

GUILHERME KRANZ COSTA

**Revolução de ocasião e impasse histórico em *Esaú e Jacó*, de
Machado de Assis**

PORTO ALEGRE

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

GUILHERME KRANZ COSTA

Revolução de ocasião e impasse histórico em *Esaú e Jacó*, de
Machado de Assis

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul para a
obtenção do título de Mestre em Letras

Área: Estudos de Literatura: Literatura, Sociedade
e História da literatura

Orientador: Prof. Antônio Marcos Sanseverino

PORTO ALEGRE

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Costa, Guilherme Kranz
Revolução de ocasião e impasse histórico em Esaú e Jacó, de Machado de Assis / Guilherme Kranz Costa. -- 2020.
122 f.
Orientador: Antônio Marcos Sanseverino.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Machado de Assis. 2. Esaú e Jacó. 3. Formação . 4. História nacional. 5. Ponto de vista narrativo. I. Sanseverino, Antônio Marcos, orient. II. Título.

Nome: Guilherme Kranz Costa

Título: Revolução de ocasião e impasse histórico em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura, Sociedade e História da Literatura.

Aprovado em 10/10/2019

Prof. Dr. Ana Paula Sá e Souza Pacheco

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo

Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Julgamento: _____

Prof. Dr. William Moreno Boenavides

Instituição: Instituto Federal Sul-rio-grandense Sapucaia

Julgamento: _____

*À Lara, que, mesmo distante, se fez perto a
todo instante.*

*À classe trabalhadora brasileira, que ergueu
esse país ao longo dos séculos.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Antônio Marcos Sanseverino, que contribuiu muito na leitura da dissertação, nas observações cuidadosas, nas críticas e nos elogios.

À minha mãe, Bell, que revisou boa parte do texto, apesar das discordâncias.

Ao trio borgiano que me aguentou durante esses meses de escrita. Ao Thiago, pela dura caminhada gaúcha, pelas ideias e pelos ensinamentos. A todos os camaradas e as camaradas do sul, que vêm me acompanhando nessa empreitada. A todos de São Paulo, Rio, Minas, Nordeste e Brasília que estão do meu lado nas questões essenciais.

Aos meus queridos alunos. Que sigam brilhando os olhos e fazendo da literatura um motivo especial de seguirmos os estudos.

A todos os meus professores que ao longo dos anos me ajudaram a enxergar as coisas de um jeito diferente. À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, seus professores, funcionários e alunos, que, apesar das tentativas de destruição, segue de pé graças ao suor do povo brasileiro.

“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. As ocasiões fazem as revoluções, disse ele, sem intenção de rimar, mas gostou que rimasse, para dar forma fixa à idéia. Depois lembrou a índole branda do povo. O povo mudaria de governo, sem tocar nas pessoas.”

(Esaú e Jacó, LXIV, Paz!)

“Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.”

(Walter Benjamin, Tese 7, de Teses sobre o conceito da história, 1940)

RESUMO

KRANZ, Guilherme. *Revolução de ocasião e impasse histórico em Esaú e Jacó, de Machado de Assis*. 2019. Dissertação (mestrado). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

A dissertação analisa e interpreta o penúltimo romance de Machado de Assis, *Esaú e Jacó*, publicado em 1904. Partindo de compreender um dos principais personagens do romance, o conselheiro Aires, que comanda a narrativa, o estudo busca entender as imposturas do personagem, sua fina ironia, suas contradições e os caminhos que toma ao longo da narração. A partir de dialogar com parte da fortuna crítica de Machado, mais precisamente a tradição idealista e a alegórica, aprofundamos os distintos significados das alegorias presentes no romance, bem como os das inúmeras ambiguidades e dos registros de duplos. O estudo desemboca na localização do romance na *formação* da literatura nacional e do próprio Brasil, chocando as interpretações do desenvolvimento nacional por parte de Aires com algumas análises da tradição intelectual do século XX.

Palavras-chaves: Machado de Assis; *Esaú e Jacó*; Aires; Forma literária; História nacional; Século XIX; Formação da literatura brasileira; Desenvolvimento nacional.

ABSTRACT

KRANZ, Guilherme. Ocasión revolution and historical deadlock in *Esau and Jacob* , by Machado de Assis. 2019. Dissertação (mestrado). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

The study analyzes and interprets Machado de Assis's next-to-last novel, *Esau and Jacob*, published in 1904. By understanding one of its main characters, the counselor Aires, who commands the narrative, the study tries to comprehend his impostures, his delicate irony, his contradictions and the paths he takes along the narrative. Starting by dialoguing with part of Machado's critical fortune, more precisely its idealistic and allegorical tradition, we dive on the different meanings of the novel's allegories, as well as on its uncountable ambiguities and registers of doubles. The study ends within the novel's position regarding the Brazilian literature *formation* and the country's own formation, shocking the interpretation of the national development by Aires with some of the analyses made by the Brazilian intellectual tradition of the twentieth century.

Keywords: Machado de Assis; Esaú e Jacó; Aires; Literary form; National History; XIXth Century; Brazilian Literature; National Development.

