⁹³ é constituído de três partes: a primeira traz, em forma de memória ou testemunho, a história de Suzanne Simonin, uma religiosa que tentava anular os seus votos, alegando havê-los professado por coação da família, não por vocação, e por isso pedia a ajuda de um benfeitor, o

⁹³ DIDEROT, Denis. *Oeuvres de Diderot-vol. II*. Paris: Robert Laffont, 1996.

Marquês de Croismare; a segunda é composta pelas cartas supostamente trocadas entre Suzanne Simonin e o Marquês de Croismare, em que este último tentava ajudar a primeira em seu embate contra as instituições que queriam mantê-la no claustro; e, por fim, um prefácio-anexo em que todo este imbróglio é resolvido diante da confissão do autor (ou narrador ficcional) de que tudo não passara de uma “brincadeira” inventada para trazer o Marquês de volta a Paris, visto que este passava uma longa temporada no campo⁹⁴.

Acompanhando a história deste romance e as várias etapas e versões pelas quais ele passou em suas diversas edições a partir de 1780-81, data de sua primeira publicação na *Correspondência*⁹⁵, Franklin de Mattos aponta uma série de acréscimos e modificações feitas à obra por Diderot, as quais o levavam cada vez mais na direção da escritura de um romance:

tendo sido o autor do ‘memorial’ da jovem religiosa, ele se fazia o autor da narrativa assim como das cartas que tinham ao mesmo tempo precedido e acompanhado a redação do memorial. Durante a revisão, entretanto, Diderot teria se dado conta não só dos “paradoxos da conspiração”, mas também da complexa relação que a unia ao romance, e que remetia ao jogo entre a ilusão e a realidade (MATTOS, 2004, p. 103).

Franklin de Mattos conclui que a melhor interpretação para a presença do prefácio-anexo em *A religiosa* é aquela que considera a descrição da conspiração contra o Marquês como uma mistificação de segundo grau, ou seja, ela só revela a ilusão para restabelecê-la em seguida, de modo ainda mais convincente.

A manobra do prefácio-anexo é parte da busca de Diderot por um gênero literário novo, sintonizado com as transformações por que passava a sociedade francesa de meados do século XVIII, trata-se de um achado de

⁹⁴ O Marquês de Croismare existiu de fato, era “um dos mais apreciados freqüentadores do salão de madame d’Epinay, onde se reuniam Diderot, Grimm e os enciclopedistas”. Repercutiu em Paris (1758), o caso de uma religiosa de Longchamps – Marguerite Delamarre - que recorrera à justiça a fim de anular seus votos por razões idênticas às mostradas em *A religiosa*, recorrendo inclusive à ajuda do marquês: “Sem conhecer a monja, ao que parece sem saber seu nome e nem sequer a verdade dos fatos, o marquês se interessara pela sorte dela e intercedera a seu favor junto aos conselheiros do Parlamento de Paris. Em vão, pois a religiosa perdeu o processo em seguida e jamais se voltou a falar a seu respeito” (MATTOS, 2004, p. 97).

⁹⁵ A maior parte da obra literária de Diderot foi publicada em forma de livro postumamente, por isso a publicação de cada uma delas traz um histórico de especificidades importantes. A *Correspondência Literária, Filosófica e Crítica* (1747-1793) foi um periódico francês, manuscrito, destinado à elite cultivada do século XVIII.

criação literária e de construção da ilusão e é um procedimento que está alinhado com a concepção de verossimilhança expressa pelo autor desde o *Discurso*, “Adormecer as veleidades críticas do leitor por uma acumulação de testemunhos irrefutáveis (detalhes, circunstâncias comuns para arquitetar circunstâncias extraordinárias)” (MATTOS, 2004, p. 109).

A partir do que ficou dito sobre os procedimentos de Diderot em relação ao prefácio-anexo de *A religiosa*, podemos angariar subsídios para esboçar uma interpretação dos prefácios dos dois últimos romances de Machado.

Machado de Assis utilizou as Advertências dos romances *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires* de modo a construir uma mistificação, assim como fez Diderot e outros autores setecentistas. Um mapa crítico para a leitura das duas obras é assim forjado na Advertência de cada um dos romances entrelaçando-os, o intuito é guiar a leitura no sentido de fazer crer tratar-se verdadeiramente de uma narrativa e de um diário (com a finalidade última de instigar o leitor a pôr em ação o seu arsenal crítico pelo estratagema). Se Diderot inventava o romance realista pela mistificação nos prefácios, Machado dará a ver a disposição autoritária de seu narrador, que deseja guiar a leitura, definindo todos os seus parâmetros, a partir do que é dito nos prefácios.

Assim, no prefácio de *Esaú e Jacó* um editor fictício enuncia ter encontrado a narrativa que o leitor tem em mãos junto a seis cadernos que compunham o diário do Conselheiro Aires. Decide então publicar a narrativa (na qual figura o próprio Aires) em separado do diário, alegando o pouco interesse que este despertaria, além da pouca vaidade do memorialista.

A Advertência do *Memorial de Aires*, por sua vez, remete diretamente ao romance anterior, “Quem me leu *Esaú e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio [...]” (p. 1229). Alegando indiferença pelo assunto e casualidade na escolha dos anos “decotados” do longo diário para a feitura do romance, o editor fictício relata que “a parte relativa a uns dois anos (1888-1889)”⁹⁶ talvez desperte algum interesse. A suposta displicência do editor atinge também a escolha da forma do romance: “Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, — nem pachorra, nem habilidade” (p. 1229).

⁹⁶ Evidentemente a casualidade é de fachada, visto serem estes os anos em que ocorrem, respectivamente, a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República no Brasil.

A crítica, no entanto, já ressaltou o caráter pouco memorialístico do *Memorial de Aires*, principalmente tendo em vista que o Conselheiro Aires não revela a sua subjetividade no diário, traço preponderante do gênero em questão; ao contrário, Aires exerce a sua superioridade na obra justamente por não se dar jamais por achado. Conforme afirma Pedro Fragelli, “Seu diário íntimo é o lugar onde ele exerce o prazer corrosivo de analisar os outros” (2010, p. 50).

Hélio Seixas de Guimarães, no capítulo sobre o romance *Memorial de Aires* de seu livro, questiona M. de A., o pretense responsável por organizar os dois romances, entendendo-o como uma entidade ficcional, mais uma parte no jogo ficcional do autor. Guimarães vê a Advertência como uma estratégia para levantar dúvidas sobre o que vem em seguida, e não deve ser levada ao pé da letra: “Quando se trata de um texto, ‘decotar’, ‘desbastar’ e conservar ‘só o que liga o mesmo assunto’ (verbos utilizados pelo editor) não são atitudes neutras, impessoais, como quer fazer crer M. de A. no prólogo” (GUIMARÃES, 2004, p. 269). O autor utiliza essas informações para questionar as noções de autoria aí envolvidas, assim como as noções de interlocução, alertando para a especialidade dessas narrativas “compostas de camadas conflitantes – uma atribuída ao editor, outra atribuída ao autor-narrador – que fazem com que nem o autor e nem o interlocutor jamais estejam numa posição fixa” (GUIMARÃES, 2004, p. 269).

Guimarães percebe também, tratando especificamente do modo de construção e arranjo dos elementos no *Memorial*, o desejo de controle, ou “tentativa de indução” da leitura por parte do autor-narrador, “o narrador-autor procura controlar a produção e a possível recepção do seu texto, reeditando procedimentos empregados por narradores de romances anteriores” (GUIMARÃES, 2004, p. 272).

A publicação de uma narrativa na qual figura o próprio Aires pode ser vista como a sua apresentação ao leitor para que o Conselheiro possa brilhar melhor no *Memorial*. Aires é introduzido ao leitor circulando entre as outras personagens junto as quais ele é respeitado, ouvido, considerado. Este narrador, que é confundido com o próprio Aires pela crítica, o defende e mostra pretensas qualidades de Aires. Tal procedimento fará com que Aires ganhe crédito para “escrever” o *Memorial*, pois quando lá chegar, já esperaremos o

diário de um grande e respeitável senhor, o qual, na verdade, como mostrou Fragelli (2010), situa a auto-análise na esfera do capricho, mostrando, entre outras coisas, a dimensão condescendente da subjetividade moderna.

Para Machado, o prefácio é a oportunidade de juntar os dois romances criando uma teia ficcional que dará suporte à planejada ambiguidade do estatuto narrativo de *Esaú e Jacó*. Desse modo, através de um recurso arcaico, recolhido no século XVIII no momento em que o romance ainda galgava o início do caminho prestigioso que lhe estava reservado enquanto gênero, Machado consegue arquitetar na forma do romance o desejo de supremacia de Aires, construído com a ajuda do ambíguo narrador. Esta supremacia buscada pelo homem da elite brasileira do século XIX tem a ver com a mentalidade desta mesma elite, sua inércia e manias de grandeza.

Na verdade, a supremacia de Aires começa a ser construída em *Esaú e Jacó*, quando um narrador distanciado e um tanto imiscuído na pele de Aires, quase que mimetizando-o inúmeras vezes, faz a blindagem de Aires, protegendo-o e salvaguardando-o de quaisquer críticas para que ele assim possa triunfar sobre a mediocridade alegando tédio à controvérsia. Veremos, no entanto, que este triunfo é falso, visto ser Aires parte da insipidez das demais personagens, ele é tão desinteressante quanto aqueles a quem acusa de tediosos. Além disso, o fato de Aires não conseguir se casar com Fidélia faz com que ele fracasse no *Memorial*.

Assim, nota-se que tanto Machado quanto Diderot enxergam a possibilidade de um relacionamento crítico construído pelo jogo literário entre autor e leitor, que faz com que este último perca a ingenuidade. No caso de Diderot, o intuito era a criação do romance realista “moderno”, no caso de Machado, o leitor crítico é convocado a posicionar-se frente à conjuntura sócio-política brasileira. A atualidade de Machado diz respeito à atualidade dos problemas tratados por ele, e também ao fato de que ainda não se tem um leitor livre e crítico que consiga deslindar tais relações.

3.2. Personagens

Conforme mencionamos acima, o tédio e o espírito rixoso das elites ancorado em um conflito estagnado em aparência é o traço mais saliente de *Esaú e Jacó*, tendo como homologia real a escassez de mudanças objetivas no curso do desenvolvimento do país, fixada pelo tratamento irrelevante dado às datas históricas - dado decisivo do ritmo histórico brasileiro. O modo encontrado por Machado para formalizar esta realidade prática foi construir um romance que trata de iguais, ou seja, em que não há diferença de classe entre as principais personagens, não há conflitos ou divergências de opinião que, porventura, pudessem revelar descontentamento, sofrimento, atritos verdadeiros ou pudessem abalar de algum modo a rotina de todos.

As personagens que não pertencem à elite da corte são eliminadas logo nos primeiros capítulos⁹⁷ e, a partir daí, veremos o comportamento da elite diante do momento histórico da queda do Império e da instauração da República no país. Esta elite goza de uma serena satisfação com o estado das coisas, tendo o narrador como parte importante nesta construção devido ao seu comprometimento com a conjuntura, aspecto que deverá vir à tona por meio da análise neste capítulo.

Os capítulos iniciais de *Esaú e Jacó* mostram os últimos contatos mais próximos de Santos e Natividade com a classe pobre em dois episódios muito significativos: Natividade supera o vexame e vai ao Morro do Castelo para especular sobre o futuro dos filhos através da consulta com uma famosa adivinha da época, a cabocla Bárbara; e Santos manda rezar uma missa, na modesta Igreja de São Domingos, em homenagem a João de Melo, seu

⁹⁷ Exceto Nóbrega, única personagem que muda de classe social no decurso do romance. O ápice de sua ascensão se dará com o pedido de casamento feito à Flora que, mesmo tendo sido negado, representa a aceitação e a entrada da personagem no universo da elite. Tal fato terá seu coroamento quando Nóbrega é convidado a carregar o caixão de Flora, juntamente com as outras cinco principais personagens masculinas que compõem o romance: "Todos os olhos examinam as pessoas que pegam nas alças do caixão, Batista, Santos, Aires, Pedro, Paulo, Nóbrega" (p. 1211).

parente pobre de Maricá que morrera recentemente. A partir daí, a ascensão de ambos é sem limites, e inclui a conquista do baronato, a qual surge no romance de maneira presumível e natural, de modo que qualquer detalhe relativo à dificuldade para conquistar o título nem é mencionada pelo narrador.

A família de um banqueiro, a família de um político e um diplomata aposentado são os três tipos sociais escolhidos por Machado para realizar o exame do comportamento das elites no Brasil do século XIX, no momento em que ocorriam as fermentações mais ou menos sutis que levaram à mudança do regime político. As demais personagens movimentam-se em torno desses três grupos, os quais se relacionam entre si, mas o tédio que domina o romance como um todo tem origem principalmente no fato de que se trata de um romance entre iguais, em que a conformidade dá o tom da narrativa, apesar do aparente conflito entre os gêmeos.

O início do romance marca o coroamento da ascensão social da família Santos. Trata-se de uma família que enriqueceu há relativamente pouco tempo, como será explicitado adiante, pois Santos construiu sua riqueza a partir da Febre das Ações em 1855; e, aparentemente, a “alma azul” de Natividade remete às manias de grandeza herdadas de família, mesmo que, a princípio (antes de casar-se com Santos), desprovida do capital necessário para mantê-las.

Assim, Machado mostra variações e detalhes das atitudes da elite brasileira às vésperas da República e um pouco depois da sua proclamação. Isto pode ser apanhado através da exclusão dos pobres do romance logo em seu início, e da violência da relação entre as classes representada nos episódios da subida das irmãs Perpétua e Natividade até o Morro do Castelo e da missa do cupê, os quais dão amplitude à análise da realidade brasileira do século XIX.

A ascensão social vertiginosa do banqueiro Agostinho Santos e a relativa decadência do político Batista⁹⁸ mostram as modificações e os ajustes que vão ocorrendo no terceiro quartel do século XIX no Brasil, no que diz

⁹⁸ A decadência de Batista é relativa porque, apesar de estar perdendo lugar e acumular deslizes no jogo político do tempo, o político consegue manter intocados os seus privilégios. Não se trata de nenhuma força ou qualidade particular da personagem, longe disso aliás, o fato é que a estrutura do sistema corrobora com essas acomodações e continuidades. Batista se beneficia deste quadro, apesar de sua grande dificuldade em compreender os “novos tempos”.

respeito ao aburguesamento peculiar da sociedade semi-colonial. Ao capitalista Santos não há limites para o alcance de riquezas e posições de prestígio, incluindo as “ficções de nobreza”⁹⁹ e a aspiração da grandeza suprema para os filhos que, no caso, seria a presidência da República. Ao político Batista, porém, resta a tentativa desesperada de se adequar aos novos tempos, deixando vir à tona a sua faceta de “liberalão”, sem, no entanto, ter tão grandes esperanças de elevação. A morte de sua única filha ainda jovem também aponta para a decadência simbolizada pela interrupção de sua linhagem.

Talvez a maior violência trazida por este romance seja a impossibilidade de haver um real conflito – de classes -, visto que a classe trabalhadora é excluída rapidamente, enfatizando a desigualdade social dominante na sociedade brasileira¹⁰⁰. Veremos que o conflito entre os gêmeos, “adivinhado” pela cabocla, não alterará a homogeneidade de tema e de tom que domina a narrativa de ponta a ponta e que, como já foi mencionado, gera o ritmo tedioso do romance. O desenrolar deste, por sinal, mostrará a classe alta gozando de uma serena satisfação, a qual nenhum acontecimento histórico ou político é capaz de alterar. A “previsão” anunciada pela cabocla do morro no início do romance, quando vista em chave irônica, dá pistas do ritmo sócio-histórico que o romance vai explorar.

Dito isto, o desenvolvimento do capítulo será no sentido de primeiramente mostrar a única diferenciação de classes que o romance apresenta de passagem nos capítulos de um a sete, os quais mostram os dois últimos contatos do casal com seu passado pobre, cujo vínculo será definitivamente encerrado com a missa do cupê. Para tanto, será feita a análise desses episódios, verdadeiras situações ficcionais criadas por Machado, e desses relacionamentos.

⁹⁹ Termo cunhado por Florestan Fernandes e que é referido aqui pelo fato de que Santos e Natividade tornam-se Barão e Baronesa de Santos no decurso do romance.

¹⁰⁰ “[...] a ordem social inerente à sociedade escravocrata e senhorial era pouco propícia à elaboração da competição como um fator estrutural e dinâmico básico da vida social. Não que ela estivesse isenta de focos de tensão e de associação de natureza competitiva (nas relações de pessoas ou de grupos de pessoas). Todavia, a organização do poder, aos níveis da economia, da sociedade e da cultura, absorvia esses focos de tensão e de associação, de modo a reduzir a importância da competição nas formas tipicamente senhoriais de socialização, de interação humana e de controle social” (FERNANDES, 2000, P. 1626). Este assunto será desenvolvido em detalhe na seção 4.1.

a) A cabocla Bárbara, uma crioula e um sargento

O romance *Esaú e Jacó* inicia-se com a ida das irmãs Natividade e Perpétua ao morro do Castelo a fim de consultar uma adivinha que “lá reinava em 1871”, a cabocla Bárbara. Apesar da opinião contrária do marido, que teme a semelhança com a “gente reles”, ao considerar tais “crendices”¹⁰¹, Natividade decide subir ao morro para a consulta.

O íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira mortificavam os pés às duas pobres donas. Não obstante, continuavam a subir, como se fosse penitência, devagarinho, cara no chão, véu para baixo. A manhã trazia certo movimento; mulheres, homens, crianças que desciam ou subiam, lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre, todos olhavam espantados para elas, que aliás vestiam com grande simplicidade; mas há um donaire que se não perde, e não era vulgar naquelas alturas. A mesma lentidão do andar, comparada à rapidez das outras pessoas, fazia desconfiar que era a primeira vez que ali iam. Uma crioula 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 (p. 1075).

O movimento dos moradores e dos trabalhadores logo cedo no morro, “mulheres, homens, crianças que desciam ou subiam, lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre”, só é interrompido pelo estranhamento que a presença daquelas duas mulheres “diferentes” causa nos habitantes do lugar, mesmo que elas tenham se vestido com grande simplicidade, pois “há um donaire que se não perde, e não era vulgar naquelas alturas”; elas são diferentes, elas são ricas. Além da aparência, outro fator que as diferencia dos demais é o ritmo, Natividade e Perpétua sobem “devagarinho, cara no chão, véu para baixo”, enquanto o morro agita-se por “certo

¹⁰¹ “Santos achou, em relação à cabocla, que seria imitar as crendices da gente reles; mas a cunhada acudia que não, e citou um caso recente de pessoa distinta, um juiz municipal, cuja nomeação foi anunciada pela cabocla” (p. 1086). Apesar disso, o banqueiro está sendo iniciado na religião em voga na época: o espiritismo.

movimento” específico daqueles que têm que ganhar a vida. A condescendência dispensada às “pobres donas” não se estende aos moradores dali, pois o narrador não hesita em apontá-los como indiscretos, “tomados daquele invencível desejo de conhecer a vida alheia, que é muita vez toda a necessidade humana”, após descrever o diálogo entre uma crioula e um sargento. A presença de uma crioula serve para lembrar como se constituía o Brasil do século XIX nas classes baixas, cuja população era em sua maioria negra ou mestiça e cujos trabalhos disponíveis eram mesmo o de sargento (como se vê nos romances *Memórias de um sargento de milícias* e *O cortiço*).

A adivinha, em busca de quem as duas senhoras sobem até o morro, conhecida como cabocla Bárbara, é certamente uma crioula também. Ela se diferencia da outra, no entanto, porque ficou famosa lendo a sorte da gente rica na época¹⁰².

O tratamento dado pelo narrador às duas senhoras, “pobres donas”, cujos pés eram “mortificados” pelo mal estado da ladeira rumo ao morro do Castelo já demonstra o modo protetor e nada imparcial com que serão tratadas durante todo o romance. O narrador desde logo assume uma atitude em defesa das irmãs, preservando-as de uma possível acusação por nunca terem ido ali antes, do que se poderia concluir que elas não conhecem a cidade onde vivem, ou que só conhecem o seu “clube”. Vejamos:

Era a primeira vez que as duas iam ao morro do Castelo. Começaram de subir pelo lado da Rua do Carmo. Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi, muita haverá morrido, muita mais nascerá e morrerá sem lá pôr os pés. Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira. Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, confiava-me há muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu clube, e era o que lhe bastava da metrópole e do mundo. Natividade e Perpétua conheciam outras partes, além de Botafogo, mas o morro do Castelo, por mais que ouvissem falar dele e da cabocla que lá reinava em 1871, era-lhes tão estranho e remoto como o clube (p. 1075).

¹⁰² Lília M. Schwarcz trata da formação miscigenada da nação brasileira e da defesa do seu branqueamento no início do século XX. “Enquanto o número de cativos reduzia-se drasticamente – em 1798 a população escrava representava 48,7%, ao passo que em 1872 passava a 15,2% - a população negra e mestiça tendia a progressivamente aumentar, correspondendo, segundo o censo de 1872, a 55% do total” (1995, p. 13). Estas relações das classes altas brasileiras com os adivinhos é algo comum. A mistura que se deixa ocorrer por causa dos pretensos “poderes” das adivinhas.

O desenvolvimento do enredo mostrará que elas de fato permanecem no “seu clube”, pois não haverá outro momento, após a missa do cupê, em que sejam mostrados outros bairros do Rio de Janeiro, além daqueles onde vivem as personagens (A família Santos vive em Botafogo, a família Batista na rua de São Clemente, Aires vive no Catete e a mana Rita em Andaraí; as personagens circulam também pelas ruas elegantes do centro do Rio, assim como por Petrópolis durante a “estação” no início do ano). A defesa do narrador às donas se estende à própria ação de procurar descobrir o futuro por meio de adivinhações¹⁰³, pois o narrador liga esta busca às origens gregas da cultura ocidental:

Também não há que dizer do costume, que é velho e velhíssimo. Relê Esquilo, meu amigo, relê as *Eumênides*, lá verás a Pítia, chamando os que iam à consulta: “Se há aqui helenos, venham, aproximem-se, segundo o uso, *na ordem marcada pela sorte*”... A sorte outrora, a numeração agora, tudo é que a verdade se ajuste à prioridade, e ninguém perca a sua vez de audiência (p. 1076, grifos do autor).

A análise da relação entre Natividade e a cabocla Bárbara é sugestiva posto revele uma incongruência: apesar da superioridade financeira da senhora Santos, ela se amiúda diante da cabocla e seus “poderes divinatórios”. Mordaz ironia de Machado que, dando a Natividade fé nos poderes da cabocla do Castelo, faz com que ela, por um momento, troque de posição com a outra, apesar de sua riqueza.

A falar verdade, temiam o seu tanto, Perpétua menos que Natividade. A aventura parecia audaz, e algum perigo possível. Não ponho aqui os seus gestos: imaginai que eram inquietos e desconcertados. Nenhuma dizia nada. Natividade confessou depois que tinha um nó na garganta. Felizmente a cabocla não se demorou muito; ao cabo de três ou quatro minutos, o pai a trouxe pela mão, erguendo a cortina do fundo (p. 1076).

Natividade, interessada nos bons augúrios da cabocla, põe-se a agradá-la com elogios e depois com dinheiro, ao pagar muito mais do que o preço devido pela consulta:

¹⁰³ A crônica 43, *Bons dias*, traz uma ironia sobre a adivinhação do óbvio por espíritas e adivinhos, como Nostradamus, diante da situação do fim do ministério João Alfredo em maio de 1889, último conservador. Depois dele sobe o último liberal, visconde de Ouro Preto. A crônica traz contatos com a mentalidade de Santos, que tenta ser espírita, com filhos que trazem do berço dons especiais.

Natividade disse à outra que “a cabocla era simpática”, não tão baixo que esta não pudesse ouvir também; e daí pode ser que ela, receosa da predição, quisesse aquilo mesmo para obter um bom destino aos filhos (p. 1076)

Ao deixar Natividade completamente à mercê das previsões da cabocla, Machado inverte as posições sociais, fazendo com que as palavras de Bárbara, apesar de ser de humilde condição social, ressoem em Natividade, a grande dama da corte, durante todo o romance.

- Então? Diga, posso ouvir tudo.
- Bárbara, cheia de alma e riso, deu um respiro de gosto. A primeira palavra parece que lhe chegou à boca, mas recolheu-se ao coração, virgem dos lábios, dela e de alheios ouvidos. Natividade instou pela resposta que lhe dissesse tudo, sem falta...
- Coisas futuras! – murmurou finalmente a cabocla.
- Mas coisas feias?
- Oh! não! não! Coisas bonitas, coisas futuras!
- Mas isso não basta; diga-me o resto. Esta senhora é minha irmã e de segredo, mas se é preciso sair, ela sai; eu fico, diga-me a mim só... Serão felizes?
- Sim.
- Serão grandes?
- 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. É só o que lhe digo. Quanto à qualidade da glória, coisas futuras! (p. 1077).

O teor do que é “revelado” pela cabocla, “coisas futuras”, não tem significado específico algum, é a generalidade absoluta do que uma vidente poderia dizer. A outra suposta revelação da cabocla, “serão grandes”, também não traz nada de novo ou relevante, visto que a posição social e econômica dos filhos de certo modo já está garantida pelas posses do pai banqueiro. De fato, quem faz a pergunta é Natividade, a cabocla apenas confirma; a adivinha faz mistério e se cala a respeito do que seria uma revelação. Na verdade, a cabocla diz o que Natividade quer ouvir, “ela parecia falar dos próprios filhos, tal era o entusiasmo” (p. 1080). Perpétua ainda insiste em alguma certeza:

- Perpétua ainda a repreendeu pelos cinquenta mil-réis dados em paga; bastavam vinte.
- Não faz mal. Coisas futuras!
- Que coisas serão?
- Não sei; futuras (p. 1080).

A consulta à cabocla se encerra com uma cantiga, tocada ao violão pelo pai, que auxilia a adivinha organizando a fila de “clientes”. Esta cantiga contém a desforra (imaginária) relativa à desigualdade e violência que determinam as relações no Brasil e inscreve na mente da dama rica os pensamentos “coisas futuras” e “serão grandes” que a acompanharão como uma obsessão, por toda a vida, até o túmulo, tornando-se por isso, a verdadeira profecia. (Profecia: você passará a vida a buscar compensações imaginárias de grandeza para os seus filhos).

É possível desdobrar a cantiga entoada pelo velho caboclo, pai de Bárbara, em duas partes, espécie de pergunta/resposta entre a sinhá (forma de tratamento dada pelos escravos à senhora) e a menina da saia branca (escrava, crioula como Bárbara, “criaturinha leve e breve, saia bordada, chinelinha no pé” (p. 1076)). Os quatro primeiros versos mostram a senhora dando a ordem para que a escrava suba no coqueiro e apanhe os frutos:

Menina da saia branca,
Saltadeira de riacho,
Trepame neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo.

Os demais versos trazem a resposta atrevida da escrava, que deseja que o coco caia na cabeça da sinhá, rachando-a. A revanche da escrava com relação aos mandos da sinhá é demonstrada nos versos “Muito hei de me ri, Muito hei de gostá”.

Quebra coco, sinhá,
Lá no cocá,
Se te dá na cabeça,
Há de rachá;
Muito hei de me ri,
Muito hei de gostá,
Lelê, coco, naiá. (p. 1078).

b) João de Melo e Barros

O quarto capítulo, “A missa do cupê”, marca o segundo e último momento em que classes sociais distintas são colocadas lado a lado para a construção de um episódio em *Esaú e Jacó*¹⁰⁴. Trata-se de uma missa encomendada por Santos por ocasião da morte de seu parente João de Melo em Maricá. Santos encomenda e manda que se anuncie a missa nos jornais da corte sem, no entanto, dizer que se trata de um parente seu e que é ele – o banqueiro Agostinho Santos – quem manda dizer a missa. A simplicidade da igreja escolhida em contraste com a ostentação do casal denota a intenção de renegar o passado pobre e se mostrar com ostentação diante dos que ali vivem: “Na sacristia tudo era espanto. A alma que a tais sítios atraíra um carro de luxo, cavalos de raça e duas pessoas tão finas não seria como as outras almas ali sufragadas” (p. 1081).

Aliás, a missa “ouvida sem pênames nem lágrimas” (p. 1081), é trazida à narrativa, de acordo com o narrador, porque, no caminho de volta, Natividade contou a Santos que eles teriam um filho: “ao entrar no Catete, Natividade recordou a manhã em que ali passou, naquele mesmo cupê, e confiou ao marido o estado de gravidez. Voltavam de uma missa de defunto, na igreja de S. Domingos...” (p. 1080).

O trecho em que se manifesta o assunto da missa é construído pela isenção do narrador, o qual escolhe cuidadosamente – e comprometidamente – quais detalhes merecem ser descritos com minúcia. O anúncio que saiu nos jornais, por exemplo, vai citado *ipsis litteris*, ao passo que as contradições mais relevantes sobre as atitudes de Santos ficam sem explicação.

¹⁰⁴ No capítulo XXXIX – Um gatuno – Aires depara-se na rua com uma multidão em defesa de um homem que está sendo acusado de furto e, por isso, entra em confronto com as praças no largo da Carioca. Aires não se envolve, apenas observa, visto ter “horror à multidão”: este é a demonstração do posicionamento da personagem diante de conflitos sociais.

"Na igreja de S. Domingos diz-se hoje uma missa por alma de João de Melo, falecido em Maricá". Tal foi o anúncio que ainda agora podes ler em algumas folhas de 1869. Não me ficou o dia, o mês foi agosto. O anúncio está certo, foi aquilo mesmo, sem mais nada, nem o nome da pessoa ou pessoas que mandaram dizer a missa, nem hora, nem convite. Não se disse sequer que o defunto era escrivão, ofício que só perdeu com a morte. Enfim, parece que até lhe tiraram um nome; ele era, se estou bem informado, João de Melo e Barros.

Não se sabendo quem mandava dizer a missa, ninguém lá foi. A igreja escolhida deu ainda menos relevo ao ato; não era vistosa, nem buscada, mas velhota, sem galas nem gente, metida ao canto de um pequeno largo, adequada à missa recôndita e anônima (p. 1081).

A relação entre o valor da alma e o quanto é gasto em sua homenagem revela a crítica em relação à mercantilização absoluta de tudo, inclusive da religião:

O sacristão, agasalhando na algibeira a nota de dez mil-réis que recebeu, achou que ela provava a sublimidade do defunto; mas que defunto era esse? O mesmo pensaria a caixa das almas, se pensasse, quando a luva da senhora deixou cair dentro uma pratinha de cinco tostões (p. 1081).

A seguir se verá o comentário do narrador a respeito da definição do valor da doação de cada um pela sua relação com o defunto: Natividade paga a adoração que lhe tivera o defunto com uma pratinha de cinco tostões; já Agostinho paga bem mais caro, dez mil-réis, como forma de agradecimento pelo sumiço do parente: "Quanto às larguezas do marido, não esqueças que o parente era defunto, e o defunto um parente menos" (p. 1082).

O historiador Nicolau Sevcenko (1998) aponta o modo como a compreensão dos fatores ligados ao subdesenvolvimento e às desigualdades inerentes ao sistema de trocas nos mercados internacionais levou um longo tempo para germinar entre as elites republicanas no país, fazendo com que os hábitos culturais herdados do passado colonial fossem rechaçados por serem vistos como signo do atraso. Nesses termos, o parente do interior é visto com desdém pela nova elite urbana, a qual só valoriza hábitos parisienses e tenta a todo custo imitá-los.

No caso do relacionamento entre Santos e João de Melo, suplanta essas questões o fato de que o parente interessou-se por Natividade, "João de Melo ficou alucinado quando a viu; ela conheceu isso, e portou-se bem." (p. 1082),

mas o que mais importa ressaltar é a mesquinhaaria do novo rico, que não pretende se envolver, ou muito menos ajudar parente nenhum:

Dos dois parentes pobres de Natividade morreu o pai em 1866; restava-lhe uma irmã. Santos tinha alguns em Maricá, a quem nunca mandou dinheiro, fosse mesquinhez, fosse habilidade. Mesquinhez não creio; ele gastava largo e dava muitas esmolos. Habilidade seria; tirava-lhes o gosto de vir cá pedir-lhe mais (p. 1081).

Apesar disso, Santos decide prestar a “homenagem”, ao mesmo tempo discreta e espalhafatosa, ao parente defunto. Contradição para a qual aponta o narrador, inclusive intitulado o capítulo por “Há contradições explicáveis”, somente para não explicá-la, e fugir ao assunto, inicialmente por meio da digressão a respeito do seu modo de narrar:

Não me peças a causa de tanto encolhimento no anúncio e na missa, e tanta publicidade na carruagem, lacaio e libré. Há contradições explicáveis. [...]

Quanto à contradição de que se trata aqui, é de ver que naquele recanto de um larguinho modesto, nenhum conhecido daria com eles, ao passo que eles gozariam o assombro local; tal foi a reflexão de Santos, se pode dar semelhante nome a um movimento interior que leva a gente a fazer antes uma coisa que outra. Resta a missa; a missa em si mesma bastava que fosse sabida no céu e em Maricá. Propriamente vestiram-se para o céu. O luxo do casal temperava a pobreza da oração; era uma espécie de homenagem ao finado. Se a alma de João de Melo os visse de cima, alegrar-se-ia do apuro em que eles foram rezar por um pobre escrivão. Não sou eu que o digo; Santos é que o pensou (p. 1082).

Acima de tudo, há em Santos o desejo de “ser bonito”, fazer boa figura na nova classe a que logrou pertencer. Por estar em plena ascensão social e econômica, apesar da existência finda do parente pobre, Santos decide-se por fazer figura entre a classe pobre, ostentando um luxo excessivo frente à simplicidade do lugar, ao mesmo tempo em que não faz saber à elite as suas origens simples.

c) Os novos-ricos

Pelo que ficou dito acima acerca do modo como foi pensada por Santos a “homenagem” póstuma a João de Melo, é possível começarmos a traçar um perfil das principais personagens do romance. Começemos, portanto, pelos pais dos gêmeos, o casal Santos.

Como vimos, para este casal, a missa do cupê correspondeu a uma tentativa de enterrar o passado, juntamente com o último parente pobre que ousou ir à corte em busca da ajuda de Agostinho. E é justamente neste capítulo que o leitor toma conhecimento do passado do casal:

Pois o cupê era este mesmo. A missa foi mandada dizer por aquele senhor, cujo nome é Santos, e o defunto era seu parente, ainda que pobre. Também ele foi pobre; também ele nasceu em Maricá. Vindo para o Rio de Janeiro por ocasião da *febre das ações* (1855), dizem que revelou grandes qualidades para ganhar dinheiro depressa. Ganhou logo muito, e fê-lo perder a outros. Casou em 1859 com esta Natividade, que ia então nos vinte anos e não tinha dinheiro, mas era bela e amava apaixonadamente. A Fortuna os abençoou com a riqueza. Anos depois tinham eles uma casa nobre, carruagem, cavalos e relações novas e distintas (p. 1081).

Nota-se, a partir deste trecho, que tanto Agostinho quanto Natividade foram pobres no passado; embora na época da união ele já houvesse feito fortuna, há indicações de que o dote de Natividade consistiu somente em ser “bela” e “amar apaixonadamente”.

A instância da Fortuna¹⁰⁵ – em letra maiúscula –, relacionada à sorte e ao acaso contribuindo com a ascensão do casal, pretende amenizar ou contradizer a afirmação anterior de que Santos: “revelou grandes qualidades

¹⁰⁵ A análise do modo de apresentação de cada personagem pelo narrador e o seu relacionamento com cada um deles (seja de simpatia, antipatia, paciência, impaciência etc.) torna possível apanhar as ambivalências deste narrador. Neste caso, por este ângulo, vem à tona a seguinte questão: afinal, o narrador crê que a Fortuna foi a responsável pelo enriquecimento de Santos, ou trata-se de uma flagrante proteção do narrador a um homem capaz de tirar proveito das situações de lucro ilícito possibilitadas por uma estrutura econômica falha e injusta?

para ganhar dinheiro depressa. Ganhou logo muito, e fê-lo perder a outros”. Santos possui as duas principais características do tipo social representativo do novo regime republicano: o conservadorismo acabado e a cupidez material¹⁰⁶. Trata-se, portanto, de um homem que soube aproveitar todas as oportunidades de enriquecimento surgidas a partir das enormes fissuras do sistema econômico brasileiro, que modernizava-se pela via nefasta do endividamento e da especulação (note-se que ele corresponde a um exemplo de alguém que faz a transição de um regime a outro sem atravessar a mínima turbulência).

A esposa de Santos, Natividade, é referida pelo narrador por meio da expressão “alma azul”, a qual fora herdada do pai e do avô. Ao que parece, tal expressão indica tratar-se de uma família rica, posteriormente empobrecida, que, no entanto, conservou as manias de grandeza:

Ela, aos quarenta anos, era a mesma senhora verde, com a mesmíssima alma azul. Essa cor vinha-lhe do pai e do avô, mas o pai morreu cedo, antes do avô, que chegara aos oitenta e quatro. Nessa idade cria sinceramente que todas as delícias deste mundo, desde o café de manhã até os sonos sossegados, haviam sido inventadas somente para ele. O melhor cozinheiro da terra nascera na China pra 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 (p. 1101).

A família Santos é, portanto, um exemplo da formação da burguesia urbana brasileira no século XIX em todo o seu conservadorismo e semelhança com a classe senhorial. Apesar de ser um profissional liberal e exercer atividade mercantil, como um capitalista, os valores, os modos de vida, os modos de educar os filhos e os projetos deles ainda gravitam na órbita dos senhores rurais; mesmo na ausência de vínculos familiares com tal grupo, como no caso de Santos, que construiu a sua fortuna “sozinho”, não tendo sido um herdeiro.

¹⁰⁶ “O estabelecimento da nova ordem desencadeou simultaneamente uma permutação em larga amplitude dos grupos econômicos, ao promover com o Encilhamento a ‘queima de fortunas seculares’, transferidas para as mãos de ‘um mundo de desconhecidos’ por meio de negociatas escusas. Com o término da experiência tumultuosa do Encilhamento, a prática especulativa não se encerrou, transferindo-se antes, e com avultados recursos, dos jogos dos títulos e ações para as operações ignominiosas em torno das graves oscilações cambiais que distinguiram a primeira década republicana” (Sevcenko, 2003, p. 37).

Os Aguiares, personagens do *Memorial de Aires*, também eram pobres e realizaram uma trajetória ascensional, sem, no entanto, assim como os Santos, “realizar a renovação histórico-social empreendida pela classe burguesa nos países centrais do sistema capitalista”. A nova classe que surge, representada por Santos e Aguiar, diferencia-se da classe senhorial anterior porque trabalha (diferentemente de Brás Cubas, por exemplo), no entanto, nos demais aspectos, ela reproduz o modelo de dominação oligárquico do antigo regime (FRAGELLI, 2010, p. 52).

Um exemplo deste vínculo estreito entre os valores senhoriais de sempre e a gente Santos é o fato de que Agostinho e Natividade tornam-se Barões, título de nobreza que os deixa radiantes, apesar da queda da monarquia ocorrer apenas alguns anos depois¹⁰⁷. Santos também esboça veleidades políticas ao desejar a posição de senador, mas é demovido da ideia por Natividade com a seguinte alegação:

Natividade teimou que não, que a posição dele era comercial e bancária. Acrescentou que política era uma coisa e indústria outra. Santos replicou, citando o Barão de Mauá, que as fundiu ambas. Então a mulher declarou por um modo seco e duro que aos sessenta anos ninguém começa a ser deputado (p. 1136).

Vaidoso, rico e interessado nas benesses de um cargo político vitalício, ao qual ele chama “eterno”, não figura certamente dentre os argumentos contrários da mulher, o fato de que uma das principais características de Santos é a escassez de ideias próprias. Como o assunto é trazido no capítulo do Baile da Ilha Fiscal, o último do Império, pode-se imaginar que o Barão de Santos antecipa-se e já deseja para si uma supremacia mais próxima do novo regime republicano do que o baronato de que já desfruta.

Em conformidade com a negação do passado pobre, que vimos acima, está o deslumbramento do casal Santos com a nova vida rica. O modo como ambos aproveitam e se deleitam com a condição de novos-ricos pode ser observado pela reação de cada um ao tomarem conhecimento de que serão pais. No entanto, a princípio, Natividade vê a gravidez como um empecilho à fruição do status conquistado:

Nos primeiros dias, os sintomas desconcertaram a nossa amiga. É duro dizê-lo, mas é verdade. Lá se iam bailes e festas, lá ia a liberdade e a folga. Natividade andava já na alta

¹⁰⁷ Há uma análise deste episódio na seção 5.2 de nossa pesquisa.

roda do tempo; acabou de entrar por ela, com tal arte que parecia ali haver nascido. Carteava-se com grandes damas, era familiar de muitas, tuteava algumas. Nem tinha só esta casa de Botafogo, mas também outra em Petrópolis; nem só carro, mas também camarote no Teatro Lírico, não contando os bailes do Cassino Fluminense, os das amigas e os seus; todo o repertório, em suma, da vida elegante. 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 (p. 1083).

No caso de Santos, é enorme o deslumbramento pela condição de pai, o sucesso material de sua vida vem em resumo ao tomar conhecimento da gravidez da mulher: “A emoção atava-lhe a língua; os olhos que estendia à esposa e a cobriam era de patriarca; o sorriso parecia chover luz sobre a pessoa amada, abençoada e formosa entre as formosas” (p. 1083). A continuidade de si, possibilitada pela geração de um filho, neste caso dois, coloca Santos no ápice do seu pedestal imaginário, a ponto de a imaginação fazê-lo obter a cumplicidade da natureza, das andorinhas, da estatueta de Narciso no jardim etc. Enfim, todos os elementos são arrançados como num cenário teatral para a construção do retrato da formação da família “moderna” brasileira.