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1 – <i>Finesse</i> e impostura de um diplomata de fim de século – problemas de narração	16
1.1. <i>Finesse</i> calculada para agradar.....	17
1.2. Entre o “bordejar” e a impostura.....	23
1.3. A “eterna insipidez dos outros” e o desprezo pela ascensão de uma nova classe financeira.....	27
1.4. O Joaquim Fidélis de <i>Esaú e Jacó</i> e o alheamento geral com o mundo e os outros	37
1.5. O princípio da ironia e o efeito da equivalência no ponto de vista de Aires.....	44
Capítulo 2 – Um mundo em ruínas: alegorias e ausências.....	50
2.1. A tradição mítica, a ascese metafísica e uma confiança demasiada em Aires...52	
2.2. Alegorias históricas – a interpretação de John Gledson.....	61
2.3. O dito e o não dito – quebras, ambiguidades, ruínas e ausências de um tempo em suspensão.....	70
Capítulo 3 – O inferno de Aires em confronto com a suposta “inexplicabilidade” de Flora.....	83
3.1. A subida da colina, o Morro do Castelo e a antessala do inferno.....	87
3.2. O inferno de Aires – suspensão de um tempo vivo e defunto ao mesmo tempo...90	
3.3. A fada da veleidade e a sonata do absoluto – impasse histórico nas alturas....99	
Capítulo 4 – Impasse histórico, dialética negativa e um Brasil (des)formado de um ponto de vista ideologicamente condicionado.....	111
Referências.....	122

Introdução

Quando me deparei com *Esaú e Jacó* pela primeira vez, ainda bastante imaturo na leitura de Machado de Assis, o sentimento predominante foi de um certo desnorteamento geral combinado com uma forte dificuldade de compreensão. Experiência de vertigem. Após leituras e releituras, o sentimento mudou, mas não foi alterado em sua essência. Segue certo desnorteamento, mas melhor talhado, transformado, portanto, em exasperação e desencanto conscientes. A dificuldade de compreensão só não cresceu, pois fomos relativamente longe na análise do romance, mas certas lacunas permanecem, a cada releitura surge um novo significado. Nada disso parece ser casual. Pode-se afirmar, sem medo de puxar a sardinha para o romance, que *Esaú e Jacó* é uma das obras mais complexas de Machado, quiçá do cânone nacional – certamente das gerações que atravessaram o século XIX no Brasil. Ao mesmo tempo, a obra é tão complexa quanto reveladora de estruturas ideológicas do pensamento dirigente de então, das contradições que permearam e permeiam a sociedade brasileira, bem como das peculiaridades do processo histórico do país. A presente dissertação busca entender alguns desses pontos.

O primeiro problema enfocado é o do ponto de vista. A fortuna crítica do romance, em sua grande maioria, tradicionalmente considerou o ponto de vista do narrador de maneira positivada. Não foram poucas as vezes em que se estabeleceu uma identificação direta entre autor e narrador, defendendo-os, portanto. Pouco se suspeitou do ponto de vista, o que levou parte da crítica a acolher a visão de Aires sobre o processo histórico brasileiro de maneira elogiosa, ou até mesmo moralmente elevada. Em alguns casos, Aires chega a ser comparado a São Tomás de Aquino¹. Como uma conversa informal recentemente comprovou, uma leitura pouco detida da obra pode levar a uma interpretação positivada semelhante – no caso, Aires figurava como “um querido”. Do começo ao fim da dissertação, tentamos destrinchar “esse Aires”, que “de querido” possui muito pouco, a fim de revelar ao mesmo tempo uma visão da realidade própria de uma classe privilegiada da sociedade escravocrata de então, imposturas dignas de um trapaceiro e quebras formais capazes de questionar

¹ Gomes, Eugênio. “À margem de *Esaú e Jacó*” in: ___. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

um andamento coerente da história. Todo o primeiro capítulo da dissertação é reservado a esse intuito. Aires, que é narrador e não é narrador ao mesmo tempo, pois a onipresença contrasta com as ausências físicas e algumas quebras formais impedem uma identificação direta, é construído de forma a quase sempre agradar o leitor. O conselheiro possui o obséquio de um *gentleman*, mas ao mesmo tempo deslança em indiferença e violência latente dignas de um diplomata do Império de uma sociedade extremamente desigual, da qual se beneficia. Quase abraçamos suas ideias, não fosse o olhar atento às iniquidades e contradições da sociedade brasileira. Uma *finesse* calculada para agradar. Mas o desprezo pelos outros, as mentiras dentro e fora do Brasil, o alheamento frente aos eventos históricos decisivos no país, as trapaças sorrateiras, esses e outros elementos não nos deixam cair em tentação. Vemos como esse desprezo é calcado na ascensão de uma nova classe de financistas no ocaso do Império. Aires, que fora formado numa estrutura social pouco cambiante como a de meados do século XIX, enxerga essa mudança com desprezo e a eleva à noção universal, ancorando-se em certa necessidade de petrificação das coisas de maneira geral, simbolizada pela “eterna flor” em sua botoeira. Esses elementos formam o ponto de vista da narrativa, os quais obrigam a suspeição e abrem caminhos interpretativos importantes.