O casal ia calado. Ao desembocar na praia de Botafogo, a enseada trouxe o gosto de costume. 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. A mesma cerimônia à descida. Santos ainda parou alguns instantes para ver o cupê dar a volta, sair e tornar à cocheira; depois seguiu a mulher que entrava no saguão (p. 1084).

As ambigüidades do narrador no que se refere à família Santos podem ser apanhadas na defesa deliberada que o mesmo faz de Natividade, que, por ser bela, tem perdoada a sua insipidez:

Ora, se a natureza queria poupar esta senhora, a riqueza dava a mão à natureza, e de uma e de outra saía a mais bela cor que alma de gente pode ter. Tudo concorria assim para lhe secarem os olhos depressa, como vimos atrás. Se ela bebeu aquelas duas lágrimas solitárias, pudera ter bebido outras pela idade adiante, e isto é ainda uma prova daquele matiz espiritual;

mostrará assim que as tem poucas, e engole-as para poupá-las (p. 1102).

A defesa de Natividade é construída pelo narrador baseada em sua alma azul (ausência de abismos), a qual se liga aos três pontos seguintes: natureza, riqueza e isenção (ter atravessado a vida intacta e pura). Ao mencionar isso, porém, o narrador revela que talvez não tenha sido fácil para ela resistir, principalmente ao interesse de Aires. Note-se que ela não apoiou a ideia de casá-lo com Perpétua (por ciúmes?) e não fechou a cara a João de Melo, ou seja, ela sabia e gostava de seduzir, no entanto, conforme o narrador, manteve-se fiel ao marido. A referência a Adamastor e Tétis sugere que não tenha sido fácil para ela resistir às tentações, as quais são designadas de “Bocejos de Adamastor” pelo narrador.

Mas há ainda uma terceira causa que dava a esta senhora o sentimento da cor azul, causa tão particular que merecia ir em capítulo seu, mas não vai, por economia. Era a isenção, era o ter atravessado a vida intacta e pura. O Cabo das Tormentas converteu-se em Cabo da Boa Esperança, e ela venceu a primeira e a segunda mocidade, sem que os ventos lhe derribassem a nau, nem as ondas a engolissem. 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. Consertou a vela depressa e o gigante ficou atrás cercado de Tétis, enquanto ela seguiu o caminho da Índia. Agora lembrava-se da viagem próspera. Honrava-se dos ventos inúteis e perdidos. A memória trazia-lhe o sabor do perigo passado. Eis aqui a terra encoberta, os dois filhos nados, criados e amados da fortuna (p. 1102).

O enredo do romance *Esaú e Jacó* está pontuado em sua totalidade pelo tema da expectativa de êxito e supremacia da vida dos gêmeos Pedro e Paulo, especialmente por parte dos pais, Natividade e Santos. Tal impulso, se é que se pode chamar assim, aparece desde o primeiro capítulo, que traz a consulta à adivinha Bárbara, até o último, em que ambos são vistos na câmara, exercendo mandatos como deputados.

Qualquer insatisfação de Natividade relacionada à maternidade, qualquer reflexão ou crise, surgida nos momentos de desentendimento entre os filhos, é imediatamente suplantada e amenizada pela lembrança da fala da cabocla “serão grandes”, a qual, como vimos, partiu muito mais da própria

Natividade do que de Bárbara. A linguagem das grandezas sobrepuja todos os desgostos e temores de sua plana existência:

Em verdade, qualquer outra viveria a tremer pela sorte dos filhos, uma vez que houvera a rixa anterior e interior. Agora as lutas eram mais freqüentes, as mãos cada vez mais aptas, e tudo fazia recear que eles acabassem estripando-se um ao outro... Mas aqui surgia a idéia da grandeza e da prosperidade, — coisas futuras! — e esta esperança era como um lenço que enxugasse os olhos da bela senhora. As Sibilas não terão dito só do mal, nem os Profetas, mas ainda do bem, e principalmente dele (p. 1101).

Santos, por sua vez, estende a supremacia dos filhos para outros mundos, visto ser iniciado na religião espírita: “A rixa dos meninos, fato raro ou único, era uma distinção divina. Contrariamente à esposa, que cuidava somente da grandeza futura dos filhos, Santos pensava no conflito passado” (p. 1097). A tentativa de compreensão da inimizade entre os gêmeos pelo pai, lida em chave irônica, mostra onde está o interesse deste: na supremacia dos filhos, venha de onde vier:

O sucesso dos filhos torna-se necessário para completar a ascensão social dos pais. A obsessão dos pais pelo sucesso dos filhos diz respeito ao ímpeto de ambos em manter a proeminência de uma situação social alcançada pela sagacidade. Santos e Natividade não herdaram, mas souberam aproveitar o momento histórico para enriquecer. Vimos que a febre das ações foi o pontapé inicial para o enriquecimento de Santos, quando veio “a grande quadra do Encilhamento”, Santos estava a postos para tirar todo o proveito possível da situação.

d) Aires, o diplomata

Como ficou adiantado na seção em que tratamos da construção de um mapa crítico de leitura interligando as análises dos dois últimos romances de Machado de Assis, acreditamos que o Conselheiro Aires não deve ser confundido com o narrador de *Esaú e Jacó*, apesar da ambiguidade deste narrador, que atua de modo a reforçar esta tendência.¹⁰⁸

O Conselheiro Aires é tido como o narrador da maturidade de Machado de Assis por grande parte da crítica. A maioria dos estudiosos do romance *Esaú e Jacó* interpretou-o como um ambíguo narrador, também personagem, tomando parte numa armação engenhosa indicada na Advertência do romance, que diz ser Aires o autor/narrador tanto de *Esaú e Jacó* quanto do *Memorial de Aires*¹⁰⁹. A exceção a esta visão de Aires como narrador, conforme veremos, fica a cargo dos críticos Alexandre Eulálio (1992) e Hélio Seixas de Guimarães (2004).

O diplomata, em geral, foi lido de modo positivado pela crítica, principalmente por aqueles que se debruçaram sobre o *Memorial de Aires*, o último romance publicado por Machado. Seu estilo refinado, sua fala repleta de citações eruditas, abstrações e generalizações impressionaram bem a crítica. A identificação construída entre o autor Machado de Assis e o Conselheiro Aires, seja pela idade, pela cultura, ou pelo estilo de vida é um dos fatores que contribuiu com esta benevolência, ao mesmo tempo em que emperrou a

¹⁰⁸ O caráter ambíguo e o seu desdobramento na figura de Aires serão melhor especificados mais adiante, na seção 3.3, que trata da figura do narrador de *Esaú e Jacó*.

¹⁰⁹ GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986; GOMES, Eugênio. O testamento estético de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado. *Obra Completa*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008, p. 78-100; e MEYER, Augusto. O romance machadiano: o homem subterrâneo. In: BOSI, Alfredo *et alii*. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 357-363.

percepção crítica da personagem e de seu papel na construção do romance. Além disso, a admiração corrente pela cultura letrada, pelo palavreado bonito repleto de abstrações e pela conversação descomprometida, apesar de vazia, são características que moldam o caráter do Conselheiro e que convenceram leitores diversos como sinal de dignidade e superioridade intelectual¹¹⁰.

Eugênio Gomes (2008), em ensaio de 1958, é o crítico que vê maior importância e positividade no Conselheiro Aires dentro do romance. Sua leitura faz de Aires o alter ego mais evoluído de Machado de Assis, além de detentor e realizador de seu testamento estético, o qual estaria ligado ao “estado estético” ascético de Schopenhauer. De acordo com o filósofo, cuja leitura é referida por Gomes com o intuito de compreender a figura de Aires, a evolução do homem deve-se a uma busca por livrar-se de um comportamento de autômato “com sua inteligência inteiramente a serviço do querer, da vontade” rumo a um estado mais contemplativo, menos sujeito à “dor de viver”. O crítico, notadamente afeito ao biografismo, acredita ser esta a trajetória buscada por Machado em seus romances da maturidade, construindo uma tetralogia de obras com caráter metafísico que inclui as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*, mas que atingiria o seu ápice em *Esaú e Jacó*, quando enfim o autor alcançaria o “puro olho universal, cuja visada já não tinha a seduzi-la nenhum atrativo vulgar da vida” (GOMES, 2008, p. 100).

A interpretação da figura do Conselheiro Aires pela via metafísica e a-histórica é fortalecida, por exemplo, pela relação da personagem com o tempo, “o tempo é um tecido invisível onde se pode bordar tudo...” (p. 1104). Há diversas passagens no romance em que é retomada a ideia de tempo anterior ao aburguesamento da sociedade e da ascensão do romance enquanto gênero respeitável¹¹¹.

¹¹⁰ A atitude “filosofante” e acrítica de Brás Cubas, em que são enunciadas grandes abstrações universalistas sobre o homem ao lado de generalidades, foi analisada por Roberto Schwarz em diálogo com o conto “Teoria do medalhão” e está vinculada a uma experiência histórica real e de classe, “Conforme o mestre [“Teoria do medalhão”], a maneira infalível de não dizer nada e evitar controvérsia é limitar-se, de um lado, aos ‘negócios miúdos’, e, de outro, ‘à metafísica’, extremos complementares, de nulidade igual” (SCHWARZ, 2000, p. 53).

¹¹¹ Tal visão do tempo se coaduna com a visão a-histórica da vida pois “de acordo com a concepção de realidade pelo mundo clássico – subsistindo em universais atemporais -, implica que a verdade da existência pode se revelar inteiramente no espaço de um dia como no espaço de uma vida toda” (WATT, 1996, p. 23).

No entanto, nosso viés percebe tal deslocamento da realidade, efetivado pelo discurso e pelas atitudes de Aires, assim como o seu propalado tédio, como um conjunto de elementos a fortalecer a elaboração de um romance que formaliza a imobilidade de nosso ritmo histórico. Assim, de modo semelhante à volubilidade de Brás Cubas, o suposto tédio à controvérsia de Aires, cuja demarcação e defesa é cumprida pelo comprometido narrador, contribui para a construção de um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional.

Veremos em detalhe na seção seguinte o sentido do variado modo de atuação do narrador em relação às diferentes personagens do romance. Por ora, importa ressaltar a notória proteção destinada a Aires pelo narrador, percebida aqui como a construção ficcional de um duplo deste, tamanha a semelhança entre eles. Tal proteção pode ser apanhada logo no capítulo em que o Conselheiro é introduzido no enredo:

Esse Aires que aí aparece conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo, e quase nenhum vício. Não atribuas tal estado a qualquer propósito. Nem creias que vai nisso um pouco de homenagem à modéstia da pessoa. Não, senhor, é verdade pura e natural efeito. Apesar dos quarenta anos, ou quarenta e dois, e talvez por isso mesmo, era um belo tipo de homem. Diplomata de carreira, chegara dias antes do Pacífico, com uma licença de seis meses (p. 1092).

No capítulo, intitulado “Esse Aires”, nota-se que o narrador se previne da desconfiança do leitor quanto a algum propósito de defesa do Conselheiro, o que por si dá pistas de que ele de fato aja com este intuito. A descrição elogiosa e detalhada, apesar do anúncio contrário do narrador, “Não me demoro em descrevê-lo”, surpreende se comparada à concisão e economia quando se trata das demais personagens do romance¹¹²:

Não me demoro em descrevê-lo. 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. Talvez a pele da cara rapada estivesse prestes a mostrar os primeiros sinais do tempo. Ainda assim o bigode, que era moço na cor e no apuro com que

¹¹² Compare-se, por exemplo, com o que é dedicado pelo narrador ao capitalista Santos: “Era homem simpático. Quieto não ficava mal. A agitação com que chegou, parou e falou, tirou-lhe a gravidade com que ia no carro, as mãos postas sobre o castão de ouro da bengala, e a bengala entre os joelhos” (p. 1089). Talvez o trecho sugira certo despeito de “intelectual” menos rico e importante do que o capitalista inculto, tais aspectos serão observados na seção 6 desta Tese.

acabava em ponta fina e rija, daria um ar de frescura ao rosto, quando o meio século chegasse. O mesmo faria o cabelo, vagamente grisalho, apartado ao centro. No alto da cabeça havia um início de calva. Na botoeira uma flor eterna (p. 1092).

A modéstia, qualidade atribuída ao Conselheiro desde a Advertência pelo narrador, não figura entre as características da personagem, como se pode observar, por exemplo, nos trechos escritos por Aires no *Memorial* em modo de comentário a respeito do seu cotidiano: “Noite em casa da família Santos, sem voltarete. Falou-se da cabocla do Castelo. Desconfio que Natividade ou a irmã quer consultá-la; não será decerto a meu respeito” (p. 1093). De fato, imaginar que as irmãs desejam consultar a adivinha a respeito de si, visto não haver o menor indício disso, demonstra a megalomania do Conselheiro, cuja existência, de tão apática, revive o momento passado quando, ainda jovem, gostara de Natividade, e um momento posterior em que Santos quisera casá-lo com a cunhada Perpétua (p. 1092).

Outro momento em que se pode notar a vaidade do Conselheiro surge quando o seu vizinho Custódio, dono da Confeitaria do Império, recorre a ele em busca de ajuda no famoso episódio das tabuletas¹¹³:

Curvou-se, recuou e saiu. Aires foi à janela para vê-lo atravessar a rua. Imaginou que ele levaria da casa do ministro aposentado um ilustre particular que faria esquecer por instantes a crise da tabuleta. Nem tudo são despesas na vida, e a glória das relações podia amaciar as agruras deste mundo. Não acertou desta vez. Custódio atravessou a rua, sem parar nem olhar para trás, e enfiou pela confeitaria dentro com todo o seu desespero (p. 1160).

Aires imagina que somente a chance de ter um contato consigo aliviaria o “drama” de Custódio. O narrador, por seu turno, realça a ideia de que certas relações atenuam as agruras desse mundo ao dizer que Aires não acertou *desta vez*. O interesse numa apresentação abonadora de Aires por parte do narrador é justificado para que seja construída a ambiguidade relacionada a quem detém o comando do enredo.

¹¹³ O episódio das tabuletas compõe o capítulo “Pare no D” e aparece com frequência em livros de História do Brasil para “ilustrar” uma ideia corrente de que a Proclamação da República significou uma mudança apenas superficial na estrutura de poder do país, mera troca de tabuletas, como as que o dono da confeitaria do Império precisou realizar, inventando um novo nome para algo que ruiu por velhice. Cf. SCHWARCZ, 1998, p. 463. Nossa pesquisa, no entanto, intenta verificar o tipo específico de violência que se esconde na monotonia da dinâmica histórica brasileira no século XIX (Ver em especial seção 5).

No trecho a seguir, que trata dos planos de Aires ao mudar-se de volta para o Brasil, já aposentado, nota-se o julgamento do narrador a respeito da diferença de abordagem do mesmo tema que teriam Aires e Santos:

Fez um programa. Como era dado a letras clássicas achou no Padre Bernardes esta tradução daquele salmo: "Alonguei-me fugindo e morei na soedade". Foi a sua divisa. Santos, se lha dessem, fá-la-ia esculpir, à entrada do salão, para regalo dos seus numerosos amigos. Aires deixou-a estar em si. Alguma vez gostava de a recitar calado, parte pelo sentido, parte pela linguagem velha: "Alonguei-me fugindo e morei na soedade." Assim foi a princípio (p. 1116).

A inclinação do narrador pela atitude de Aires, que escolhe a sua divisa dentre o arsenal das letras clássicas que domina¹¹⁴, em detrimento da ostentação imaginada caso se tratasse de Santos, ganha maior sentido quando tomamos conhecimento que pouco tempo depois, mudando uma palavra, o Conselheiro inverte totalmente o significado do seu lema, "Aires trocou-lhe uma palavra e o sentido: 'Alonguei-me fugindo e morei entre a gente'" (p. 1117). A divisa, portanto, serve somente como um regalo ou um adorno para ambos, Aires e Santos, cada um a seu modo. Ressaltando que o narrador privilegia a atitude do primeiro, provavelmente por assemelhar-se à dele próprio.

Dentre as características que vimos mostrando desta figura essencial para o entendimento de *Esaú e Jacó*, a mais importante para a construção de nossa argumentação (a existência de um princípio norteador da obra estruturado numa aparência de contrários) é o seu propalado 'tédio à controvérsia'. Se Aires disfarça tantas características suas por que justamente esta é tão divulgada pelo romance afora, apanhando os leitores mais desavisados, que passam pelo romance com uma expectativa romanesca que ele próprio desmente? O que há por trás desta disposição para a acomodação das opiniões, da qual a personagem tanto se orgulha como se fora uma grande e rara qualidade?

¹¹⁴ As citações eruditas em *Esaú e Jacó* são volumosas, partindo em sua grande maioria do narrador ou atribuídas a Aires. Há citações de Ésquilo, Empédocles, Dante, Boccaccio, Camões, Homero, Plutarco, Erasmo, Horácio, Xenofonte, Proudhon, Goethe etc.; há também diversas referências bíblicas e algumas à mitologia grega. As consequências formais de se recorrer a tantas citações, as quais surgem no romance somente como um verniz ao espírito, dizem respeito à figura do intelectual brasileiro e serão exploradas adiante.

A visão positivada que tem de Aires a maioria dos seus críticos repousa no âmbito das virtudes do *juste milieu*, isto é, Aires foi absolvido pela crítica porque se decidiu pelas virtudes da moderação.

Era cordato, repito, embora esta palavra não exprima exatamente o que quero dizer. Tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia (p. 1093).

O fato de ter “o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia” foi considerado pela maioria dos críticos a sua principal qualidade.

O crítico John Gledson inverte este ponto de vista ao considerar tal atitude de Aires “menos um antídoto, mais uma fuga” (1986, p. 208), ou seja, um subterfúgio à reflexão, em correspondência com um comportamento acomodado por parte do Conselheiro, que descansa e passa os dias a ler literatura grega para ter o que recitar no próximo serão de Natividade.

O narrador atribui um talento especial ao Conselheiro: o esquivar-se, o não comprometer-se, o agradar a ambos os lados com maestria. A atitude de “não pensar nada” e de escolher, entre um conjunto de opiniões, uma “média”, que consiga agradar a ambos os lados, é a denúncia de um caráter volúvel, superficial e, no mínimo, covarde. No entanto, a astúcia no modo de dizer e a respeitabilidade de José da Costa Marcondes Aires, conseguida junto a seus pares justamente pelo cultivo destas características, pretendem inibir esta leitura, ao mesmo tempo em que a revela.

Um trabalho que avança muito na interpretação do Conselheiro Aires é a recente dissertação de mestrado de Pedro Fragelli (2005). O assunto do trabalho é o *Memorial de Aires*, e o suposto memorialista Aires é amplamente analisado pelo autor. Pedro Fragelli não doura a pílula e considera Aires um traidor de classe. O não envolvimento deste com o assunto da escravidão e a análise do modo como os acontecimentos relacionados a ela são referidos no *Memorial* mostram que Aires não pode ser considerado um sábio, e que a sua opção por manter-se alheio aos acontecimentos é sinal de traição e recalque, ou seja, sua atitude não deve ser vista como sinal de superioridade de um espírito elevado, que não se envolve em assuntos chãos. Um dos principais argumentos para este desmascaramento de Aires é encontrado nas razões que o movem a escrever o diário: não se trata de uma pesquisa interior necessária

ao indivíduo cindido; no caso de Aires, o que o move a escrever o diário é a sua ociosidade. Daí a ausência de reflexão e o seu ceticismo de conveniência que, no fim, mostram um recalque histórico relacionado à Abolição e encoberto pelo discurso interessado do Conselheiro.

Esta visada interpretativa favorece o exame das questões mais fundas propostas por Machado ao construir o ardil composto por um narrador que se esquivava em meio a um enredo frouxo, traço formal que permeia a obra como um todo. Vejamos um exemplo da valorização da neutralidade de Aires pelo narrador como sinal de sabedoria, procedimento revelador daquilo que o romance está de fato expondo:

- Chega a propósito, conselheiro – disse Perpétua. – Que pensa o senhor da cabocla do Castelo?

Aires não pensava nada, mas percebeu que os outros pensavam alguma coisa, e fez um gesto de dois sexos. Como insistissem, não escolheu nenhuma das duas opiniões, achou outra, média, que contentou a ambos os lados, coisa rara em opiniões médias. Sabes que o destino delas é serem desdenhadas. Mas esse Aires – José da Costa Marcondes Aires – tinha que nas controvérsias uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem pílulas (p. 1093).

Portanto, a figura de Aires, em toda a sua semelhança com o narrador, construída pela defesa interessada que faz das prerrogativas do Conselheiro, constitui mais um elemento utilizado pelo narrador para engendrar e garantir a sua supremacia. Veremos a seguir, na análise específica do estatuto deste, como e porque esta construção importa; e qual a verdade histórica que é por ela desvelada.

3.3. O narrador

O narrador de *Esaú e Jacó* utiliza-se de diversos recursos para afirmar a sua superioridade, a ponto de, no limite, não ser encontrado pelo leitor, visto que se esconde, camuflando-se sob a conduta do Conselheiro Aires.

Este narrador garante a sua supremacia por diversos modos: forja um mapa crítico de leitura para guiar o olhar do leitor a partir das Advertências; se imiscui na pele de Aires, como se fosse um duplo ou um desdobramento da personagem; estabelece as bases do romance num antagonismo que existe somente em aparência; e toma como rotina as atitudes que revelam o caráter discutível das personagens do romance (todas elas membro da elite). Assim, ele atua pela orquestração e comando do trecho de modo distanciado e conciliatório, demonstrando pouco ânimo pela própria história que conta, ao mesmo tempo em que imprime valor a esta história, visto que decide contá-la, o que revela convivência com o modo de operação daquela sociedade.

Assim, os problemas colocados em relação ao narrador de *Esaú e Jacó* desdobram o caráter titubeante do enredo e da própria matéria. O fato já bem evidenciado pela crítica, de que “a superioridade do narrador consiste em não se dar jamais por achado” (SCHWARZ, 2000, p. 33) atinge um outro limite neste romance, visto que o narrador se esconde atrás de uma personagem – o conselheiro Aires -, mimetizando-a, desdobrando-se nela, podendo assim gozar mais livremente a sua supremacia.

O tom e a unidade do romance *Esaú e Jacó* são definidos pelo narrador, que é distanciado e deleita-se neste distanciamento construído entre ele (o ponto de vista dominante), as personagens e o leitor (convocado frequentemente pelo narrador). Sendo assim, o narrador deliberadamente decide, em cada trecho, se será minucioso, impaciente, compreensivo, rude, cínico etc., como se pode inferir nos comentários postos aqui a título de exemplo: “Se minto, não é de intenção...” (p. 1080); “Não digo que sim, nem que não, faltam-me pormenores” (p. 1082); “Eu sei como as coisas se

passaram e refiro-as tais quais” (p. 1082); “Custa-me a dizer [...], mas digo, porque é verdade e combina com o ofício” (p. 1076); “Não sou eu que digo, Santos é que o pensou” (p. 1083); “Entende-se isto sem ser preciso insistir” (p. 1086); “Coisa tão óbvia que custa escrever” (p. 1099) etc.

Tais comentários e interferências estão espalhados por todo o enredo, assumindo grande relevância na estruturação da narrativa, que se dá pelo ambíguo movimento de aproximação e recuo de modo específico em relação a cada personagem e ao leitor.

Numa abordagem que busca a configuração dos leitores nos romances de Machado de Assis, o crítico Hélio Seixas de Guimarães (2004) dedicou um capítulo do livro *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX* ao romance *Esaú e Jacó*. Tal obra foi muito útil para esta pesquisa pela apropriada identificação dos procedimentos literários dos quais Machado lança mão para a construção do romance, a saber, a relação ambígua entre Aires e o narrador, em que o primeiro funciona como uma espécie de duplo do outro na narrativa; e a presença de estratégias para forçar a identificação dos pontos de vista entre leitor e narrador.

Na medida em que, em nossa análise, partimos da identificação de um princípio formal que tem ressonância em todos os aspectos da obra (e que é levado a efeito pelo narrador): o tédio como resultado de um antagonismo de superfície, é possível tirar outras conseqüências dos elementos apanhados por Guimarães em sua análise. Vejamos, então, como se dá esse processo.

O diálogo com o leitor, especificado por Alexandre Eulálio¹¹⁵ e considerado como um procedimento de abertura das entranhas do modo de construir a narrativa para o conhecimento do leitor, é visto por Guimarães como desmistificador do processo de construção ficcional, ou seja, destruidor da

¹¹⁵ “Rompendo com a convenção do gênero no seu tempo, o narrador fictício, delegado do autêntico criador, e seu porta-voz, abre o processo mesmo da criação, ao pretender fazer-se acompanhar do leitor às raízes do escrever. Mostrando-lhe as convenções e deficiências do meio expressivo, criticando a sua mesma técnica, referindo-se com insistência aos capítulos anteriores e posteriores, deixando visível a arbitrariedade criadora dele, denunciando, numa crítica joco-séria, as repetições e os enfados da narrativa – estamos aqui diante de uma prematura tentativa para tornar visível ao público a dinamicidade mesma da criação, e, ao mesmo tempo, diante da intenção de sardonicamente apontar aos leitores as falácias do escrever; ao mesmo tempo narrar uma história, e fazer ver o modo capcioso pelo qual se a consegue escrever” (EULÁLIO, 1992, p. 351).

ilusão ficcional. Seria, portanto, um método que aproximaria ambos (leitor e narrador), pois, conforme o crítico:

Muitos desses procedimentos [listados por Eulálio], que poderíamos chamar de desmistificadores do processo de construção ficcional, fazem-se notar desde *Ressurreição*. A especificidade é que agora o narrador procura arrastar seu interlocutor às profundezas da escrita (GUIMARÃES, 2004, p. 239).

Como vimos na análise de Mattos (2001) a respeito dos romances *A religiosa* e *Jacques, o fatalista*, de Diderot, as intromissões exageradas do narrador dialogando com o leitor podem fortalecer a ilusão, criando uma mistificação de segundo grau. Afinal, a falsa proximidade encenada pelo narrador tem o intuito de adormecer o senso crítico do leitor, em lugar de verdadeiramente compartilhar com ele os detalhes da construção romanesca que empreende. A variedade de “humores” do narrador, como vimos acima, contribui com a impressão de que ele tenha como intuito se esconder, e não se revelar por meio do diálogo com o leitor em *Esaú e Jacó*. Suas ambivalências, no entanto, podem ser apanhadas por essas mudanças, assim como pelo modo específico com que lida com cada personagem do romance.

Tais interrupções podem configurar, portanto, mais uma modificação da herança de Diderot realizada por Machado. Franklin de Mattos (2001, p. 209) mostrou que em *Jacques, o fatalista* as interrupções feitas pelo narrador servem a três propósitos ou têm as seguintes conseqüências: a discussão de procedimentos adequados ou não para a construção do próprio romance (sempre com o intuito maior de criar uma ilusão duradoura); a interrupção passageira para contar “pequenas obras primas de ficção realista” com o intuito de fortalecer o realismo da obra; e como reação ao romanesco barroco. Veremos que em Machado, as interrupções mostram o arbítrio do narrador.

Ainda no que diz respeito ao relacionamento entre leitor e narrador. Guimarães defende a existência de uma associação extrema entre estas instâncias, cuja proximidade seria tão grande a ponto de que “o interlocutor já nem parece mais projetado como entidade empírica, mas como entidade fantasmagórica, espécie de duplo do narrador” (GUIMARÃES, 2004, p. 240), configurando assim o ponto de chegada de uma teoria machadiana do leitor. Como já ficou claro, defendemos um distanciamento ficcional cada vez maior

por parte de Machado, em lugar de uma aproximação, no entanto, Guimarães postula um lugar privilegiado para Aires no âmbito da construção desta relação narrador-leitor.

A figura de Aires é importante para a construção da teoria machadiana do leitor no sentido de que “para revelar tantos segredos sobre o processo de construção ficcional o narrador onisciente precisasse construir um interlocutor de sua confiança, um semelhante, um irmão”, daí que Guimarães (na linha de Gledson), considere Aires, em alguma medida, narrador do romance também.

Em nossa pesquisa também postulamos um lugar especial para Aires, mas somente na medida em que a sua atitude de declarado “tédio à controvérsia” e a sua postura de intelectual distanciado da realidade (também construídas pelo narrador) servem para que ele exerça a sua supremacia mimetizando-se nesta personagem quando lhe convém.

No que diz respeito às rudezas que o narrador comete para com o leitor, Guimarães as justifica colocando-as em paralelo com a disputa entre os gêmeos, a qual temos defendido como superficial e deliberadamente construída sobre uma aparência de contrários.

A semelhança entre esse narrador e o interlocutor projetado por ele não implica apaziguamento dessa relação, assim como as semelhanças extremas entre Pedro e Paulo não significam que os gêmeos estejam de acordo com o que quer que seja – muito pelo contrário, já que é do ódio entre irmãos que o romance tira seu assunto (GUIMARÃES, 2004, p. 242).

Machado subverte esta herança ao utilizar o diálogo com o leitor para exercer o seu poder de dono da narrativa (procedimento de classe, ligado às prerrogativas patronais da elite brasileira). Ele pode se comportar de modo arrogante, condescendente, rude, delicado, simpático etc. e é pela relação que estabelece com o leitor, dirigindo-se a ele de maneira direta que a encenação do seu papel é construída. Assim, o diálogo direto com o leitor marca o ponto de vista dominante do narrador, revela o seu estatuto social e as suas ambigüidades e contribui para a construção da sua persona apenas se lido em chave crítica e a contrapelo, pois, a intenção de uma suposta proximidade com o leitor e a conversa – partilhamento do modo como o romance está sendo feito - instaura uma ficção de segundo grau, ainda mais eficiente do que a primeira.

4. Desdobramentos temáticos

4.1. Desavença entre irmãos: a “ordem social competitiva” brasileira

Aparentemente o tema do romance *Esaú e Jacó* é a trajetória de vida dos irmãos Pedro e Paulo. De fato, o romance promete ser a história da disputa entre os dois gêmeos inimigos, instaurada desde o primeiro capítulo. Ali, como vimos, Natividade e Perpétua superam o seu embaraço de senhoras respeitáveis da elite do Rio de Janeiro, “tinham fé, mas tinham também vexame da opinião, como um devoto que se benzesse às escondidas” (p. 1075), e sobem o Morro do Castelo com o intuito de consultar a adivinha Bárbara a respeito do futuro reservado aos dois meninos, então com um ano de idade. Desse modo “tomam conhecimento” de que os gêmeos brigaram no ventre materno, prenúncio de desentendimentos eternos, que, no entanto, conforme a cabocla, não os impedirão de se tornarem grandes:

- Serão grandes?
- 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. É só o que lhe digo. Quanto à qualidade da glória, coisas futuras! (p. 1077).

A promessa de que a infundável querela entre os gêmeos Pedro e Paulo gere no leitor interesse pelo romance, no entanto, não é cumprida. O desenvolvimento da trama logo se mostra falido, pois o conflito não é ancorado em um terreno firme. É certo que os irmãos não se entendem, porém, as diferenças entre os dois protagonistas, que de tão insípidos mal aceitam esse título, é muito superficial. Esta diferença começa a ser barateada pelo narrador logo nos capítulos que tratam da infância dos meninos,

Os gêmeos, não tendo que fazer, iam mamando. Nesse ofício portavam-se sem rivalidade, a não ser quando as amas estavam às boas, e eles mamavam ao pé um do outro; cada qual então parecia querer mostrar que mamava mais e melhor... (*EJ*, p. 1098).

A intenção e a organização dos capítulos iniciais teriam como intuito, em um romance tradicional, a satisfação das expectativas do leitor no que diz respeito à observação da trajetória dos gêmeos. O antagonismo entre Pedro e Paulo, no entanto, não tem a força que se esperaria para a instauração de um conflito e desenvolvimento do mesmo no romance, fato que nos levou a atribuir aos gêmeos um espírito rixoso, muito mais do que uma verdadeira disputa. O narrador, por sua vez, trata de contribuir para a banalização da briga entre os irmãos¹¹⁶.

A superficialidade da divergência entre os gêmeos traz consequências para a construção do romance em sua totalidade, talvez venha daí a dificuldade na identificação do próprio tema do romance, em busca do qual a crítica se debruçou. Alexandre Eulálio sugere que a pouca evolução e o fraco adensamento do enredo se devem a uma escolha comprometida do “autor” :

A perspectiva de ‘lutas contrastes aversões recíprocas’ que é a deles já então interessa menos ao leitor, porque foi abstratamente institucionalizada pelo autor, e se tornou um princípio de oposição ao qual, no entanto, falta o vivo e complexo interesse humano das outras personagens do romance (EULÁLIO, 1992, p. 348).

Alexandre Eulálio aponta para a “institucionalização” da luta entre os irmãos, os quais têm menos interesse humano do que as demais personagens, apesar de serem os protagonistas, como o fator responsável pelo pouco interesse que o enredo será capaz de gerar no leitor. Como temos visto, a instauração da sensação de tédio gerada pelo romance tem na deliberada superficialidade do conflito e no modo aborrecido e muitas vezes agressivo com que o narrador o maneja suas componentes principais.

Um antagonismo frouxo entre irmãos gêmeos inimigos que, no entanto, são quase completamente iguais, seja na personalidade seja nas atitudes, e um narrador que faz questão de ressaltar a superficialidade desta divergência formam o ritmo maçante do romance *Esaú e Jacó*. Nosso intuito neste capítulo resume-se em observar como esta divergência de superfície é construída.

¹¹⁶ “O enredo central de *Esaú e Jacó* parece calculado para desapontar, logo de início, todas as expectativas com coisas desse tipo [intriga amorosa, adultério, traição] – ao mesmo tempo em que se desenrola perversamente o romance, como se esses estímulos ao interesse do leitor ainda estivessem nele presentes” (GLEDSON, 1986, p. 161).

O desprezo dispensado pelo narrador aos detalhes da vida dos gêmeos vai de encontro e ironiza o particularismo apregoadado pela escola realista. O romance nasce a partir do desejo da representação fidedigna e detalhada da experiência individual, alçada à condição de assunto da alta literatura quando a classe média burguesa ascende socialmente e torna-se paulatinamente consumidora de livros. Ao contrário disso, o narrador de *Esaú e Jacó* faz questão de afirmar a irrelevância dos detalhes da vida dos gêmeos e de seus pais.

O romance é o gênero literário cujo foco é a vida cotidiana de pessoas comuns, no entanto, para gerar interesse, algumas condições gerais devem ser satisfeitas, a primeira delas diz respeito à valorização do indivíduo inserido na sociedade para que ele seja considerado digno de sua literatura séria. Ian Watt ressalta que as condições para o estabelecimento do romance enquanto gênero estão ligadas ao surgimento de uma sociedade em que os princípios do individualismo estejam presentes e sejam determinantes. Segundo o autor, o conceito de individualismo “pressupõe toda uma sociedade regida basicamente pela ideia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos” (WATT, 1996, p. 55). Como se sabe, no Brasil do século XIX, economicamente assentado sobre o trabalho escravo, o pressuposto ideológico que prega a igualdade de condições e de escolhas e a autonomia dos sujeitos está, de saída, inviabilizado¹¹⁷.

Diante do nosso propósito de análise buscando o sentido histórico das formas e do enredo que foi exposto até aqui, surge uma pergunta: o que a rixa entre os irmãos, dissensão sem lastro profundo, revela a respeito da nossa formação social? ¹¹⁸ Qual o solo material do espírito rixoso em *Esaú e Jacó*, construído a partir da desavença entre os irmãos, a qual vai adensando em insipidez na medida em que os gêmeos crescem e tornam-se adultos?

¹¹⁷ A este respeito, Roberto Schwarz aponta: “As reservas da tradição filosófica moderna em face da mônada individual reagrupam-se em função das peculiaridades históricas da experiência brasileira, onde a valorização absoluta do indivíduo não podia mesmo encontrar credibilidade” (2000, p. 158).

¹¹⁸ O modo artificial escolhido pelo narrador para construir e justificar a inimizade entre os irmãos faz com que o pseudo-conflito seja estendido até mesmo às amas, “As amas, apesar de os distinguirem entre si, não deixavam de querer mal uma à outra, pelo motivo da semelhança de seus ‘filhos de criação’. Cada uma afirmava que o seu era mais bonito” (p. 1087).

Pedro e Paulo representam a face “competitiva” do novo modelo social no Brasil: a fragilidade de suas divergências aponta para a acomodação das disputas como a característica mais forte de nosso ritmo histórico. Assim, a rixa mostra mais essa particularidade do modo como as ideias burguesas e liberais aterrizam por aqui. Fatores constitutivos do ideário teórico capitalista como a livre concorrência e a superioridade ligada ao mérito convertem-se numa competição entre iguais e em família, buscando sempre a manutenção do poder nas mãos dos mesmos.

Para a construção desse antagonismo de superfície, Machado recorreu a um desbastamento de características individuais nas duas personagens, até os seus nomes são generalizantes, de certa forma. Pedro e Paulo são nomes bíblicos, meio neutros. A função primordial do nome, no contexto do romance realista moderno, tinha sido mostrar que a personagem deveria ser vista como uma pessoa particular, e não como um tipo (WATT, 1996). Machado realizou um desvio comprometido deste preceito com o intuito de mostrar a falência do conceito de individualização¹¹⁹ no contexto periférico do capitalismo, ainda assentado no modelo da oligarquia e da escravidão.

Ao mesmo tempo em que rejeita o detalhamento excessivo dos estados de espírito burgueses e seus trejeitos tomados à sério, os quais se mostrariam inadequados se fossem simplesmente macaqueados a partir da escola literária realista corrente na Europa, Machado coloca o seu romance em diálogo com o repertório bíblico ao inserir a história bíblica dos irmãos inimigos que brigaram dentro do útero materno. O relato bíblico¹²⁰, entretanto, fora de moda como

¹¹⁹ Machado revisou a ideia de particularização das personagens que no início do processo de ascensão do romance se traduziu no problema de definir o ser individual (WATT, 1996). Ele escolheu o apagamento desta delimitação para corresponder à nossa realidade histórica, em que noções de individualismo e competitividade careciam de ajuste.

¹²⁰ No livro do Gênesis (cap. 25, versículos 19-23) lê-se que Isaac, filho de Abraão, casou-se com Rebeca. Embora estéril, os gêmeos Esaú e Jacó foram por ela concebidos, mas lutaram no ventre da mãe, a ponto de Jacó ter nascido agarrado ao tornozelo de Esaú, o primogênito. Mais tarde, Jacó se mostrou astucioso ao se aproveitar do momento de fraqueza e cansaço do irmão para com ele trocar a primogenitura por um prato de lentilhas. Além disso, Rebeca, de quem Jacó era o preferido, o ajudou a enganar o pai, já muito velho e quase cego, com o intuito de dele receber a benção destinada somente ao primogênito.

assunto literário, é atualizado pelo autor por lhe servir como mote para tratar das especificidades da sociedade brasileira, o que fortalece o seu realismo¹²¹.

Ao caracterizar os gêmeos, o narrador miniaturiza a situação de injustiça e desigualdade entre as classes em vigor na sociedade brasileira. Os dois garotos ricos dividem e revezam o tipo de violência a ser praticada com quem faz o serviço, ora a dissimulação, ora a agressão.

Paulo era mais agressivo, Pedro mais dissimulado, e, como ambos acabavam por comer a fruta das árvores, era um moleque que as 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 soubesse agredir e dissimular; a diferença é que cada um sabia melhor o seu gosto, coisa tão óbvia que custa escrever (p. 1099).

Os principais alvos de disputas entre os gêmeos a partir da adolescência e pela vida afora serão o amor de Flora¹²² e a divergência de ideologias políticas que eles aparentemente sustentam. Ocorre que, naturalmente, e como em tudo o mais, as opiniões políticas são rasas em ambos. O fato de Pedro ser monarquista e Paulo republicano num país em que a passagem de um modelo político ao outro não significou nenhuma alteração profunda na sociedade (as injustiças e desigualdades permaneceram grandes como outrora), ficando mesmo no nível da troca de tabuletas, é mais uma prova da frouxidão do conflito. Na realidade, ambos encaram essas posições políticas de modo leviano, como um capricho, e assim, eles se igualam novamente.

“Tanto cresceram as opiniões de Pedro e Paulo que, um dia, chegaram a incorporar-se em alguma coisa” (p. 1106), este o modo com que o narrador introduz a divergência política dos gêmeos, a qual seria fundamental num enredo convencional, daria força a ele. Nesse aspecto, a lição de Natividade é

¹²¹ Sobre a recusa aos enredos tradicionais desde os primórdios do romance moderno, na Inglaterra do século XVIII, Ian Watt aponta: “Evidentemente o enredo não é uma coisa simples e nunca é fácil determinar o grau de sua originalidade; todavia a comparação entre o romance e as formas literárias anteriores revela uma diferença importante: Defoe e Richardson são os primeiros grandes escritores ingleses que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado” (WATT, 1996, p. 15).

¹²² “O principal é que não se amofinaram; não era ainda amor o que sentiam. Cada um expôs a sua opinião acerca das graças da pequena, o gesto, a voz, os olhos e as mãos, tudo com tão boa sombra, que excluía a idéia de rivalidade. [...] mais pareciam estetas que enamorados” (p. 1120). No âmbito do amor predomina também a linguagem das grandezas.

clara: que façam como ela, sacrifiquem as opiniões aos princípios (de preferência aqueles que conservam a preeminência de classe).