Após esse primeiro momento, partimos, então, para compreender a argumentação geral do romance, a maneira como Aires constrói a narrativa que visa pintar o fim de século brasileiro. Os incontáveis registros de duplos e alegorias permitem múltiplas interpretações acerca de diversas cenas e eventos do romance. Uma importante tradição crítica, calcada na metafísica e no idealismo, considera *Esaú e Jacó* como um dos mais importantes romances de Machado, senão o mais, o que se explica pelo virtuosismo erudito presente nas simbolizações e alegorizações. Críticos como José Guilherme Merquior, Eugênio Gomes e Ivan Teixeira são resgatados a fim de polarizar as interpretações metafísicas e idealistas a uma leitura mais detida nas contradições patentes e latentes do romance, preocupada nos problemas de narração, apoiada numa visão dialética e materialista da obra. A leitura que Helen Caldwell faz de Dom Casmurro nos auxilia a suspeitar do narrador. Caldwell instaurou uma nova tradição nas interpretações da obra de Machado ao questionar a legitimidade de Bentinho enquanto narrador, deslocamento também operado na presente dissertação. A interpretação de John Gledson sobre o romance

contribui para abrir a perspectiva acerca das alegorias, bem como entender seus limites referentes à manutenção da confiança em Aires enquanto narrador. A própria noção de alegoria de Walter Benjamin contribui nesse sentido, na medida em que o processo de alegorização, para o pensador alemão, denota em sua lógica arbitrariedade de composição. Ou seja, as alegorias históricas trabalhadas pelo crítico inglês auxiliam na interpretação do romance, mas não devem ser tomadas como juízo absoluto, uma vez que são criadas pelo próprio Aires a partir de sua arbitrariedade. Nesse mundo de imagens que alçam voo alegórico, muitos “não ditos” e descontinuidades formais surgem à tona, criando um quadro de ruínas com presenças e ausências significativas. Aquilo que é “não dito”, ou mesmo dito de maneira oblíqua pela voz de outrem (como no expressivo caso da Cabocla), exprime visão de mundo distinta da apresentada por Aires, bem como ressoa experiência histórica. As várias exposições metodológicas por parte do narrador (da explicação da epígrafe à imagem do enxadrista com seus trebelhos), que contradizem a si mesmas em determinados momentos, expõem alegorias arbitrarias e investidas contra o próprio leitor, permitindo um questionamento não apenas à coerência alegórica como à própria confiança no narrador (mais uma vez). Desse modo, o romance cria ambiguidades e duplos do ponto de vista do conteúdo do enredo e do ponto de vista formal do andamento narrativo, gerando uma dissolução generalizada e corrosiva capaz de quebrar os aspectos realistas. Para um romance que busca recontar momentos decisivos da história nacional, essa dissolução adquire importância ímpar. Para além da hipótese apontada ao final do segundo capítulo, de que Aires assassina Flora com seu punhal anedótico, a totalidade do romance acaba arrebatando os significados em suspensão ideologicamente condicionada por nosso conselheiro, um funcionário de relativo prestígio do Império.

No terceiro capítulo chegamos, então, à hipótese alegórica do inferno de Aires. Os paralelos imagéticos e temáticos entre este e o inferno de Dante obrigam uma leitura nesse sentido, ao menos para traçar os pontos de contato e chegar em seus significados. Vale a consideração sobre o inferno de Aires configurar-se como um inferno relativamente tranquilo, no qual os problemas da sociedade são apresentados com indiferença, quando não diretamente desviados pela retina do diplomata. O romance inicia de forma semelhante à trajetória do poeta florentino, trazendo ao Brasil do século XIX ecos do Inferno de Dante, da epígrafe à subida ao

Morro do Castelo (muito semelhante à subida da colina no início do poema). Nesse momento da dissertação, aprofundamos as incontáveis manipulações do *tempo* por parte de Aires, suas imagens, suas considerações irônicas, suas definições paradoxais. De modo geral, o diplomata trata o tempo como algo imutável, de aspecto cíclico e mítico, semelhante à passagem do tempo na primeira parte da *Divina Comédia* e representado simbolicamente pela eterna flor em sua boteeira. O esforço maior é tentar compreender os condicionamentos ideológicos por trás das formulações temporais que a todo momento invadem o romance e o preenchem de evasão.

Por fim, o último capítulo é destinado a inserir a penúltima obra de Machado de Assis nos problemas referentes ao momento histórico retratado (da passagem do Império para a República e a abolição da escravidão), a localizá-la no desenvolvimento literário do autor e da própria literatura nacional. Aqui resgatamos uma reflexão de Antonio Pasta Jr. acerca da “formação supressiva” como constante no romance brasileiro, bem como da importância da literatura enquanto campo privilegiado no conhecimento nacional das primeiras décadas pós-independência (a definição é de uma espécie de “*organon* de autoconhecimento e impulso formativo”). A partir de identificar a contradição elementar entre a formação de uma literatura nacional, apontada pelo estudo de Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*, e a ausência de uma formação nacional propriamente dita, de acordo com parâmetros europeus, buscamos abrir esse problema através da narração de *Esaú e Jacó*. Afinal, o romance trata de momentos fundamentais para a formação, tentativa de formação, do país. Toda uma geração de intelectuais da primeira metade do século XX se apropriaram do conceito de *formação* a fim de compreender o Brasil que viviam. Dialogamos também com algumas visões de um certo marxismo ortodoxo (e mecânico), tributário do stalinismo que predominou na esquerda brasileira durante décadas do século passado, na medida em que tais visões enxergam um desenvolvimento histórico linear do país, como se caminhássemos sempre em direção ao “progresso”. Essas “visões de Brasil” entram em choque com o quadro pintado por Aires (não necessariamente em oposição) e auxiliam numa compreensão mais serena dos momentos decisivos do fim de século brasileiro. Ainda que o capítulo final suscite mais questões do que respostas, as problemáticas trabalhadas ajudam a entender constantes estruturais do país, formas ideológicas

das camadas dirigentes que permanecem de forma torta ou ampliada até a atualidade, reiterando a importância de *Esaú* e *Jacó* para o país hoje, bem como entrever na literatura um feixe de luz capaz de iluminar pontos mais ou menos escuros da realidade.

Capítulo 1

Finesse e impostura de um diplomata de fim de século – problemas de narração

Dizia um professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, que para se entender bem o Brasil, era necessário guardar na cabeça duas ideias contraditórias, opostas, que se debatem constantemente. Dizia isso em referência à contradição elementar entre matriz econômica baseada na escravidão e um imaginário liberal constitutivo de suas classes dirigentes. Como pode uma nação se fundar sob a égide da escravidão e, ao mesmo tempo, de um ideário de liberdade? Aí está o Brasil. Em que pesem as diferenças entre se entender a formação de um país e o papel de um narrador em um romance de Machado de Assis, a sugestão do professor é válida também para nós. Ainda mais em se tratando do romance de incontáveis registros de duplos, que é *Esaú e Jacó*. E dizemos mais, a fim de se compreender o narrador do romance, há de se guardar na cabeça não duas, mas várias ideias contraditórias entre si mesmas. Operação de difícil realização, que resiste à análise serena, parte da chave de compreensão desse tortuoso romance de início de século está no desvelamento dos enigmas de narração.

De início se estabelece uma tríade complexa que ajuda a confundir o leitor: autor – narrador – Aires. À primeira vista, cada um dos elementos são idênticos. Aires seria narrador do romance, que por sua vez seria uma espécie de *alter ego*² de Machado de Assis. Mas a leitura atenta resiste à identificação direta e encontra, no mínimo, falhas que a problematizam. Pode-se dizer que o autor/narrador da história é Aires e não é Aires ao mesmo tempo. Lemos a história sob o ponto de vista de Aires, mas não é Aires quem conduz a totalidade dos eventos. Subimos o morro do Castelo com Natividade, Perpétua e a voz de Aires, mas só as duas últimas estão presentes. Deliramos com Flora e Aires durante a madrugada, mas no quarto ela

² Gledson, John, “Esaú e Jacó” in: ___. *Machado de Assis: ficção e história*, 1986. Gledson, assim como outros críticos, apostam nessa hipótese de que Aires é um legítimo *Alter Ego* de Machado.

está só. Aires compõe as linhas do romance junto ao narrador, em especial nos momentos em que trechos do *Memorial* são citados com marcação explícita. Mas a onisciência própria do narrador se contradiz com as ausências do conselheiro em incontáveis momentos do enredo.

Indo mais a fundo no argumento, há de se encontrar momentos em que o narrador revela diferenças com o próprio conselheiro, um ponto de vista distinto de fato. Seria razoável dizer que, de modo geral, o narrador mimetiza Aires, ainda que não sejam os mesmos. Compreender essa quebra é fundamental para se obter uma leitura menos óbvia do romance, que não se abre ao primeiro toque. Um quarto elemento entra em jogo, o editor de *Esaú e Jacó* presente na Advertência que, inspirado pelo próprio conselheiro, dá título ao romance. Se o editor se constitui como o próprio narrador da história, ou o próprio Machado, já não é da nossa alçada conjecturar, mas a simples apresentação desses problemas de perspectivas aponta as dificuldades de leitura que se estabelecem logo nas primeiras linhas.

As contradições entre os pontos de vista de Aires e do narrador nos permitem fazer uma leitura a contrapelo da obra, penetrando de fato no que “for menos claro ou totalmente escuro”, tentando buscar uma leitura que vá além daquela conduzida pelo próprio diplomata. Num primeiro momento faremos uma explanação da narração de Aires para, num segundo momento, adentrar nas contradições da narração e conseguir enxergar melhor as distintas camadas de leitura do penúltimo romance de Machado.

1.1 Finesse calculada para agradar³

Nosso conselheiro, ex-ministro, “médico”, aposentado e memorialista é, em primeiro lugar, um diplomata. Responsável por mostrar, defender e representar o Brasil no exterior, o conselheiro incorpora algumas das principais características do

³ Uma ressalva metodológica é necessária. O leitor atento à fortuna crítica de Esaú e Jacó já deve ter aludido a expressão à caracterização de Gledson sobre o romance, na qual o enredo é descrito como “calculado para desapontar todas as expectativas relacionadas com coisas desse tipo” – coisas como intrigas amorosas e traições. Não há necessariamente contraponto entre o “agrado” e o “desapontamento”, por se tratarem de óticas distintas, uma sobre a postura de Aires e outra sobre o enredo em geral. In. Gledson, John. “Esaú e Jacó” in: __. *Machado de Assis: ficção e história*, 1986. Gledson, assim como outros críticos, apostam nessa hipótese de que Aires é um legítimo *Alter Ego* de Machado.

ofício. A *finesse* é própria da figura – “quase nenhum vício” (cap. XII), “extremamente cordato” (cap. XII), “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” (cap. XII). Sua característica mais “diplomata”, por assim dizer, seria a “aversão à controvérsia” (cap. XII). Em conversa com Flora, no capítulo LXXXVII, o narrador pontua:

“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.”

Trata-se de uma *finesse* calculada para agradar. Um pouco antes o narrador arremata: “Ora, o costume de Aires era o oposto dessa contradição benigna”, em referência às defesas que Flora faz das posições políticas dos gêmeos. O único desvio de seu ofício fora a experiência em Caracas, onde se deliciava com os encantos de Carmen enquanto o governo caía e outro subia.