O crítico John Gledson (1986) ressalta a superficialidade do conflito dos gêmeos, mas tenta buscar chaves para compreender as figuras de Pedro e Paulo pela via da alegoria¹²³ com o Império e a República, respectivamente. No entanto, este caminho não frutifica, pois o significado das supostas alegorias do romance não se deixam abrir com facilidade. Machado não atribui modelos de cada sistema político à imaginação de cada gêmeo, ao contrário, conforme apontou John Gledson (1986, p. 172), a República imaginada por Paulo tem traços imperiais, assim como o Império dos sonhos de Pedro guarda ressonância com aspectos republicanos.

Paulo:

A imaginação os levou então ao futuro, a um futuro brilhante como ele é em tal idade. Botafogo teria um papel histórico, uma enseada imperial para Pedro, uma Veneza republicana para Paulo sem doge, nem conselho dos dez, ou então um doge com outro título, um simples presidente, que se casaria em nome do povo com este pequenino Adriático.

Pedro:

Pedro, à sua parte, construía a meio caminho como um palácio para a representação nacional, outro para o imperador, e via-se a si mesmo ministro e presidente do conselho. Falava, dominava o tumulto e as opiniões, arrancava um voto à Câmara dos Deputados ou então expedia um decreto de dissolução (p. 1120).

¹²³ Trata-se aqui de uma noção tradicional de alegoria, tal como é exposta por Antonio Candido no artigo "Timidez do romance": "Considero *alegórico* o modo que pressupõe a tradução da linguagem figurada por meio de chaves uniformes, conscientemente definidas pelo autor e referidas a um sistema ideológico. Uma vez *traduzido*, o texto se lê como um segundo texto, sob o primeiro, e se torna tão claro quanto ele, está visto, portanto, que o deciframento do código é altamente convencional, em relação a outros modos de ocultação de sentido, como o simbólico" (CANDIDO, 2003, p. 85, grifos do autor). Mesmo se considerarmos a ampliação e a complexidade do conceito de alegoria na modernidade, como desenvolveu Walter Benjamin, ainda assim não cremos ser um caminho frutífero para a análise de *Esaú e Jacó*, no entanto, tal pesquisa ultrapassa as possibilidades desta Tese.

John Gledson¹²⁴ analisa detidamente até que ponto é possível a associação de cada gêmeo com um regime político no contexto brasileiro em *Esaú e Jacó*, e faz a seguinte pergunta, identificando o que para ele é um paradoxo e, ao nosso ver, é o princípio formal que rege todo o romance: “por que Machado destaca, no romance, uma oposição que ele próprio considera falsa [Império e República], em grande proporção, e até mesmo absurda, e que não poderia, decerto, ser vista em termos de princípios políticos convencionais?” (GLEDSON, 1986, p. 181). Ou, por outra: por que ancorar o enredo de um romance realista em um falso antagonismo? Justamente para captar um ritmo histórico que se constituía pela ideia de conciliação entre contrários, o que apenas na aparência pode ser considerado como algo positivo, pois o que se mostra em âmbito profundo é uma desoladora imutabilidade.

Se estamos acompanhando a formação da elite que governará a nova república, afinal, Pedro e Paulo encerrarão o romance como deputados, importa também observar a educação recebida pelos seus membros. A família Santos é patriarcal e conservadora, apesar de Agostinho ser um representante da economia dos novos tempos: um capitalista. A escolha das profissões ocorre ainda na infância, “- Você será médico – disse Natividade a Pedro -, e você advogado. Quero ver quem faz as melhores curas, e ganha as piores demandas” (p. 1110). Sem nenhuma surpresa ou sobressalto, eles de fato cursam as faculdades determinadas pelos pais: Paulo vai estudar Direito em São Paulo, e Pedro permanece no Rio, na escola de Medicina. Escolhas triviais e acomodatórias dentro do processo de formação das elites brasileiras de meados do século¹²⁵.

¹²⁴ “A República Veneziana é usada mais de uma vez por Machado para satirizar os ideais republicanos, porque ela era, naturalmente, oligárquica, sequer remotamente democrática. Mas a posição do Doge era simbólica (como fica insinuado aqui, pela menção à cerimônia do casamento com o Adriático); ele exercia muito pouco poder. Ao contrário, o representante do regime que, ostensivamente, dá o devido peso ao valor *simbólico* do poder, sonha com seu emprego *real* à clássica maneira do Império – a dissolução da Câmara dos Deputados. Os democratas esclarecidos necessitam de símbolos e sonham com cerimônias antiquadas: os monarquistas constitucionais sonham em exercer o poder descaradamente” (GLEDSON, 1986, p. 172).

¹²⁵ Na obra *O espetáculo das raças*, Lília M. Schwarcz aborda a disputa entre advogados e médicos pela preponderância de suas ideias sempre com um único intuito: “a vontade de ter nas mãos o comando dos destinos desta pobre nação” (SCHWARCZ, 1993, p. 238).

O trecho a seguir é trazido ao enredo como um tópico de concordância entre os gêmeos, o narrador pretende convencer o leitor de que momentos assim são exceção, mas vimos que o antagonismo de superfície esconde uma profunda concordância.

A diferença única entre eles dizia respeito à significação da reforma, que para Pedro era um ato de justiça, e para Paulo era o início da revolução. Ele mesmo o disse, concluindo um discurso em S. Paulo, no dia 20 de maio: "A abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco".

Natividade ficou atônita quando leu isto; pegou da pena e escreveu uma carta longa e maternal. Paulo respondeu com trinta mil expressões de ternura, declarando no fim que tudo lhe poderia sacrificar, inclusive a vida e até a honra; as opiniões é que não. "Não, mamãe; as opiniões é que não".

— As opiniões é que não - repetiu Natividade, acabando de ler a carta (p. 1121).

Vê-se, portanto, que o impulso fundamental deste romance é a atenuação dos conflitos a partir da proposição de conflitos deliberadamente frágeis dentro do projeto da prosa. Daí o enredo frouxo de *Esaú e Jacó*, cujo conflito cuidadosamente ensaiado desde o princípio se desgasta rapidamente, mostrando deliberada fragilidade, que é marca da prosa, neste romance machadiano, e cujo sentido mais profundo diz respeito ao imobilismo do ritmo histórico brasileiro, mesmo nos momentos de suposta efervescência.

Trata-se de um movimento que retroage continuamente, não havendo uma força que se direcione rumo a um desenvolvimento ascensional, seja de resposta positiva ou negativa a um conflito em busca de uma resolução. Em *Esaú e Jacó* o que se vê é um ir e vir morno e constante, constituído por todos os elementos do romance, entre os quais, o enredo ancorado em falsos contrários, o narrador ambíguo e distanciado, que tenta, inclusive, camuflar-se sob a pele de Aires, a personagem que não toma partido e rejeita as controvérsias, todos esses termos fazendo parte de uma encenação, cujo ritmo está sempre negaceando, por meio de descrições inconclusas e em aberto.

4.2. O esvaziamento dos acontecimentos históricos em *Esaú e Jacó*

No tempo histórico do romance *Esaú e Jacó* (1871-1894) ocorrem dois importantes acontecimentos dignos de registro ligados à história do Brasil: a Abolição da escravidão, em 13 de maio de 1888; e a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889.

O modo machadiano de configurar literariamente estes acontecimentos históricos, no entanto, caracteriza-se pela indiferença programática de que é imbuído o narrador para abordar tais eventos, e também por um apelo circunstancial que rege a organização dos episódios históricos dentro da dinâmica do enredo. O autor se vale de uma bem construída irrelevância no modo de tratar as datas políticas e suas reverberações - quase nulas - na vida das personagens do romance em questão. Trata-se, portanto, do romance em que Machado mais se ocupa da história do Brasil e, ao mesmo tempo, esta história é mostrada de um modo barateado e em ritmo tedioso, características que trazem sugestivas implicações para a especificação do ritmo histórico brasileiro.

Nesse sentido, a análise do episódio da Queda do império brasileiro é representativa do modo como os acontecimentos históricos são configurados literariamente em *Esaú e Jacó*. Outras situações históricas do período em questão também são mencionadas, geralmente *en passant*, pelo narrador do romance, a saber, a queda do Partido Conservador e a subida do Partido Liberal às vésperas do fim do Império; a questão militar; o Baile da Ilha Fiscal, o último do Império; o Encilhamento etc. Todos estes episódios, entretanto, estão ligados e emolduram o fim de um modelo de governo já esgotado e a sua substituição por outro mais moderno, mesmo que apenas em aparência, como o próprio ritmo da prosa tratará de mostrar. Veremos que a análise deste fato nos ajuda a compreender de que modo Machado utiliza recursos literários

antirrealistas¹²⁶ em seu intuito de formalizar literariamente a experiência brasileira. O principal recurso é o barateamento do acontecimento histórico, que é tratado sem vibração e de modo desimportante se comparado, por exemplo, às periodizações históricas bem delimitadas do romance francês, “as quais refletem embates em que está em jogo o ser-ou-não-ser da ordem social contemporânea” (SCHWARZ, 1999, p. 112).

O intuito desta seção consiste no exame dos meios utilizados por Machado de Assis para construir a irrelevância no tratamento dos acontecimentos históricos brasileiros em *Esaú e Jacó*.

Ao expor esta irrelevância e o modo com que a elite carioca “reage” a ela, Machado nos faz ver que para ser realista à brasileira, naquelas circunstâncias, era necessário mostrar o curso da história tendo como base a ausência de transformação¹²⁷.

Considerando o quadro contraditório formado entre os valores elaborados pela burguesia e o modo enviesado com que os elementos sócio-políticos brasileiros se adequavam a eles é possível perceber a razão de ser da construção de um romance realista ancorado na pouca mobilidade e no tédio como princípio formal. O narrador é parte integrante deste arranjo, pois ele por vezes se aproxima das personagens, mas na maioria das vezes, os considera tediosos, com exceção de Aires, com o qual sua relação é distinta, como vimos.

De modo a acompanhar mais de perto a construção deste desinteresse pelos acontecimentos na dinâmica do enredo, vejamos o tratamento que é

¹²⁶ Paulo Arantes resume os recursos antirrealistas de que Machado lança mão para construir um realismo forte, num exemplo de dialética entre forma e experiência social: “Derrotando a subjetividade burguesa consistente, o capricho descarta o recorte individualista pressuposto na prosa do Realismo, arma-se em consequência um enredo vadio sem tensão, onde a trama não é retesada por nenhum conflito, nenhuma corrente central. Assim sendo, o tempo é improdutivo, não pressiona na direção de qualquer progresso, não enquadra enfrentamento algum de posições, daí a ausência de personagens napoleônicos, enérgicos e definidores, inviabilizados por patronagem e cooptação” (ARANTES, 1992, p. 93).

¹²⁷ De acordo com Roberto Schwarz, as razões para o bloqueio das vibrações das datas históricas no Brasil estão ligadas, por um lado, a um traço de nossa formação social, e por outro, à estabilidade das relações e injustiças de base no país. Nas palavras do crítico: “Um tal sumiço do passado, ou, por outra, a ausência da história na consciência presente e na autojustificação dos brasileiros é uma peculiaridade cultural que vale ela mesma um estudo, além de deixar no vazio as alusões sibilinas de Machado a ocasiões nacionais” (SCHWARZ, 1999, p. 111). Temos visto que este modo de abordar a história é intrínseco ao movimento de estruturação profunda do romance *Esaú e Jacó*.

recebido pelo evento da queda do Império brasileiro em novembro de 1889. É possível traçar um paralelo entre uma frase dita pelo Conselheiro no *Memorial de Aires*, quando este visita a família Aguiar em 14 de maio de 1888, portanto no dia seguinte à Abolição da Escravatura¹²⁸, e o episódio em questão. A frase “não há uma alegria pública que valha uma alegria particular” é escrita pelo Conselheiro Aires após um mal-entendido em que este, ao notar certa animação em casa do casal Aguiar, felicita-os, pensando ser a assinatura da lei Áurea a razão do festejo, quando de fato, ela se deve à chegada de uma carta de Tristão, filho posticho dos dois, após anos de silêncio.

De modo semelhante, porém invertido, em *Esaú e Jacó*, o episódio da Queda do Império surge incrustado em algumas “tristezas particulares”, problemas pessoais que tomam corpo nos capítulos que tratam do acontecimento histórico, deixando-o enfraquecido em importância frente aos conflitos individuais, os quais, apesar de serem mencionados e trazidos à tona, também não têm condições de empolgar o leitor, conforme o enredo esvaziado da narrativa já vinha mostrando desde o início. Os dois principais problemas de âmbito pessoal que circundam e obnubilam a queda do império em si, no romance, dizem respeito aos eventos particulares tangenciados pelo evento histórico, são eles, a ida da família Batista para o norte (e o subsequente afastamento entre Flora e os gêmeos); e o caso da tabuleta da Confeitaria do Império, pertencente a Custódio, que precisa lidar a partir de então com a recente inconveniência do nome do negócio, além do prejuízo acumulado pela compra da nova tabuleta.

Especificando um pouco mais, a “tristeza particular” de Flora surge quando esta toma conhecimento, por intermédio de Pedro, de que seu pai havia conseguido uma presidência de província no norte, o que faria com que a moça tivesse que se separar dos gêmeos. O assunto relacionado à presidência ganha relevo no capítulo “De confidências”, pois Aires é atraído para a casa de Batista depois do serão de Natividade pela moça, a qual deseja sua ajuda no intuito de demover seu pai da aceitação da presidência para que, assim, não se dê uma indesejável separação entre ela e os gêmeos; ocorre, porém, que o pai

¹²⁸ Os mesmos eventos históricos aparecem no *Memorial de Aires*, visto que o diário do Conselheiro engloba justamente os anos de 1888 e 1889.

de Flora também deseja o aconselhamento de Aires em relação à aceitação ou não da presidência oferecida, apesar de já ter em mãos o documento de aceitação assinado. Surpreendentemente, Aires não foge à questão e opina favoravelmente à aceitação da presidência por parte de Batista. Fazendo assim um jogo duplo com Flora, visto ter a ela prometido ajuda para impedir a mudança da família.

A circunstância em que se encontra a família Batista neste romance mostra a decadência de certa classe política brasileira no fim do regime imperial. O empenho maior de Machado está em deixar ver as atitudes de Batista e Cláudia no momento da crise final do Império. Há um interesse em mostrar a movimentação sutil diante da crise e como é preparada uma nova acomodação, mesmo que para isso seja necessário lançar mão dos tão mencionados – e frágeis – princípios políticos, os quais ao fim não são mais do que vestes, conforme afirma o próprio Aires, “também se muda de roupa sem trocar de pele” (p. 1160). O capítulo “A mulher é a desolação do homem” mostra como ambos, Cláudia funcionando como guia, agiram para mudar de time, para serem liberais.

Assim, a classe política brasileira do fim do império, representada por Batista e Dona Cláudia no romance, pode ser caracterizada como totalmente destituída de valores ou ideologias minimamente coerentes, seja com a difícil restauração e manutenção do regime monárquico enfraquecido, seja com a formação de uma república em que o conjunto da sociedade pudesse ser de algum modo levado em consideração. Sérgio Buarque de Holanda, ao analisar as razões que levaram à decadência do regime monárquico no Brasil, ressalta a falta de ânimo e a apatia dos homens de governo frente à situação de debilidade do próprio imperador, que se encontrava doente desde 1887¹²⁹.

A situação política de Batista e D. Cláudia beira o desespero¹³⁰, pois eles – ela principalmente – percebem que há uma fermentação em curso,

¹²⁹ “O acontecimento que privava D. Pedro de deter em suas mãos os fios da administração, vinha aumentar a sensação de desgoverno, produzida pelos muitos governos que sucessivamente iam subindo e iam caindo” (HOLANDA, 1972, p. 353).

¹³⁰ O fracasso da família fica registrado também por não terem tido um filho e pelo fato de sua única filha ter morrido: “Tal era aquele casal de políticos. 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” (p. 1114).

espécie de “brincadeira” de troca de cadeiras, e eles temem ficar sem lugar. Nesse sentido, importa notar que a tão esperada presidência de província que Batista finalmente consegue arregimentar após ser convencido pela esposa de que era um “liberalão”, apesar da casaca de conservador que costumava envergar, não passava de um restolho de um regime agonizante e carcomido. A esse respeito, Sérgio Buarque afirma, “Mesmo a presidência do Conselho deixara de ser um atrativo, e os que consentiam em aceitá-la muito pelejavam para convencer outros políticos de aceitar pastas no governo” (HOLANDA, 1972, p. 354).

Sendo assim, retomando a ideia do barateamento do evento histórico na estruturação do romance, não deve surpreender o fato de que o capítulo intitulado “Noite de 14” trate tão somente do anúncio de que a família Batista deixará mesmo a corte em função da nomeação de Batista como presidente de província. A ironia é ainda mais profunda quando, ao fim do capítulo, o conselheiro Aires é visto a escrever em seu *Memorial* sobre a inexplicabilidade e indecisão de Flora, ao que conclui que “a nossa organização política é útil”, pois faz com que a moça seja afastada da corte e possa porventura se decidir por um dos gêmeos. A crise política vivida pelo império, a tentativa de adaptação às circunstâncias vivida pelo casal Batista e o discutível sucesso da empreitada justificado pela conquista da presidência de província importam apenas na medida em que dão ensejo a uma possível solução para a indecisão de Flora na escolha entre os gêmeos. Do mesmo modo, ou seja, priorizando o aspecto particular da questão política, o capítulo que se intitula “O golpe”, diferentemente do que se poderia pensar, não trata do golpe militar que provocou a queda do regime imperial brasileiro, mas sim do golpe recebido por Flora ao receber a notícia, agora confirmada, de que de fato se mudariam para o norte.

Se o objetivo de Machado é fixar a irrelevância do acontecimento histórico, como vimos tentando demonstrar até aqui, no capítulo “Manhã de 15”, o autor o faz retratando o dia da queda do império brasileiro como um episódio tímido, incerto, inesperado e confuso, perfeitamente passível de ser confundido apenas com um boato. Nada mais coerente para a formalização literária com o que de fato ocorreu, pois a monarquia, no Brasil, não caiu “com um estrondo, mas com um suspiro” (HOLANDA, 1972). Assim, é pelos olhos e

impressões de Aires que o leitor toma conhecimento de que o golpe se deu: em meio à alta literatura lida entre a noite de insônia de Aires e a manhã seguinte, que inclui Horácio, Cervantes, Erasmo e Xenofonte, o Conselheiro decide cumprir um hábito seu nesses casos, o de “sair cedo a espairecer”. Conforme o narrador, Aires “nem sempre acertava”, insinuando que, apesar do gosto de ver o mar crespo e bravio, “A água, enroscando-se em si mesma, dava-lhe uma sensação mais que de vida, de pessoa também, a quem não faltavam nervos nem músculos, nem a voz que bradava as suas cóleras” (p. 1154), ele preferiria o sossego e o passeio rotineiro, sem nenhuma espécie de atribulação nem burburinho, únicas manifestações reais relacionadas ao evento histórico que se deixam ver no capítulo. A associação construída entre o mar bravio e potência de luta do homem, que poderia remeter-se à certa queixa de que nossas “revoluções” sejam tão tímidas e pacíficas, é efetivada por meio de uma linguagem literária esvaziada, escapando rumo à abstração.

Diante do burburinho percebido no caminho entre o Passeio Público, o largo da Carioca e a rua do Ouvidor, de dentro do tálburi, o Conselheiro apressa-se em voltar para casa sem, no entanto, crer no que lhe contou o cocheiro. Do mesmo modo que tantos brasileiros e até muitos dos próprios seiscentos militares que participaram do golpe, Aires não se deu conta de que se tratava da queda do regime.

Como é que tendo ouvido falar da morte de dois e três ministros, Aires afirmou apenas o ferimento de um, ao retificar a notícia ao criado? Só se pode explicar de dois modos – ou por um nobre sentimento de piedade, ou pela opinião de que toda a notícia pública cresce de dois terços, ao menos. Qualquer que fosse a causa, a versão do ferimento era a única verdadeira. Pouco depois passava pela rua do Catete a padiola que levava um ministro, ferido. Sabendo que os outros estavam vivos e sãos e o imperador era esperado em Petrópolis, não acreditou na mudança de regime que ouvira ao cocheiro de tálburi e ao criado José. Reduziu tudo a um movimento que ia acabar com a simples mudança de pessoal.

“Temos gabinete novo”, pensou consigo. (p. 1155).

Nem mesmo a retomada do problema particular de Custódio e seu “drama” relacionado à tabuleta da *Confeitaria do Império*, levando-o a dizer com todas as letras: “A república está proclamada” (p. 1158), fará com que Aires creia no acontecimento. O que, no entanto, não o impede de seguir dando conselhos a Custódio sobre como resolver o problema da inconveniente

tabuleta, sugerindo nomes etc. A incredulidade, apatia e frieza diante da notícia da queda do império e da proclamação da república permanecem.

Que, em meio a tão graves sucessos, Aires tivesse bastante pausa e clareza para imaginar tal descoberta no vizinho [Aires imagina que Custódio saiu de sua casa aliviado e esquecido do problema das tabuletas apenas por ter conversado com ele], só se pode explicar pela incredulidade com que recebera as notícias. A própria aflição de Custódio não lhe dera fé. Vira nascer e morrer muito boato falso. 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 (p. 1160).