Em uma crônica de 1865, Machado cita Balzac para definir o ofício diplomático: são como os marinheiros que “quando em terra bordejam sempre”⁴, donde se conclui que “o marinheiro é a crisálida do diplomata”, ziguezagueando suas opiniões a fim de não gerar discórdias. Apesar da distância entre 1865 e 1904, o juízo é quase o mesmo. Se o espírito de rixa⁵ dá o tom aos gêmeos, o encargo da conciliação é conferida ao conselheiro. E para conciliar deve-se concordar, e para concordar deve-se mudar o tempo todo. Um verdadeiro camaleão de ofício. A mais categórica das definições, que pelo caráter contraditório justamente põe os termos, se encontra mais para o final do romance: “Aires fora diplomata excelente, apesar da aventura de Caracas, se não é que essa mesma lhe aguçou a vocação de descobrir

⁴ “Ao acaso”, Diário do Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1865, em *Obra completa*, Rio de Janeiro, Jackson, 1951, vol. 21, pp. 296-7

⁵ O leitor atento remete a expressão “espírito de rixa” à ideia elaborado por Edu Teruki Otsuka, no ensaio “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”, de 2007. É importante ressaltar que o uso do termo aqui não faz alusão ao conceito trabalho por Teruki. No ensaio, o professor da USP enxerga na estrutura da rixa e da vingança parte do núcleo duro que organiza formalmente o romance, bem como se insere no quadro social mais amplo que caracteriza a realidade do país no século XIX, que de certa forma se mantém até os dias de hoje. O termo é semelhante, mas a ideia não é a mesma. Poderíamos caminhar nesse sentido e buscar, no eterno combate entre Pedro e Paulo, a mesma configuração social que embasa o romance de Manuel Antônio de Almeida ou chegar a outras conclusões. Mas escolhemos por não trilhar esse caminho.

e encobrir. Toda a diplomacia está nestes dois verbos parentes.” (cap. XCVIII, grifo nosso). Mas deixemos a explicação deste parentesco mais para frente.

As minúcias dos anos de diplomacia de Aires são pouco detalhadas. Salvo momentos especiais, pouco se sabe o que de fato o conselheiro fez em seus muitos anos além-mar. A passagem em Caracas, lembrada no capítulo, mostra o conselheiro em seu início de carreira, como “adido de legação” (função diplomática que pode ser realizada por membros de escalão intermediário da hierarquia). Alheio às transformações políticas da capital da Venezuela, a indiferença para com a queda do governo no mínimo questiona o empenho de suas funções diplomáticas:

“A ascensão de um governo, — de um régimen que fosse, — com as suas idéias novas, os seus homens frescos, leis e aclamações, valia menos para ele que o riso da jovem comediante. Onde iria ela? A sombra da moça varreu tudo o mais, a rua, a gente, o gatuno, para ficar só diante do velho Aires, dando aos quadris e cantarolando a trova andaluza: *Tienen las sevillanas, En la mantilla...*” (cap. XL)

A narração conduz sorrateiramente o leitor para as recordações do diplomata, nos transportando diretamente para o quarto do jovem Aires, de palestra com a atriz espanhola “chistosa e garrida”, nos fazendo esquecer por completo que a abolição da escravidão acabava de ocorrer e homem⁶ fora injustamente preso nas ruas do Rio de Janeiro dias após a assinatura da Lei Áurea. Mergulhamos na toada de Sevilha, enxergamos Carmen com nitidez e quase ouvimos a trova andaluza dada a força da imagem e a sedução do andamento narrativo, deixando de lado toda a realidade desse momento chave da história brasileira. Aqui se ressalta a parte do encobrimento, próprio dessa particular *finesse*, que esconde a troca de regime na Venezuela, esconde a injustiça em praça pública, esconde o fato dado de que, apesar da abolição, os negros continuavam submetidos à injustiça – tudo isso com o aval da digressão de uma prosa elegante entre o jovem adido de legação e uma atriz da moda numa longínqua Caracas.

⁶ O texto não deixa claro se o homem em questão era negro ou não (ausência não fortuita tendo em vista os encobrimentos e descobrimentos de nosso narrador-personagem). Entretanto sua fala sugere que se tratasse de um homem negro, possivelmente um ex-escravo, ainda que não seria razoável tomar isso como um dado. Enquanto os policiais o arrastavam pelo braço, o homem preso brada dizendo que é “um cidadão livre”. Como indicamos, de acordo com a cronologia do romance, o episódio ocorre poucos dias após a assinatura da Lei Áurea, corroborando portanto com a tese de que se trataria de um homem negro, possivelmente um ex-escravo.

É difícil imaginar uma forma mais “elegante” para se mudar o foco de algo – ainda mais de proporções históricas. Esse deslocamento repentino das movimentações reais da rua para um passado erotizado ajuda a compor as linhas que formam nosso diplomata, uma espécie de alheamento sofisticado que nega consciente ou inconscientemente a “vida real” diante de seus olhos e opera um deslocamento furtivo da história para o quarto. Uma leitura romântica desse episódio poderia proteger Aires sob a sombra de um idealismo mítico do passado, que busca nos quadris de Carmen um refúgio diante de um presente de injustiças e violência. Mas as ironias do conselheiro e a força que momentos históricos como a abolição e a transição do Império para a República possuem no romance não nos permitem cair em tentação. Bem como uma certa obsessão machadiana para com esses dois anos-chaves – 1888 e 1889.

De graça em graça, nosso conselheiro vai caminhando. A *finesse* do diplomata é bem narrada no capítulo do Salmão (cap. XLIV). Cumprindo o compromisso com Natividade, Aires se encontra com os gêmeos a fim de avançar na promessa de conciliação em um (também) elegante almoço em sua casa. O prato é Salmão:

— Ora, qual! Em todo caso, vá primeiro almoçar comigo um dia destes... Olhe, vá domingo, e seu irmão Pedro também. Seremos três à mesa, um almoço de rapazes. Beberemos certo vinho que me deu o ministro da Alemanha...

No domingo foram os dois ao Catete, menos pelo almoço que pelo anfitrião. Aires era amado dos dois; gostavam de ouvi-lo, de interrogá-lo, pediam-lhe anedotas políticas de outro tempo, descrição de festas, notícias de sociedade.

O vinho de um ministro da Alemanha, as anedotas de outrora, as notícias da alta sociedade, o salmão... tudo calculado para agradar. Mais à frente, no capítulo seguinte, Aires chega a citar Homero para os dois, comparando-os cada um ao seu respectivo herói. O ponto auge desse episódio talvez se concentre nas quatro palavras que Aires utiliza para descrever o espírito com que Paulo escreve seu artigo: “a bossa da combatividade”. A caracterização não poderia ser menos oportuna. Paulo acabava de arranhar sete linhas ásperas e violentas contra “o

pessoal do regímen”⁷, livrando o Imperador por respeito à mãe. “Vacas gordas” é a alcunha com que os monarquistas são apelidados, o que ocasiona o desdém de Pedro: “são ideias paulistas”. O casamento entre a “bossa” e a “combatividade” é incrivelmente eficaz. A bossa remete ao manejo hábil, ao talento, à virtuosidade. A combatividade, à força e à brutalidade. A expressão carrega em si mesma os dois aspectos de Odisseu e Aquiles juntos. Paulo desfere violência contra o Império, mas livra o Imperador em função de seus interesses familiares, em respeito à mãe (colocados acima de suas convicções políticas). Ataca-se as ideias antes das pessoas, como se fosse possível discernir o pensamento da carne – visão idealista bem afeita ao clientelismo senhorial ao qual se submete tranquilamente Paulo, apesar da aspereza das palavras e da alcunha bíblica. Algumas linhas antes de Paulo ler seu artigo, um comentário de Aires não passa despercebido, também fino e elegante como deve ser: “o que importa é que cada um tenha as suas idéias e se bata por elas, até que elas vençam. Agora que outros as interpretem mal é coisa que não deve afligir o autor”. A referência é ao protesto do irmão sobre a interpretação que seu pai havia feito sobre seu discurso, e a intenção é “botar água na fervura”. Ou seja, abafar a ebulição, diminuir o atrito, conciliar. Aqui a comparação com *A Teoria do Medalhão* é incontornável. Apesar de a ênfase da teoria ser a maneira como Janjão será visto na sociedade, o que se contrapõe portanto à última frase de Aires, a primeira frase converge na medida em que se secundarizam as ideias e seus conteúdos. O importante é tê-las e defendê-las, não o caráter e o valor das mesmas. Mais vale a convicção do que qualquer outra coisa, do que qualquer prova, diria em outras palavras o nosso conselheiro. E de tanto bater, uma hora a pedra

⁷ O número sete aqui não nos parece casual. Não apenas remete ao imaginário bíblico do pecado, dos sete pecados capitais, como ao sétimo círculo do infero de Dante. Este era reservado aos que praticaram violência – tanto aos próximos, a si mesmos, quanto a Deus. A intenção de Paulo, por mais simbólica que fosse, não foge à violência.

fura.⁸ Ao final do primeiro capítulo, tudo é embalado no salmão preparado pela criadagem negra. O episódio termina com *finesse* suprema, épica e helênica, bem longe da cozinha da casa grande, com a musa descendo da Grécia Antiga para o almoço carioca no século XIX: “Em grego, meninos, em grego e em verso, que é melhor que a nossa língua e a prosa do nosso tempo”.

“A morte é uma hipótese, redargüiu Aires, talvez uma lenda. Ninguém morre de uma boa digestão, e os seus charutos são deliciosos”, afirma Aires, durante a noite, na casa de Santos, no capítulo “O tinteiro de Evaristo”. O banqueiro compreende a afirmação como estima direita “à sua pessoa, aos seus méritos, à posição que tinha na sociedade, à casa, à chácara, ao banco, aos coletes”. Ou seja, por indiferentes que sejam as intenções de Aires com a reflexão, o efeito é de simpatia e identidade de classe. O charuto vira metonímia de classe dominante no entendimento de Santos, e Aires consuma seu papel de fino diplomata.