É necessário apontar também a ironia com que o assunto é tratado por Machado: enquanto Custódio sofre as conseqüências da queda do império pela perda da tabuleta nova que acabou de ser pintada (gastos com tinta, mão de obra etc.), além do fato de que agora terá que arranjar um novo nome para o negócio, devido à ‘recente’ inconveniência do nome antigo “Confeitaria do Império”; Aires, o ex-representante do império brasileiro, preocupa-se com o impacto que suas palavras e conselhos tiveram sobre o vizinho.

Vê-se que o barateamento do acontecimento histórico atinge a ambos, pois nenhum deles preocupa-se com o que a mudança de regime poderá acarretar para o futuro do país. Machado, ao criar uma situação ficcional nesses termos, mostra a previsão certa de que esses acontecimentos não iriam mesmo resultar em mudanças significativas, não são relevantes nesse sentido e, como sabemos, não impediram o curso das desigualdades em que ainda vivemos. Apesar da queda de um modelo político atrasado, o que o substitui é mais moderno apenas na aparência, pois as incongruências e perversidades sociais de fundo permanecem intocadas.

As personagens que se mostram mais sensíveis ao acontecimento histórico estão muito intimamente ligadas ao sistema, seja político, no caso do político carreirista Batista e dona Cláudia, seja econômico, no caso do banqueiro Santos e Natividade. Veremos que para todos eles trata-se de uma preocupação egoísta, pois a queda do império poderia resultar na perda de privilégios. Batista sempre foi um político bastante medíocre, sem ideais ou projetos verdadeiros, para quem a política “era menos uma opinião que uma sarna; precisava coçar-se a miúdo e com força” (p. 1114).

No caso do banqueiro Santos, sabe-se que ele lucrou muito com as decisões econômicas do império, sua fortuna foi iniciada com a Febre das ações, ele se beneficiou também com a política do Encilhamento, por isso teme um pouco as mudanças. Se bem que veremos que o temor não tem razão de ser, pois tudo se mantém como antes. Nota especial para o medo de Santos (que se tornara barão no decurso do romance) de que se instaurasse o Terror no Rio de Janeiro, a exemplo do que ocorrera na França, “Santos receava os fuzilamentos; por exemplo, se fuzilassem o imperador, e com ele as pessoas de sociedade? Recordou que o Terror... Aires tirou-lhe o Terror da cabeça” (p. 1160). O medo, porém, não o impediu de jogar o seu voltarete de costume, “Quis resistir; não era bonito que no próprio dia em que o regime caíra ou ia cair, entregasse o espírito a recreações de sociedade...” (p. 1163).

O retrato do episódio da busca por alguma agitação política por parte de Paulo, na noite da queda do império, afinal, ele era o republicano da família, também corrobora o barateamento da nossa “revolução”,

Trazia até o desejo de achar alguém na rua que soltasse um grito, já agora sedicioso para lhe quebrar a cabeça com a bengala. Note-se que esquecera ou perdera a bengala. Não deu por falta dela; se desse, bastavam-lhe os braços e as mãos. Propôs cantarem a *Marselhesa*; os outros não quiseram ir tão longe, não por medo, senão de cansados. Paulo, que resistia mais que eles à fadiga, lembrou-lhes esperar a aurora.
- Vamos esperá-la do alto de um morro, ou da praia do Flamengo; teremos tempo de dormir amanhã.
- Eu não posso – disse um (p. 1164).

Nota-se que, para Paulo, a queda do império daria ensejo a aventuras em nada articuladas com qualquer projeto político. Ao expor a irrelevância dos acontecimentos históricos e o modo com que a elite carioca “reage” aos mesmos, Machado nos faz ver que para ser realista à brasileira, naquelas circunstâncias, era necessário mostrar o curso da história tendo como base a ausência de transformação.

Não se trata, porém de acusar alguma espécie de apatia no povo brasileiro. Esta acusação mira o alvo errado, conforme aponta Sérgio Buarque de Holanda. O que se nota claramente pela própria imobilidade tediosa construída por Machado no romance *Esaú e Jacó* é que o conchavo bem alinhavado entre a classe dominante não permite que haja de fato algum conflito e, se não há conflito, não há mobilização. Mesmo quando não se chega

a um consenso, os grupos dirigentes formados por “uma camada extremamente rala de privilegiados que se sobrepõem à grande massa da população e estão unidos por interesses, vínculos de classe social e até de sangue” (p. 326) buscam uma solução “em família”, de modo a não permitir que esses conflitos tenham efeitos reais, com conseqüências objetivas.

5. Dinâmica narrativa

5.1. Conciliação: sutilezas da conformidade e da obediência interessada

A construção do enredo sobre um antagonismo de fachada no romance *Esaú e Jacó* é levada a termo por um conjunto de elementos mobilizados com esse fim. A rixa entre os irmãos é somente um desses elementos, ao qual se juntam: a disposição para a conciliação em certas personagens (Flora desenvolve um “modo particular” de conciliação, Batista revê o fato de ter sido conservador desde criança etc.); o ritmo da prosa impresso pelo narrador; o suposto tédio à controvérsia de Aires; e o apoio que todas essas modalidades de conformidade recebem do narrador.

Esta conjunção de fatores bem articulados e amarrados pela construção do romance faz com que o tom conciliatório seja predominante em *Esaú e Jacó*. Tal intuito conformista pode ser apanhado em diversos episódios da obra, donde nosso objetivo nesta seção seja justamente o exame dos mesmos para perceber os modos variados de representação que constroem a estrutura profunda da fatura do romance.

Começemos pelo capítulo “Entre Aires e Flora”. Nele o narrador, que desenvolve uma espécie de sestro em buscar exemplos de contradições e contraposições no decorrer do romance, demonstrando por meio dessa atitude um modo artificial de justificar o enredo, resolve dar relevo a um ponto de divergência identificado entre Aires e Flora: enquanto Flora adquiriu o hábito de defender os ausentes, Aires concordava com todos, evitando a divergência.

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 regime trouxe ocasião de defender também monarquistas e republicanos, segundo ouvia as opiniões de Paulo ou de Pedro. Espírito de conciliação ou de justiça, aplacava a ira ou o desdém do interlocutor: “Não diga isso... São patriotas também... Convém desculpar algum excesso...” Eram só frases, sem ímpeto de

paixão nem estímulo de princípios; e o interlocutor concluía sempre:

— A senhora é boa (p. 1187).

A personagem Flora, posicionada no centro da rivalidade entre Pedro e Paulo, apesar da monotonia que atinge também a esfera da disputa amorosa¹³¹, desenvolve uma tática de amenização das divergências entre um gêmeo e outro. A defesa do ausente, que antes servia para equilibrar as questões pessoais entre os três, excede o âmbito pessoal e atinge o âmbito político após a queda do Império. Não são necessários argumentos reais de defesa de um regime ou de outro, o próprio narrador ressalta a ausência de princípios guiando tais “frases”, para que se constate a bondade de Flora. Nos termos do romance, não formar opinião fundada em alguma reflexão a fim de empreender a virtude cristã de defender os ausentes não traz prejuízos à dignidade da indecisa Flora.

O modo de operação de Aires em relação às controvérsias já é conhecido pelo leitor desde o capítulo de sua apresentação no romance, surgindo com freqüência na obra a partir de então com o intuito de pontuar as relações de Aires com as outras personagens, e sendo reafirmado pelo narrador como conduta respeitável. Neste capítulo, o narrador recupera este procedimento:

Ora, o costume de Aires era o oposto dessa contradição benigna. Hás de lembrar-te que ele usava sempre concordar com o interlocutor, não por desdém da pessoa, mas para não dissentir nem brigar. Tinha observado que as convicções, quando contrariadas, descompõem o rosto à gente, e não queria ver a cara dos outros assim, nem dar à sua um aspecto abominável. Se lucrasse alguma coisa, vá; mas, não lucrado nada, preferia ficar em paz com Deus e os homens. Daí o arranjo de gestos e frases afirmativas que deixavam os partidos quietos, e mais quieto a si mesmo (p. 1187).

As razões de Aires para nunca dissentir de seu interlocutor dizem respeito à aparência “descomposta” que atinge quem opta pela não concordância. O narrador, em negativo, aventa uma possibilidade muito mais plausível para tal atitude de Aires: o “desdém da pessoa”. A atuação de Aires durante todo o enredo, como temos apontado, é de superioridade e vaidade em

¹³¹ “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” (p. 1188).

relação a todas as pessoas que fazem parte de seu círculo, ele desdenha os demais (salvo as mulheres bonitas). Por outro lado, a discordância e a defesa de um ponto de vista estariam de par com princípios bem fundamentados e refletidos, ainda que equivocados, mas dignos de defesa sincera. Entretanto, nota-se que Aires não tem compromisso com valores desse tipo.

O curtíssimo capítulo “Antes que me esqueça”, imediatamente anterior ao que temos analisado, traz elementos sugestivos para a ampliação da análise dos procedimentos de Aires:

Uma coisa é preciso dizer antes que me esqueça. Sabes que os dois gêmeos eram belos e continuavam parecidos; por esse lado não supunham ter motivo de inveja entre si. Ao contrário, um e outro achavam em si qualquer coisa que acentuava, se não melhorava, as graças comuns. Não era verdade, mas não é a verdade que vence, é a convicção. Convince-te de uma idéia, e morrerás por ela, escreveu Aires por esse tempo no *Memorial*, e acrescentou: “nem é outra a grandeza dos sacrifícios, mas se a verdade acerta com a convicção, então nasce o sublime, e atrás dele o útil...” Não acabou ou não explicou esta frase (p. 1186).

Incluído pelo narrador no trecho como se fosse desimportante, este capítulo é revelador da colusão mental envolvendo Aires e o narrador, fazendo com que este último ponha em prática, na própria construção da obra, os preceitos discutíveis incluídos pelo Conselheiro em seu *Memorial*. De acordo com Aires, a mentira repetida à exaustão e convictamente torna-se verdade. A grandeza dos sacrifícios não diz respeito à defesa da verdade, mas à manutenção da convicção, seja ela qual for. Se, por acaso, a verdade acertar com a convicção daí nasce o sublime; sendo este, portanto, fruto da casual concordância entre a convicção e a verdade.

Assim, o narrador revela o método que tem posto em prática na construção da narrativa: a repetição incessante das supostas qualidades dos gêmeos, tais como a beleza e a grandeza, com o intuito de fazê-las “verdadeiras”. Pode-se certamente ampliar este modo de operação às atitudes do narrador para com o enredo do romance em sua totalidade. É provável que tudo o que vem sendo repetido não passe de “verdades” forjadas com insistência.

Voltando ao capítulo “Entre Aires e Flora”, nota-se que o assunto ali são as modalidades de conformidade, das quais ambos se utilizam, com o apoio do narrador. O apaziguamento, motor das atitudes, da falta delas e até das descrições no enredo, enseja um desgaste das vontades, gerando o tédio que domina todo o romance. Ao fim do capítulo, um tom desiludido domina as descrições da rua, elas mesmas afetadas pela acomodação, apesar do burburinho:

Aires ficou a olhar para a rua, onde subiam e desciam mulheres de todas as classes, homens de todos os ofícios, sem contar as pessoas paradas de ambos os lados e no centro. Não havia burburinho grande, nem sossego puro, um meio-termo (p. 1188).

A indecisão de Flora com respeito à escolha de um dos gêmeos como pretendente é um tema capaz de levar às últimas consequências os elementos da conformidade e da conciliação no enredo de *Esaú e Jacó*. A impossibilidade da escolha de um deles pela moça é mais um fator a sugerir a indiferenciação absoluta entre ambos; de modo que tal fato e as expectativas¹³² das demais personagens para que a escolha se dê vão adensando o conflito interior da moça, o qual resulta em sua morte. No início desse processo, porém, Flora é acometida por “alucinações extraordinárias”, nas quais os gêmeos fundem-se numa só pessoa, dividindo-se novamente depois.

Em caminho, depois do desembarque, não obstante virem os gêmeos separados e sós, cada um no seu cupê, 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 (p. 1178).

Uma noite, indo a deitar-lhe os braços sobre os ombros com o fim inconsciente de cruzar os dedos atrás do pescoço, a realidade, posto que ausente, clamou pelos seus foros, e o único moço se desdobrou nas duas pessoas semelhantes. A diferença deu às duas visões de acordada um tal cunho de fantasmagoria que Flora teve medo e pensou no Diabo (p. 1180).

¹³² “A idéia de ter a pequena ao pé de si, por alguns dias, e discernir qual era o melhor aceito, e o que deveras a amava, pode ser que também influísse na adoção do voto [de Natividade], mas não afirmo nada a tal respeito” (p. 1176).

“[Aires] Sentia-se curioso de saber se finalmente a moça escolhia a um dos gêmeos, e qual deles” (p. 1188).

Tais alucinações de Flora levam o narrador a trazer mais uma vez ao enredo as oscilações do casal Batista em relação à mudança de partido político devido à queda dos conservadores e a subida dos liberais ao poder¹³³. O narrador sugere que a indecisão seja uma característica hereditária, que Flora teria recebido da mãe, visto ter partido dela a observação de que o marido, partidário dos Conservadores, em verdade, era um “liberalão”.

“Fusão, difusão, confusão...” é o título do capítulo:

Se alguém quiser explicar este fenômeno pela lei da hereditariedade supondo que ele era a forma afetiva da variação política da mãe de Flora, não achará apoio em mim, e creio que em ninguém. São coisas diversas. Conheceis os motivos de D. Cláudia — a filha teria outros que ela própria não sabia. O único ponto de semelhança é que, tanto na mãe como na filha, o fenômeno era agora mais freqüente, mas em relação à primeira vinha do atropelo dos acontecimentos exteriores. Nenhuma revolução se faz como a simples passagem de uma sala a outra; as mesmas revoluções chamadas de palácio trazem alguma agitação que fica por certo prazo, até que a água volte ao nível. D. Cláudia cedia à inquietação dos tempos (p. 1179).

A abordagem conjunta dos motivos políticos de família e dos conflitos amorosos de Flora orquestrada pelo narrador, ainda que seja negando a relação entre eles, dão ensejo para que se conheça o pensamento deste narrador a respeito da troca de partidos realizada por Batista. Ele reconhece e legitima os motivos de D. Cláudia, os quais inclusive toma como compartilhados com o leitor, “Conheceis os motivos de D. Cláudia”. O “atropelo dos acontecimentos exteriores” diz respeito à situação política de Batista, expressa acima, a qual tornou-se ainda mais crítica nos anos subseqüentes, após a queda do Império. A maior freqüência de “fusões, difusões e confusões”, gerando alguma turbulência, é amenizada pela certeza do narrador de que a situação será apaziguada, e tudo voltará a ser como antes.

¹³³ A queda dos conservadores e a subida dos liberais deixa Batista deveras perdido diante da nova situação que se configura. Batista é o protótipo de um político antiquado e acomodado, absolutamente despreparado para qualquer mudança, cabe à D. Cláudia o papel de compreender os “novos tempos” e dar as instruções ao marido, como tentativa de não perder totalmente os benefícios da situação que ocupavam. O narrador apela para o evangelista São Mateus para introduzir o capítulo que mostra a saída dos conservadores do poder e a entrada dos liberais, revelando, portanto, mais um fracasso político de Batista e Cláudia: “Se há muito riso quando um partido sobe, também há muita lágrima do outro que desce, e do riso e da lágrima se faz o primeiro dia da situação, como nos Gênesis. Venhamos ao evangelista que serve de título ao capítulo. Os liberais foram chamados ao poder, que os conservadores tiveram de deixar. Não é mister dizer que o abatimento de Batista foi enorme” (p. 1132).

O chão histórico deste ímpeto conciliador, que organiza e afeta toda a narrativa, engloba a questão da indiferenciação ideológica dos partidos políticos brasileiros, os quais, por serem constituídos por grupos sociais bastante semelhantes, fizeram da filiação partidária mais uma questão de rixa e disputas pela supremacia entre iguais do que de conflitos ideológicos profundos (COSTA, 1999). De modo que a escolha partidária também se resumia a uma questão de família e parentesco, muito mais do que de ideologia, conforme mostra a trajetória de Batista:

A sós consigo, Batista pensou muita vez na situação pessoal e política. Apalpava-se moralmente. Cláudia podia ter razão. Que é que havia nele propriamente conservador, a não ser esse instinto de toda criatura, que a ajuda a levar este mundo? Viu-se conservador em política, porque o pai o era, o tio, os amigos da casa, o vigário da paróquia, e ele começou na escola a execrar os liberais. E depois não era propriamente conservador, mas *saquarema* como os liberais eram *luzias*. Batista agarrava-se agora a estas designações obsoletas e deprimentes que mudavam o estilo aos partidos; donde vinha que hoje não havia entre ele o grande abismo de 1842 e 1848. E lembrava-se do visconde de Albuquerque ou de outro senador que dizia em discurso não haver nada mais parecido com um conservador que um liberal, e vice-versa. E evocava exemplos, o Partido Progressista, Olinda, Nabuco, Zacarias, que foram eles senão conservadores que compreenderam os tempos novos e tiraram às idéias liberais aquele sangue das revoluções, para lhes pôr uma cor viva, sim, mas serena? Nem o mundo era dos emperrados... Neste ponto passou-lhe um frio pela espinha (p. 1134).

O pretenso conflito moral experimentado por Batista, diante da movimentação dos tempos, diz respeito à sua personalidade conservadora e letárgica, mais afeita à acomodação nas garantias anteriores, não por acaso, um frio lhe passa pela espinha diante da sua constatação de que o mundo não era mais dos “emperrados”, portanto, ele teria que se adequar aos novos tempos políticos para garantir as suas benesses, o que, como sabemos não ocorrerá.

Apesar dos “novos tempos”, a classe política mais jovem, formada logo após a Proclamação da República, não terá uma atuação tão distinta da dos antigos. Uma das maiores desilusões que constam em *Esaú e Jacó* é o fato de que a nova classe política republicana, representada por Pedro e Paulo, é tão irresponsável com o destino do país e comprometida somente com a sua

própria classe quanto a anterior, do tempo do Império, representada por Batista. No último capítulo, os gêmeos ainda buscam um modo conciliatório de atuação, se bem que agora ele é relacionado ao âmbito político:

Tinham sido eleitos para se baterem, e acabavam traindo os eleitores. Ouviram nomes duros, repreensões acerbas. Quiseram renunciar ao cargo; Pedro, entretanto, achou um meio conciliatório.

— O nosso dever político é votar com os amigos, disse ele ao irmão. Votemos com eles. Mamãe só nos pediu concórdia pessoal. Na tribuna, sim, ninguém nos levará a atacar um ao outro; no debate e no voto podemos e devemos dissentir.

— Apoiado; mas, se você um dia achar que deve vir para os meus arraiais, venha. Você nem eu hipotecamos o juízo.

— Apoiado (p. 1224).

O modo de fazer política dos irmãos Pedro e Paulo consiste em “votar juntos”, para honrar a promessa que fizeram à mãe em seu leito de morte, ou “votar com os amigos”. A proclamação da República brasileira não trouxe mudanças ou alterações ao esquema geral de favores e compadrios que governava as relações políticas desde o Império.

Como pudemos observar por meio dos trechos analisados, o narrador está comprometido com a amenização de conflitos que porventura pudessem surgir no romance. Como eles não logram surgir, visto que o romance abafa qualquer possibilidade pela indiferenciação incrível com que as personagens são construídas, não há possibilidades de conflito. Sem conflito e sem atrito o romance torna-se morno e o que domina é a desilusão. Tal fato faz com que o narrador pretenda até mesmo desistir do enredo:

Se não fora o que aconteceu e se contará por essas páginas adiante, haveria matéria para não acabar mais o livro; era só dizer que sim e que não, e o que estes pensaram e sentiram, e o que ela sentiu e pensou, até que o editor dissesse: basta! Seria um livro de moral e de verdade, mas a história começada ficaria sem fim. Não, não, não... Força é continuá-la e acabá-la (p. 1188).

5.2. Teatralidade e distanciamento: compromisso do narrador

Em nossa análise da série de crônicas *A+B*, na primeira parte desta pesquisa, tentamos evidenciar o modo como Machado de Assis construiu uma encenação das elites brasileiras do século XIX, em toda a sua audácia e desplante de classe, a partir de elementos como o diálogo não-dramático entre as figuras *A+B* orquestrado por um narrador distanciado, quase ausente e, também por essa ausência, importante para a construção. A multiplicidade de assuntos trazidos numa série tão curta nos mostrou que o sobrevôo atrevido por tantos temas significa mais em si do que uma abordagem que privilegiasse somente o referencial temático de cada crônica.

Em *Esaú e Jacó* também se verificam traços ligados à encenação, assim como a presença de um encenador na pele do narrador do romance. Como vimos, trata-se de um narrador muito ambíguo e fugidio, que pretende aproximar-se do leitor, dialogando com ele, ao mesmo tempo em que assume enorme distanciamento da cena e das personagens.