São incontáveis os momentos de reafirmação dessa “finesse calculada para agradar”. A imagem da eterna flor na botoeira do diplomata talvez seja a representação mais clara dessa postura. Símbolo da juventude, seu aspecto eterno recria o desejo de todos os tempos de preservação da beleza e do vigor, bem como o apresenta elegantemente para os parceiros da corte, nos jantares, casarões e chácaras da capital do Império e da República. Mas ao mesmo tempo em que a *finesse* se manifesta em inúmeros momentos ao longo do romance, uma coleção de rupturas também aparece. Há fricções bem trabalhadas entre a maneira como Aires se apresenta aos olhos da sociedade, os pensamentos e sentimentos expostos no *Memorial* e comentários de narração – em cada um desses três âmbitos nosso conselheiro se mostra diferente. Ora cortês, ora indiferente, ora entediado, ora

⁸ Mais uma alusão, dessa vez interna, nos obriga a dar um salto. No capítulo LXXXVI, *Antes Que Me Esqueça*, Aires arremata em seu *Memorial*: “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.” Mais uma vez a convicção da ideia aparece como primeiro plano, em detrimento de seu conteúdo. A dissociação entre forma e conteúdo, aqui, é benefício de classe despreocupada, indiferente ao significado, mais preocupada com a capacidade de penetração do que com as suas consequências, seus significados mais profundos, seus valores de fato. O típico comportamento do filisteu, que adere aos valores dominantes não porque são valores, mas sim porque são dominantes. A ideia vence com convicção, *apesar* de seu aspecto verídico ou (inverídico). Operação de classe dominante. E ao final vem a ironia, com descrição kantiana, de que se a convicção encontra a verdade então se chega ao sublime. O sublime, portanto, seria algo contingente para Aires uma vez que “não é a verdade que vence”? E com ele a verdade, algo também contingente, ou de menor importância uma vez que dispensa explicação.

desdenhoso, essas alternâncias trabalham vigorosamente em nosso conselheiro, encobrendo e descobrindo a sua aparência frente à sociedade e aos leitores.

1.2. Entre o “bordejar” e a impostura

A narração de *Esaú e Jacó* é repleta de armadilhas. Talvez a maior delas seja a que nos impele a acreditar na *finesse* de Aires. A acreditar que sua postura configura valor positivo e a que suas falas e ações são dignas de um homem da mais alta corte (em sentido social e simbólico). As leituras de que Aires seria uma espécie de *alter ego* de Machado de Assis excluem as inúmeras passagens em que ocorrem fissuras nessa figura de nobre conselheiro sempre disposto a agradar e nunca contrariar. A começar pela mentira descarada, passando pelo desprezo por Santos e sua necessidade de se isolar da “eterna insipidez dos outros”, nosso conselheiro dá pitadas de impostura que, no mínimo, questionam a altivez de diplomata. Se caímos na armadilha do canto da musa, das máximas filosóficas e dos mil e um galanteios, não enxergamos a áspera ironia e dubiedade com que o narrador compõe o quadro de Aires e o próprio romance. Primeiro vamos à mentira.

Se é verdade que pouco sabemos do passado de Aires, temos um conhecimento um pouco maior de suas atividades enquanto aposentado. Elas oscilam entre encontros nos casarões e chácaras da elite carioca, leitura de escritos clássicos e românticos⁹, algumas andanças pelas praias e ruas da cidade, jantares às quintas-feiras na casa de sua mana Rita, a escrita do *Memorial* e um breve recolhimento na solidão de dois capítulos. Esses dois capítulos, *O Aposentado* (XXXII) e *A Solidão Também Cansa* (XXXIII), expressam alguns dos aspectos fundamentais referentes à mentira que queremos abordar sobre nosso personagem. Ao mesmo tempo em que desvela em poucas palavras o princípio dissimulado do fazer diplomático, revela também a indolência própria de um funcionário público do

⁹ Incluindo as referências feitas pelo narrador ao repertório de Aires, que “era dado a letras clássicas” temos uma vasta lista de autores e obras, não só literária: Xenofonte, Homero, Ésquilo, Horácio, Plutarco, Empédocles, textos bíblicos, a Torá, Erasmo de Rotterdam, Camões, Cervantes, Shakespeare, Jean Buridan, Dante, Madame de Stäel, Goethe, Voltaire, Basílio da Gama, Musset, Casimiro de Abreu, o compositor Offenbach. Ou seja, um repertório de um erudito que combina leituras clássicas com românticas e contemporâneas em geral, apenas para ficar nas referências explicitamente citadas.

Império em fim de século. Em outras palavras, o *ethos* de diplomata em sua busca por uma (falsa) alteridade qualquer. Os grifos são nossos:

CAPÍTULO XXXII / O APOSENTADO

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

Como dito antes, conhecemos muito pouco das atividades diplomáticas de nosso conselheiro, mas há momentos em que surgem inesperada e brevemente. O detalhe da febre amarela configura-se como metonímia não apenas das ações do protagonista durante os anos no estrangeiro, mas também do próprio ofício como um todo. Para além do “bordejar” constante e da inclinação conciliadora, a mentira é apresentada como princípio da profissão. A cidade do Rio passa por uma crise aguda de saúde pública entre 1850 e 1920, tendo a tuberculose a principal causa de morte. O problema é que a tuberculose (ou a “tísica”) era patrimônio comum dos países de centro, como a França, onde os parisienses sofriam tanto quanto os cariocas. Já a febre amarela era identificada diretamente com os negros, cujo surto inclusive ajudou a acelerar a aprovação da lei que abolia o tráfico negreiro no parlamento em 1850, uma vez que o “infame comércio” era supostamente responsável por ter introduzido a doença no país.¹⁰ Ou seja, “a força de a desmentir lá fora” é motivada pela necessidade de se pintar um país não afetado pelas mazelas da pobreza e da escravidão, um país digno de respeito, apesar do “credo corrompido”. Desse ponto de vista, nota-se que a “aversão à contradição” no âmbito privado de Aires tem seu equivalente em âmbito público e político: tal como fugia das