O trecho a seguir, retirado do capítulo “Entre um ato e outro”, pretende encaminhar o leitor aos bastidores de uma encenação teatral:

Enquanto os meses passam, faze de conta que estás no teatro, entre um ato 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 (p. 1132).

O capítulo anterior a este traz a descrição de um dos almoços oferecidos aos gêmeos por Aires, a pedido de Natividade, com o intuito de unir os rixosos. O posterior relata a queda do partido conservador pela ótica do casal Batista, muito afetado pelo acontecimento pois, a partir daí, se dará o início da sua derrocada política. O capítulo “Entre um ato e outro”, portanto, tem realmente a função de entreato entre duas cenas distintas e sem ligação entre si.

A descrição dos bastidores da cena fica a cargo do narrador, que não autoriza a entrada do leitor/espectador ali, devendo confiar na exposição de quem tem a palavra, “Não vás lá”. Além disso, o narrador revela a intenção de resguardar ao máximo a ilusão ficcional “porque só a parte do espectador é que tem verdes e flores”, assim, o narrador esclarece a sua disposição em comandar, não apenas as personagens que atuam na encenação, como também a recepção da cena pelo espectador:

O narrador, portanto, deseja possuir total controle da ilusão ficcional de um modo artificial até, quase obrigando o espectador a não olhar para as entranhas da encenação que está sendo construída, ao mesmo tempo que as deixa ver, pois, como temos observado, este narrador se revela ao ser lido a contrapelo. Desse modo, vemos que a descrição feita do espectador teatral comum, que se deixa levar inocentemente pela encenação e chora com a personagem, obnubilado pela ilusão da cena que o afasta da realidade, é justamente a do leitor acrítico que será iludido pela superficialidade do enredo, mantendo-se alheio ao seu significado mais profundo. Entretanto, o fato mesmo de revelar este processo serve como um alerta, dando notícia da artificialidade da montagem.

Do mesmo modo que o narrador-encenador organiza os acontecimentos e as personagens em cena, ele deseja também manipular a leitura e o olhar do espectador. O tempo verbal imperativo é assim utilizado para construir a sua ordenação: “faze”, “não vás”, “não te exponhas”, “examina-lhe”, “deixa-te”, “fala-lhe”, “percorre” etc. Tantas ordens ao leitor-espectador denunciam o atrevimento do narrador, por isso, uma quebra se faz necessária, a última frase do capítulo é incluída com este intuito: “Falo por imagem; sabes que tudo aqui

é verdade pura e sem choro”. A quebra é a tentativa de refazer a ilusão ficcional do romance que é narrado, após ter guiado o leitor às entranhas da cena e o ensinado a desfazê-la por meio do ato crítico, o narrador deseja retomá-la.

A “verdade pura e sem choro” que o narrador sustenta querer mostrar pela construção romanesca tomará muitas vezes o aspecto artificial de cena montada: a encenação das figuras da elite brasileira do século XIX orquestrada pelo narrador, que age como um diretor de cena¹³⁴. Vejamos a construção de uma cena dentro da cena no capítulo “A jóia”, em que Natividade será surpreendida por Santos ao receber o título de baronesa no dia de seu aniversário.

No gabinete estava o marido, calado, metido consigo, a ler jornais, mal lhe estendeu a mão. Os rapazes, apesar de ser domingo, estudavam a um canto; vieram dar-lhe o beijo do costume e tornaram aos livros. A mãe ainda relanceou os olhos pelo gabinete, a ver se achava algum mimo, um painel, um vestido, foi tudo vão. Embaixo de uma das folhas do dia que estava na cadeira fronteira à do marido podia ser que... Nada. Então sentou-se, e, abrindo a folha, ia dizendo consigo: "Será possível que não se lembre do dia de hoje? Será possível?" Os olhos entraram a ler à toa, saltando as notícias, tornando atrás... (p. 1102).

A cena do ocultamento do presente nobiliárquico para surpreendê-la em seguida é idealizada por Santos, no entanto, acima dele, está o narrador, controlando a encenação global do romance, pois o capítulo em questão inclui também: a impressão de Natividade sobre os quarenta e um anos que completava; a sua “surpresa” diante da pretensa indiferença do marido pela data; a notícia do baronato dada pelos filhos aos escravos da casa e recepção da notícia pelos mesmos; o broche de brilhantes dado à Natividade; Perpétua recebendo a notícia; a natureza resplandecente pela alegria do casal etc.

O fato de o narrador conceder uma espécie de licença para que seja montada a cena do gabinete por Santos faz pensar numa concordância entre ambos a respeito da importância do acontecimento. Nesta passagem a

¹³⁴ A metáfora teatral também é utilizada no capítulo de comentário à função da epígrafe no romance. O narrador explica que esta “Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro” (p. 1094).

artificialidade proposital do enredo fica ainda mais evidente. O narrador demonstra o seu pendor de encenador teatral para que a personagem Santos realize a encenação do recebimento do baronato¹³⁵:

Assim se passaram alguns minutos. De repente, Santos viu uma expressão nova no rosto de Natividade; os olhos dela pareciam crescer, a boca entreabriu-se, a cabeça ergueu-se, a dele também, ambos deixaram a cadeira, deram dois passos e caíram nos braços um do outro, como dois namorados desesperados de amor. Um, dois, três, muitos beijos. Pedro e Paulo, espantados, estavam ao canto, de pé. O pai, quando pôde falar, disse-lhes:

- Venham beijar a mão da Senhora Baronesa de Santos (p.1102).

O capítulo seguinte é aberto, de acordo com o narrador, para esclarecer uma dúvida relacionada ao capítulo anterior: “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” (p. 1104). Numa atitude recorrente do narrador, que consiste em dar visibilidade ao ponto errado, enquanto o que realmente tem importância fica nas entrelinhas¹³⁶, a real dúvida diz respeito ao significado de um título de barão recebido por um banqueiro às vésperas da República. O trecho a seguir sugere tais questionamentos ao escondê-los.

Quando a esposa inquireu dos antecedentes e circunstâncias do despacho, Santos deu as explicações pedidas. Nem todas seriam estritamente exatas;[...] 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 (p. 1103).

Não há dúvidas quanto à montagem da cena para a surpresa da Baronesa, mas há muitas dúvidas quanto ao que está por trás do recebimento do título, pois sabemos que isto representa mais fortalecimento a Santos, sua família e a sua classe. O novo dono do poder, agora um banqueiro capitalista, recebe o apoio também da coroa, ou seja, sua ascensão é em todos os

¹³⁵ Como vimos na seção 3.2 desta pesquisa, o narrador e Aires revelam certa antipatia por Santos, ao contrário do que se vê em relação à Natividade. O fato de obter este favorecimento no capítulo é indício da convivência de classe do narrador com o novo Barão.

¹³⁶ O outro fato que deixa ver as segundas intenções do narrador ao abrir o capítulo é finalização deste por meio de uma constatação lógica, a que o leitor já havia chegado há tempos: “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!’” (p. 1104).

âmbitos, não importando o seu despreparo intelectual, criticado nas entrelinhas por Aires e pelo narrador.

O historiador José Murilo de Carvalho (2006) ressalta que, ao conceder títulos nobiliárquicos, a coroa tentava devolver em símbolo de status o que retirava em interesse material. O baronato se tornou a marca da cooptação, ou tentativa de compensação, dos proprietários rurais pela monarquia. Não apenas da elite rural, mas de toda a nova classe proprietária urbana também, afinal, a reconciliação do império com os proprietários rurais insatisfeitos com a Abolição (sem indenização) se deu pela possibilidade dos grandes empréstimos oferecida aos últimos como “prêmio de gratificação”. Santos, enquanto banqueiro, tinha papel fundamental neste jogo, por isso também foi agraciado com o baronato.

O fato de o narrador pôr em relevo a conquista do título pela gente Santos revela algo de sua ambivalência: ele deseja, ao mesmo tempo, desvelar a insipidez daquelas pessoas, processo tornado possível pelo distanciamento enquanto encenador (como temos visto em todos os aspectos analíticos do romance), mas deixa-se embalar pelo desejo de supremacia, para o qual o contato com as mesmas acena. Logo, o narrador comporta-se de modo conivente com as personagens que põe em cena.

Portar-se como encenador enseja uma vontade de supremacia e grandeza a ser posto em ação ao menos em relação às personagens do romance¹³⁷. Já vimos que a identificação do narrador com a figura intelectualizada de Aires é reveladora dos meandros de sua condição, tópico que será abordado a seguir.

¹³⁷ O aspecto teatral do jogo político no tempo do Império tornou-se quase senso comum enquanto explicação da situação histórica e foi salientado por vários autores contemporâneos, seja nos termos relativos à representação, fingimento ou faz de conta. Carvalho explica esta metáfora a partir da ambiguidade, gerada nos momentos de crise, pela enorme visibilidade do Império, por causa da figura do Imperador, suas pompas e rituais, e o seu aspecto opressor e inibidor da iniciativa pessoal. O poder “macrocefálico” (possuindo a cabeça grande mas braços muito curtos) do império era, portanto, ilusório, “gerava um complexo jogo de realidade e ficção, a tal ponto que as duas se confundiam frequentemente, a ficção tornando-se realidade e a realidade ficção” (CARVALHO, 2006, p. 419).

6. Aires, a figura do narrador e o intelectual brasileiro

Um dos principais problemas com que Machado de Assis precisou lidar, enquanto homem de letras comprometido com a representação realista da sociedade no século XIX, foi a má-formação nacional no campo das ideias (ARANTES, 1997).

Na busca por um lugar ao sol, em geral, os homens de letras tratavam de dar as costas ao elemento cultural local, como tentativa de fugir aos constrangimentos que a situação provinciana repunha. Tais constrangimentos dizem respeito à ausência de um encadeamento das ideias e das classes, que se achavam sem organização ou mediação, o que resultava na aceitação irrefletida das influências, estas impossibilitadas de gerar consequências profundas no todo cultural que se tentava construir.

A atitude mais comum do intelectual provinciano diante desse campo de problemas era “deixar-se arrebatado pelo cosmopolitismo contemporâneo”, nas palavras de Paulo Arantes (1997, p. 16). O outro modo de lidar com a questão, levada a efeito por Machado de Assis, dizia respeito à assunção do lugar periférico ocupado para, a partir dele, realizar as mediações necessárias entre forma e conteúdo, fruto de uma reflexão essencial a quem desejava lidar com tais problemas. A pesquisa das “providências” a serem tomadas pelo intelectual de província ou, por outra, a pesquisa e a inclusão das mediações responsáveis por localizar “onde estou?” e “que horas são?” dentro da ordem social como um todo, ao invés de imitar formas emprestadas, eram atitudes prementes, ainda que pouco realizadas. A este respeito, Paulo Arantes aponta que “A principal providência formativa tomada por Machado de Assis foi a um tempo comparatista e cumulativa” (1997, p. 32), no sentido de dar conta do problema da dupla fidelidade (local e universal):

Não nos livraremos tão cedo dessa oscilação característica da condição intelectual na periferia da ordem capitalista internacional, ora procurando o vínculo direto da empatia, no caso com a cultura pré-burguesa, mais particularmente com a

dos oprimidos deixados para trás na corrida da modernização, ora sonhando com uma ocidentalização acelerada do país, de outro modo condenado à insignificância (ARANTES, 1997, p. 50).

Este assunto foi abordado na primeira parte desta pesquisa quando o foco da mesma recaiu sobre a aproximação entre Machado e Diderot, ali procuramos mostrar que Machado efetuou um recuo ao século XVIII em busca de formas pertinentes ao material que lhe interessava representar: a modernização conservadora do Brasil durante a passagem do Império à República e o comportamento das elites diante da nova recolocação de forças que o momento histórico exigia.

Como vimos, o romance *Esaú e Jacó* trouxe a oportunidade de examinar estas movimentações sócio-históricas por diferentes ângulos, dentro da mesma classe social: um banqueiro em ascensão, um político antiquado, um diplomata aposentado, a nova classe política republicana em formação etc. Todas as personagens, no entanto, são mobilizadas no interior do entrecho por um narrador que determina a sua encenação. O modo ambivalente, embora comprometido, utilizado pelo narrador para comandar o enredo diz respeito ao seu estatuto de intelectual provinciano em sua busca por supremacia.

Nota-se, portanto, que as “providências” tomadas por Machado no âmbito da formação de um campo de ideias forte e brasileiro se fizeram por meio da representação realista dos seus próprios pares. Os problemas de inadequação experimentados pelo narrador são os mesmos que atingiam o autor Machado, o qual, no entanto, recolocou os seus termos ao construir o romance. Ressalte-se ainda que o desdobramento do narrador envolvendo a personagem Aires amplia as condições de observação das figuras, visto que a personagem recebe apoio incondicional do narrador em suas atitudes e ideias.

Assim, para compreender a atuação ambígua do narrador de *Esaú e Jacó*, é preciso que nos detenhamos por um momento na descrição da oscilação característica da condição intelectual na periferia da ordem capitalista internacional. Uma das características mais marcantes no retrato da elite intelectualizada brasileira diz respeito ao empréstimo das ideologias, resultando em sujeição intelectual, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda:

É freqüente entre os brasileiros que se presumem intelectuais, a facilidade com que se alimentam, ao mesmo tempo, de doutrinas dos mais variados matizes e com que sustentam, simultaneamente, as convicções mais díspares. Basta que tais doutrinas e convicções se possam impor à imaginação por uma roupagem vistosa: palavras bonitas ou argumentos sedutores (HOLANDA, 1995, p. 155).

O grande achado literário de Machado de Assis reside no fato de que ele imprime tais desvios¹³⁸ na obra por dentro, os quais fazem parte das características pessoais da própria figura que narra. Não se trata, portanto, de apontar defeitos nas personagens, a partir do exterior, com o intuito de corrigi-los, mas sim de fazer com que o leitor perceba tais incongruências intrinsecamente, com o risco, inclusive, de não ser compreendido.

Os narradores machadianos da fase madura, portanto, são um repositório das ambigüidades e contradições da elite intelectual brasileira. No caso de *Esaú e Jacó*, as citações eruditas esvaziadas estão sempre à mão, servindo para que Aires, com o apreço do narrador, exerça o seu papel de homem sábio e respeitável, cuja opinião sobre os fatos e turbulências históricas é normalmente requisitada. O trecho a seguir diz respeito às leituras e divagações de Aires sugeridas na ocasião da queda do império, em 15 de novembro, vivenciada por ele, casualmente, devido à insônia que o acometera naquela manhã:

Almoçou tranqüilo, lendo Xenofonte: "Considerava eu um dia quantas repúblicas têm sido derrubadas por cidadãos que desejam outra espécie de governo, e quantas monarquias e oligarquias são destruídas pela sublevação dos povos; e, de quantos sobem ao poder, uns são depressa derrubados, outros, se duram, são admirados por hábeis e felizes..." Sabes a conclusão do autor, em prol da tese de que o homem é difícil de governar; mas logo depois a pessoa de Ciro destrói aquela conclusão, mostrando um só homem que regeu milhões de outros, os quais não só o temiam, mas ainda lutavam por lhe fazer as vontades. Tudo isto em grego, e com tal pausa que ele chegou ao fim do almoço, sem chegar ao fim do primeiro capítulo. (p. 1156).

¹³⁸ "A profusão de teorias muito diversas pelo gênero, sempre em tamanho de bolso, assinala o grão de veleidade e contingência próprio ao esforço de pensar – ficando para trás, já de entrada, a ilusão objetivista" In: SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 2000, p. 156. Ver também: SCHWARZ, R. "Leituras em competição". *Novos Estudos CEBRAP*, 75, julho, 2006. p. 61-79.

Nota-se que Aires descolou-se por completo da realidade pela via da abstração. As citações eruditas servem de apoio para a sua fuga, pois as suas leituras não são postas em atrito com a realidade. De fato, são os boatos sobre a queda do império que o levam à leitura de Xenofonte, pois naquele ponto, o Conselheiro ainda não dera fé ao acontecido, assim como também não procurara maiores informações a respeito, preferindo, ao invés disso, a leitura pausada de um capítulo em grego, “Só às duas horas da tarde, quando Santos lhe entrou em casa, acreditou na queda do império” (p. 1160). Diante da agitação do banqueiro, Aires o acalma, “As ocasiões fazem as revoluções, disse ele, sem intenção de rimar, mas gostou que rimasse, para dar forma fixa à ideia” (p. 1160). A valorização do palavrório vazio e rimado pelo Conselheiro demonstra o seu alheamento.

A denúncia à ilustração barateada de nossas elites por Machado já havia sido feita por meio da referência a Xenofonte. Em crônica de 01/01/1894, o autor refere-se ao grego considerando as suas obras como leitura muito útil para a construção de falsos paradoxos,

Embora péssimo, era um governo ótimo¹³⁹. A variedade dos pareceres, a sua própria contradição, tem a vantagem de chamar leitores, visto que a maior parte deles só lê os livros da sua opinião. É assim que eu explico a universalidade de Xenofonte (OC, vol. IV, p. 1036).

O excesso de citações eruditas que ocupa os romances de Machado de Assis, visto por Augusto Meyer como causador de certa nota monocórdia e incômoda no curso da narrativa, é uma atitude formal interessada e tem o seu chão histórico no homem “pensante” do Brasil do XIX¹⁴⁰. Ela demonstra que quem está com a palavra é um intelectual do tipo que “se satisfaz com o saber aparente, cujo fim está em si mesmo e por isso deixa de aplicar-se a um alvo concreto” (HOLANDA, 1995, p. 17).

¹³⁹ Vimos na primeira parte desta Tese (1.3. Situações cotidianas) a utilização desta estrutura sintática na crônica de 16/09/1886: “‘Embora certo’, confesso que é sublime” (p. 661), como meio de “forçar” um paradoxo frente a uma situação muito objetiva e clara de uma fraude com dinheiro público.

¹⁴⁰ “Este vício de meter o nariz no entrecho, para comentário oportuno ou inoportuno, leva-o a descaídas de mau gosto, e casos há em que o aparte do autor é simplesmente descabido, pois vem acompanhado de uma citação erudita ou literária demasiado ostentosa para a modéstia do acidente, mesmo quando a intenção tenha sido mais ou menos irônica” (MEYER, 1982, p. 359).

O “tédio à controvérsia”, enquanto característica de Aires aceita e propalada pelas outras personagens, além de bem defendida pelo narrador, esconde e, ao mesmo tempo, revela a acomodação das ideias livrescas tornadas úteis para construir o prestígio de quem as conhece. Uma saída retórica e ilusória encontrada para imprimir respeito às ideias sem atrito com a realidade mencionadas por Aires. A aceitação e a normalização deste aspecto da atuação de Aires no enredo imprime respeitabilidade àquela figura e antecipa o seu triunfo, ainda que somente no âmbito do mundinho restrito a que pertence.

O mundo diminuto a que o intelectual brasileiro faz parte, no entanto, causa-lhe constrangimentos. O trecho a seguir, retirado do capítulo “Um eldorado”, no qual há a representação do Encilhamento, deixa ver o ressentimento do intelectual provinciano em relação aos estrangeiros:

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... Ai, pobre Cacambo nosso! Sabes que é o nome daquele índio que Basílio da Gama cantou no *Uruguai*. Voltaire pegou dele para o meter no seu livro, e a ironia do filósofo venceu a doçura do poeta. Pobre José Basílio! tinhas contra ti o assunto estreito e a língua escusa. O grande homem não te arrebatou Lindóia, felizmente, mas Cacambo é dele, mais dele que teu, patrício da minha alma (p. 1172).

O narrador compara o Eldorado brasileiro, baseado nas riquezas ilusórias surgidas no episódio do Encilhamento¹⁴¹, com a cidade utópica criada por Voltaire na obra *Cândido*, onde o ouro se espalhava pelas ruas. Ampliando a comparação, o narrador acusa Voltaire de ter usurpado o nosso índio Cacambo, “Voltaire pegou dele para o meter no seu livro, e a ironia do filósofo venceu a doçura do poeta”, vencendo assim a disputa desigual diante do “assunto estreito e a língua escusa” do *Uruguai*.

Os termos absurdos da comparação e da acusação deixam ver os equívocos ressentidos do narrador diante do dilema local *versus* universal; assunto para o qual fora dado tratamento semelhante por Machado na crônica “O punhal de Martinha”, de 05 de agosto de 1894. Em análise desta crônica,

¹⁴¹ O Encilhamento foi um episódio vergonhoso da história econômica brasileira, caracterizou-se por um movimento especulativo desenfreado durante os anos de 1890-92, fruto da liberação avultada de empréstimos como meio de apaziguar os proprietários após a Abolição. Cf. TAUNAY (1893); CARVALHO (2006).

Roberto Schwarz resume a situação do cindido narrador: “está aí a posição do intelectual posterior à Independência, impregnado de tradição europeia e bloqueado por ela” (SCHWARZ, 2006, p. 75).

Esta cisão do narrador pode ser apanhada na oposição de intenções percebidas no trecho. O fato de empreender a comparação entre Basílio da Gama e Voltaire denota ousadia e desejo de se alinhar com os grandes por parte do narrador, no entanto, a comparação é desabonadora para o escritor nacional, diminuído por não falar francês e por tratar do tema indígena.

O desejo de equiparação com o modelo europeu prescinde dos sentidos de mediação, preservando as auto-idealizações da Europa adiantada, das quais Machado mostrou seu aspecto de ideologia¹⁴².

Pode-se estender ao narrador de *Esaú e Jacó*, quase tudo o que ficou dito a respeito de Aires enquanto intelectual, com o agravante de que ele não se revela, ocultando-se por meio de uma atitude distanciada e desdobrando-se na figura de Conselheiro, ainda que lhe caiba o controle e as decisões concernentes à narrativa.

Os estudos de Peter Szondi (2001) são sugestivos para a busca das razões para tal distanciamento do narrador de *Esaú e Jacó*. Em suas análises dos modos com que diferentes dramaturgos resolveram a crise do drama, o crítico examinou a peça teatral *Nossa cidade*, 1938, de Thornton Wildner. Nesta peça, o dramaturgo esboça uma solução para a crise da representação dramática por meio da substituição da ação dramática pela narrativa cênica, a qual é organizada por um diretor de cena. Ressalte-se ainda que este movimento de busca está vinculado aos impasses formais do drama, nesse caso, historicamente situados, exigindo solução.

Um dos impasses formais que dificultam a construção do drama, enfrentados por Wildner, de acordo com Szondi, diz respeito à monotonia dos fatos (que perderam a potência dramática pela própria reificação da vida) e da ausência de personagens heróicas, assim, o dramaturgo decide

liberar a ação da função dramática de constituir a forma a partir do conflito interno, confiando-a a uma nova figura que, fora do

¹⁴² “Traduzindo os termos pelo seu desempenho, ‘local’ é a falta de mediações, a descontinuidade entre o dia-a-dia semi-colonial e a norma do mundo contemporâneo; e ‘universal’ é o consagrado e obrigatório, que se torna um despropósito ou uma brutalidade quando aplicado sem mais à mesma circunstância” (SCHWARZ, 2006, p. 78).

domínio dramático, encontra-se no ponto arquimediano do narrador épico e é introduzida na peça como diretor de cena (SZONDI, 2001, p. 157).

Ao narrador épico (mediador), incluído na cena, cabe então o papel de constituir o conflito interno do drama, antes exposto diretamente pela ação dramática. Wildner, portanto, em sua busca formal, é levado para além do drama, num ponto intermediário rumo ao gênero épico, “Agora o diretor de cena retira da ação dialógica a representação dessas objetividades” (SZONDI, 2001, p. 159) que antes estavam no domínio das relações intersubjetivas em crise.

Nesse sentido, em *Esaú e Jacó*, é possível pensar em um recuo a uma espécie de pré-narrador como meio de fazer ver as relações entre os membros da elite brasileira e seus modos de entrar na modernidade. Este narrador dá um passo atrás enquanto “dono” da narrativa, pois não se dá ao trabalho de fornecer detalhes das personagens que mostra, nem da história que conta, desejando até mesmo pôr-lhe um fim. Com esta atitude, demonstra, ao mesmo tempo, superioridade e impotência.

As razões para tal atitude dizem respeito à crise da narrativa. Machado de Assis se deu conta de que, diante da precariedade da configuração do sujeito moderno em geral e brasileiro em particular, principalmente por estar entranhado no sistema escravocrata, tornava-se impossível não apenas contar a história, mas também ficava impossibilitada, naquele momento, a configuração de um narrador, cuja representação de classe fosse tão completa quanto a de Brás Cubas ou a de Bentinho. Desse modo, vê-se que o apagamento de um estatuto fundamental dentro da estrutura narrativa diz respeito a uma necessidade formal do gênero em sua configuração brasileira.

Para a realização do intento de mostrar um narrador que se exime enquanto figura que narra, posicionando-se no meio termo entre um encenador e um narrador propriamente dito, encetando então uma espécie de pré-narrador, Machado inspirou-se nas buscas formais de Diderot pelo romance realista em meados do século XVIII. Esta figura intermediária surge em obras como *Jacques, o fatalista* (em que o narrador é digressivo e dialoga com o leitor) e *O sobrinho de Rameau* (em que o filósofo Eu muitas vezes distancia-se do diálogo para descrever as atitudes e pantomimas do Sobrinho).

Vimos que o modo de construção deste pré-narrador aproximou-se da teatralidade, pois ele comporta-se como um encenador, ou seja, toma distância dos elementos da cena (personagens, atitudes, interrupções, digressões, cortes etc.) para orquestrá-los em seguida.

Este comportamento é ambíguo por si, visto que, ao mesmo tempo que enseja uma fuga, por não se apresentar e nem mostrar a sua configuração, escondendo-se atrás de Aires, denota também um desejo de supremacia profunda, já que, se ele não é encontrado, não pode ser alvo de críticas ou questionamentos, seja de suas atitudes, de seus valores, princípios etc. Para além desse aspecto, o distanciamento propicia e facilita a manipulação dos demais elementos da obra.

Considerações finais

Mais do que distanciarem-se, os narradores machadianos estudados nesta Tese intentam o apagamento quase total de si diante das vistas alheias, para, às escondidas, exercerem mais comodamente o seu domínio. João das Regras empresta do jurista histórico poderoso o pseudônimo, e põe em cena as figurinhas bem relacionadas no meio político imperial num bate-papo, possível somente entre iguais, revelador da irresponsabilidade e da sordidez com que atuam os poderosos que governam e legislam defendendo tão somente os seus interesses de classe.

O narrador de *Esaú e Jacó*, para ocultar-se, cria uma personagem muito semelhante a si, certamente semelhante ao que desejaria ser, instalando-a em meio a duas famílias bem postas da corte com o intuito de manipular mais livremente todos os âmbitos da narrativa. O Conselheiro Aires, personagem junto a qual se desdobra o narrador, propala, como se fora uma divisa, a sua aversão à controvérsia. Ao mesmo tempo, o diplomata aposentado é respeitado em seu meio como um intelectual, dado que lê em grego, tem a fala pausada, cita autores clássicos e é também o compositor do *Memorial*, cuja escrita o leitor acompanha de tempos em tempos pelos trechos expostos no romance.

O fato de Aires ser autor de um livro, o *Memorial de Aires*, é cuidadosamente utilizado pelo narrador como meio para impressionar os seus pares e o leitor desde a Advertência, embora seja dito o contrário, “Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos” (p. 1074). A pretensa desambição e modéstia de Aires recebem o foco do narrador como “justificativa” à sua apatia e à própria publicação do romance como tal, entretanto, vimos que, examinando mais de perto, tais características não fazem parte do caráter da personagem.

Pode-se, então, perceber o intuito do narrador em guiar a leitura do romance:

A hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir esse caderno em seguida dos outros não é natural, salvo se queria obrigar à leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem essa outra história, escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas (p. 1074).

A subjetividade do autor não é revelada no *Memorial de Aires*, como se esperaria neste gênero. O *Memorial* é escrito com o intuito de esquadriñar a vida dos outros e buscar o brilho de si mesmo. Assim, invertemos os termos do prefácio e concluímos que a escrita do romance, em que figura o próprio Aires “com o seu nome e título de conselho”, é que intenta “obrigar a leitura” do *Memorial*, cuja publicação virá em seguida.

Acima de Aires, portanto, está o narrador, inventor da mistificação incluída no prefácio. Homem de letras, vivendo no Brasil semi-colonial e periférico, ele tem o Conselheiro em alta conta, enquanto desdenha do capitalista Santos, por exemplo. Elabora e alimenta a supremacia de Aires por todo o trecho, desde o Mapa crítico, e jamais faz a crítica ao seu palavrório vazio, às suas abstrações, às suas citações empoladas, às suas ideias insípidas. São iguais, são os mesmos, como fica dito, ao fim do romance, sobre os gêmeos Pedro e Paulo.

Além disso, o distanciamento interessado que o narrador assume, comportando-se como um encenador, permite que ele manipule todo o enredo com maior liberdade e sem que seja cobrado em seus princípios e atitudes. Posicionamento muito revelador das ambigüidades do intelectual, cindido entre a superioridade e a impotência.

Eis que Machado imprime na forma de seu romance, de modo enviesado, o dilema do intelectual brasileiro no século XIX, formado pela cultura europeia e, por isso, compromissado com a mesma, mas ao mesmo tempo impossibilitado de responder aos seus termos a partir da periferia. Acima de tudo, desprovido da robustez necessária para pôr à prova os próprios termos “avançados” da cultura da matriz.

Machado, como se viu, foi capaz de fazê-lo, deixando em descoberto a faceta de ideologia dos modelos ilustrados quando aterrizam na periferia do capitalismo, visto que se adequam com perfeição às necessidades da matéria brasileira, significando o oposto do que afirmam os seus preceitos democráticos de igualdade em seu local de origem – a Europa “adiantada”.

A exclusão da divergência por meio da atitude apaziguadora, tão entranhada às personagens e à narrativa em geral, combinada à dissensão de superfície dos irmãos gêmeos afetam o ritmo do romance *Esaú e Jacó*. A orquestração desses movimentos de aparência de contrários construída por Machado em todos os âmbitos da narrativa, imprimindo nela muito deste negaceio quanto à tomada de posições tem como resultado a sensação de tédio.

O ritmo tedioso está intimamente ligado ao modo irrelevante com que os acontecimentos históricos são mostrados por Machado. É sabido, no entanto, que os anos compreendidos pelo romance foram dinâmicos e repletos de mudanças e intenções modernizadoras, além de disputas e movimentos sociais violentos na história do Brasil, daí a questão: por que Machado optou por representar anos movimentados em acontecimentos pela via do tédio e do apagamento dos antagonismos?

Essa escolha diz respeito às injustiças de base do país que permaneciam intactas. Diante de um cenário histórico e econômico sem perspectivas de mudanças em vista para a vida da população, Machado optou pela representação de nossa modernização conservadora pela via da acomodação.

Tanto *A+B* quanto *Esaú e Jacó* mostram a feição violenta da modernização brasileira pela via da manutenção dos privilégios das elites, numa circunstância em que as classes menos favorecidas nem ao menos aparecem no quadro das disputas, sendo deixadas fora da cena, no caso das crônicas, e eliminadas nos primeiros capítulos, no caso do romance.

A representação da elite e da formação da nova classe política pela via do tédio, a partir da figura dos gêmeos rixosos e de sua consolidação como dirigentes na incipiente República, repõe os termos da questão. Diante da inexistência de antagonismos verdadeiros, os conflitos objetivos não se formam, vindo à tona o teor muito cruel, e mais sutil, de violência embutido no movimento de permanência e conservação que caracteriza o romance *Esaú e Jacó*. O abafamento dos conflitos, antes mesmo do seu surgimento, é um dos assuntos do romance, e é o responsável pela sensação de fastio que desponta em todos os âmbitos da narrativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SÁBER, Tales A. M. Dois mestres: crítica e psicanálise em Machado de Assis e Roberto Schwarz. In: CEVASCO, Maria Elisa & OHATA, Milton (orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 267 – 289.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 55-63.

ADORNO & HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALMEIDA, Jorge de. Pressupostos, salvo engano, dos pressupostos, salvo engano. In: CEVASCO, Maria Elisa & OHATA, Milton (orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 44 – 53.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. *Formação da Diplomacia Econômica no Brasil: as relações econômicas internacionais no Império*. São Paulo: Editora Senac, 2001.

ARANTES, Paulo Eduardo. *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*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 7-66.

ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 51-66.

ASSIS, Machado de. *Diálogos e reflexões de um relojoeiro*. Org., prefácio e notas: Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

_____. *A semana*. (Introdução e notas: John Gledson). São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

_____. *Balas de estalo*. (Organização, introdução e notas: Heloisa Helena Paiva De Luca). São Paulo: Annablume, 1998.

_____. *Obra Completa*, 4 vols. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008.

_____. *Bons Dias!* (Introdução e notas: John Gledson). Campinas: Editora da Unicamp, 2008a.

_____. *Notas semanais*. (Organização, introdução e notas: Lúcia Granja e Jefferson Cano). Campinas: Editora da Unicamp, 2008b.

_____. *Comentários da semana*. (Organização, introdução e notas: John Gledson e Lúcia Granja). Campinas: Editora da Unicamp, 2008c.

_____. *Histórias de quinze dias*. (Organização, introdução e notas: Leonardo Affonso de Miranda Pereira). Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. *O espelho*. (Organização, introdução e notas: João Roberto de Faria). Campinas: Editora da Unicamp, 2009a.

_____. *Crônicas: A+B/ Gazeta de Holanda*. Org. Mauro Rosso. Rio de Janeiro: Puc-Rio/ Loyola, 2011.

AZEVEDO, Sílvia Maria. As crônicas de Machado de Assis na Ilustração Brasileira. In: GUIDIN, Márcia Lígia et al. (org.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2008. p. 281-297.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *The formal method in literary scholarship*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. Vol. I.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BÍBLIA SAGRADA. Antigo Testamento, *Gênesis*. Tradução portuguesa da vulgata latina pelo padre Antônio Pereira de Figueiredo. 1ª edição. São Paulo: Rideel, 1997.

BOSI, Alfredo *et alii*. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 2003.

BRAGA, Teófilo. *História da Universidade de Coimbra nas suas Relações com a Instrução Pública Portuguesa*. Lisboa: Tipografia da Academia Real das Ciências, 1892-1902.

BRIONES I. e VILLELA A. "European banks and their impact on the banking industry in Chile and Brazil: 1862/1913".

In: <http://www.cepr.org/meets/wkcn/1/1617/papers/Villela.pdf>

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and Mode of Excess*. Nova York: Columbia University Press, 1985.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 23-29.

_____. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000a.

- _____. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 9ª ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 2000b. 2 v.
- _____. *et alii. A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. Timidez do romance. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2003, p. 82-99.
- _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades/ Ouro sobre azul, 2004a.
- _____. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades/ Ouro sobre azul, 2004b.
- _____. et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
- CARA, Salete de Almeida. Prefácio. In: *Machado de Assis, Melhores Crônicas*. Rio de Janeiro: Global, 2003.
- _____. La dialéctica de lo particular y de lo universal. Casa de las Américas. Havana, 2008. p. 1-6.
<http://www.casadelasamericas.org/centroinvestigaciones/eventos/2008/assis/saletealmeida.doc>
- _____. *Marx, Zola e a prosa realista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- 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, 1990.
- _____. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CARVALHO, Sérgio (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular/ Companhia do Latão, 2009.

CHALHOUB, Sidney. A arte de alinhar histórias: a série A+B de Machado de Assis. In: _____. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 67-85.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978.

CEVASCO, Maria Elisa & OHATA, Milton (orgs.). *Um crítico na periferia do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. São Paulo: Editora Vozes, 1998.

_____. "Brecht e o teatro épico". *Literatura e sociedade*, n. 13. São Paulo, nov. 2010, p. 214-233.

DIDEROT, Denis. *Oeuvres philosophiques*. Ed. P. Vernière. Paris: Garnier Frères, 1956.

_____. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Tradução: Antonio Bulhões e Miécio Tati. Introdução e notas: Henri Bénac. São Paulo: Garnier, 1962.

_____. *Oeuvres esthétiques*. Ed. P. Vernière. Paris: Garnier Frères, 1968.

_____. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Tradução, apresentação e notas Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. *Oeuvres de Diderot-vol. II*. Paris: Robert Laffont, 1996.

_____. *Filosofia e política. Obra completa Denis Diderot vol. I*. Organização, tradução e notas J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000a.

- _____. *Estética, poética e contos. Obra completa Denis Diderot vol. II.* Organização, tradução e notas J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000b.
- _____. *O sobrinho de Rameau. Obra completa Denis Diderot vol. III.* Organização, tradução e notas J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000c.
- _____. *Discurso sobre a poesia dramática.* Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *O filho natural. Obra completa Denis Diderot vol. V..* Tradução e notas Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte.* Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.
- EULÁLIO, Alexandre. *O Esaú e Jacó na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho.* In: _____. *Escritos.* Org. Berta Waldman, Luiz Dantas. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. p. 347-365.
- _____. *De um capítulo de Esaú e Jacó ao painel d'O último baile.* In: _____. *Escritos.* Org. Berta Waldman, Luiz Dantas. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. p. 367-407.
- _____. *Esaú e Jacó em inglês.* In: _____. *Livro involuntário.* Org. Carlos Augusto Calil, Maria Eugenia Boaventura, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. p. 191-193.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil.* Coleção Intérpretes do Brasil, vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- FRAGELLI, Pedro Coelho. *As formas da traição – literatura e sociedade no Memorial de Aires, de Machado de Assis.* Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.
- _____. “As formas e os dias”. *Literatura e sociedade*, n. 13. São Paulo, nov. 2010, p. 46-65.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

GLEDSOON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. (Introdução e notas). *Bons Dias! Crônicas de Machado de Assis*. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. (Introdução e notas). *Bons Dias! Crônicas de Machado de Assis*. São Paulo: Hucitec, 2008.

GOMES, Eugênio. O testamento estético de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado. *Obra Completa*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008, p. 78-100.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas: Mercado das letras, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.

HEGEL. *Estética: a arte clássica e a arte romântica*. Trad. O. Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1972.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Do Império à República*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1972.

_____. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

JAUSS, Hans Robert. *Le neveu de Rameau* – dialogique e dialectique. *Revue de metafisique et morale*, n. 2. Paris: ed. Armand Colin. Abril-junho/1984.

LIMA, Luiz Costa. “Machado dribla o veto”. In: _____. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007. P. 193-214.

LUKÁCS, Georg. Balzac: *Les illusions perdues*. In: *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 101-121.

_____. O romance como epopéia burguesa. In: CHASIN, J. (org.) *Ensaio Ad Hominem*. Tradução de Letizia Zini Antunes. Tomo II (Música e literatura). São Paulo: Ad Hominem, 1999. p. 87-136.

_____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MARTINS, Luis Renato. *Manet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. 2ª edição revista. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____. “Uma esquecida homenagem de Machado de Assis a Diderot”. Notas e comentários. *Colóquio*, n. 19. Lisboa, maio, 1974, p. 66-68.

MATTOS, Luis Fernando Franklin de. Enorme, bárbaro, selvagem: Diderot e o drama. In: DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 13-31.

_____. *A cadeia secreta*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

_____. *O Filósofo e o comediante (ensaio sobre literatura e filosofia na Ilustração)*. São Paulo, Humanistas/Editora UFMG, 2001.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença/INL, 1975.

_____. O romance machadiano: o homem subterrâneo. In: BOSI, Alfredo *et alii*. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p. 357-363.

_____. *Textos críticos*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. "Ilusão romanesca/ mistificação romanesca: algumas considerações sobre Diderot ficcionista". Colóquio, n. 82. Lisboa, novembro, 1984, p. 15-27.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do rei. A dimensão sombria da malandragem e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.

PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. In: _____. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 13-36.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX.* Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

PRADO, Raquel de Almeida. *A jornada e a clausura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

RAMOS, Ana Flávia Cernic. Política e humor nos últimos anos da monarquia: a série Balas de estalo. In: _____. CHALHOUB, Sidney (org.). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 87-121.

RODRIGUES, José Honório. "A política de conciliação: história cruenta e incruenta". In: *Conciliação e reforma no Brasil – um desafio histórico-cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 23-111.

RONCARI, Luiz D. de A. O bom diabo e a marinha de Fidélia. In: _____. *O cão do sertão*. São Paulo, Editora Unesp, 2007, p. 153-198.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Rio de Janeiro: LTC, 1965.

SAFATLE, Vladimir. "Muito longe, muito perto: dialética, ironia e cinismo a partir da leitura hegeliana de *O sobrinho de Rameau*" In: _____. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva/SCCT, 1978. p. 27-46.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1981.

_____. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 1987.

_____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades, 2000.

_____. "A viravolta machadiana". *Novos Estudos CEBRAP*, 69, julho, 2004. p. 15-34.

_____. "Leituras em competição". *Novos Estudos CEBRAP*, 75, julho, 2006. p. 61-79.

_____. "Um avanço literário". *Literatura e sociedade*, n. 13. São Paulo, nov. 2010, p. 234-247.

SEVCENKO, Nicolau. "O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso". In: *História da vida privada no Brasil*. V. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 7-48.

_____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA NETO, Dário Ferreira. *Memórias do cotidiano e saberes sujeitados: análise das crônicas A+B de Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. FFLCH-USP, 2008.

SPITZER, Leo. The style of Diderot. In: _____. *Linguistics and literary history – essays in stylistics*. New York: Russell & Russell, 1962, p. 135-191.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês (séc. XVIII)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. *On Textual understanding and other essays*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

TAUNAY, Visconde de. *O encilhamento: cenas contemporâneas da bolsa do Rio de Janeiro em 1890, 1891 e 1892*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1893.

TORRES FILHO, Rubens R. *Ensaio de filosofia ilustrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Formação do romance inglês*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. *Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)*.

<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Writing in society*. London, New York: Verso, 1991.