¹⁰ Chalhoub, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 45.
Chalhoub, Sidney. *Cidade Febril: Cortiços e Epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Cia das Letras. Em *Cidade Febril*, Chalhoub mostra como havia uma forte campanha por identificar a febre amarela com o negro e, de quebra, com o pobre em geral. Já na segunda década do século XX, o até hoje renomado político – e diplomata – Rui Barbosa escreve, com virulência ímpar, sobre a moléstia: “é um mal, de que só a raça negra logra imunidade, raro desmentida apenas no curso das mais violentas epidemias, e em cujo obituário, nos centros onde avultava a imigração européia, a contribuição das colônias estrangeiras subia a 92 por cento sobre o total de mortos. Conservadora do elemento africano, exterminadora do elemento europeu, a praga amarela, negreira e xenófoba, atacava a existência da nação na sua medula, na seiva regeneratriz do bom sangue africano, com que a corrente imigratória nos vem depurar as veias da mestiçagem primitiva, e nos dava, aos olhos do mundo civilizado, os ares de um matadouro da raça branca”.

discordâncias do dia a dia, fugia das contradições ocasionadas pela imagem do Brasil lá fora. Tal como Aires teve que mudar sua opinião sobre o gosto do café de D. Rita em Andaraí, no capítulo XXXII, era impelido a suavizar as moléstias da precária saúde pública da capital do Brasil para a elite parisiense (ou de outros centros cosmopolitas que o valha). Tal como não devia maiores explicações sobre a “inexplicabilidade” de Flora, mentia sobre a vergonha internacional da escravidão ainda existente no final do século. A banalidade da boca miúda é alçada a relações internacionais do Império Brasileiro, tudo mediado pela mentira e dissimulação, pelo encobrimento e descobrimento, por um eterno bordejar, acrescida de uma pitada de ironia de baixa intensidade – “tudo porque era homem sadio”.

Como um pêndulo, nosso diplomata altera suas crenças sempre a fim de conciliar. Uma impostura digna de nota. Como já vimos antes, para conciliar é necessário mudar de opinião e como estamos vendo agora, para mudar de opinião muitas vezes é necessário mentir. Mas a mentira não é pública do ponto de vista do enredo. Ela nos é apresentada pelas fissuras da narração, pelas intromissões do narrador, pelas revelações destinadas apenas ao leitor, e não aos personagens, bem como pelos escritos no *Memorial*. Daí a quebra que nos permite, entre outras, fazer uma leitura a contrapelo de nosso personagem principal e seminarrador da história. A família Santos, a família Batista, Custódio, Nóbrega, Plácido, a corte imperial, o criado José de Aires, basicamente todos os personagens do romance desconhecem o ofício farsante de nosso conselheiro e diplomata. Pelo menos a olho nu. É provável que a embromação além-mar fosse de amplo conhecimento das altas camadas da sociedade imperial, algo como uma daquelas verdades inconvenientes que todos sabem, entretanto ninguém comenta, mas do ponto de vista do enredo nenhum personagem toma conhecimento do procedimento.¹¹

A mentira de Aires nos permite penetrar em ainda outra dimensão da narração: as contradições entre o narrador e o conselheiro. É manifesta a mentira como parte do ofício de nosso diplomata. O próprio narrador a escancara no caso da

¹¹ Oportuno lembrar o conto de Lima Barreto, *O homem que sabia Javanês*, de 1911, onde o personagem principal, Castelo, sobe degraus na diplomacia oficial ao mentir sobre sua suposta fluência no distante idioma Javanês, da Ilha de Java. A comicidade própria do conto não é pertinente às dissimulações de nosso Aires, mas o efeito e os entroncamentos são semelhantes: a fim de galgar posições na alta sociedade, menos importa o que de fato sabe do que aparenta saber. A aparência é tudo na incipiente sociedade republicana brasileira, bem como na imperial.

febre amarela. Também indiscutíveis são as manobras ostensivas com as quais Aires organizava suas conversas, das mais desinteressantes (no capítulo XII, Aires “fez um gesto de dois sexos” após lhe questionarem sobre a Cabocla em casa de Santos, mesmo não pensando em nada no momento, levando-o a não escolher nenhuma das opiniões correntes da noite a fim de não se posicionar) até as mais profundas (como em conversa com Flora, no capítulo LXXXVII, onde a conclui com “A senhora é boa”, para não entrar em contradição). Entretanto a definição do narrador sobre nosso conselheiro é de “sinceridade”. Literalmente. Ainda no capítulo XII, logo após a resposta impensada sobre “o gesto de dois sexos”, o narrador ressalva: “Não cuides que não era sincero, era-o”. O termo não poderia ser mais propício nesse vai-e-vem das opiniões em metamorfose e mentiras encobertas. A origem do termo “sincero” possui algumas hipóteses etimológicas (pseudo-mitológicas). Uma delas, que casa bem com nosso personagem, é a das máscaras usadas no teatro romano onde os atores usavam cera de abelha para colá-las ao rosto. Uma pessoa sincera (*sine cera*), portanto, era uma pessoa sem máscara, uma pessoa que não esconde seu rosto e, de quebra, suas crenças. Outra hipótese é a de marceneiros que usavam cera para esconder as imperfeições nos móveis trabalhados. Sincero, aqui, era o que não disfarçava o erro. Em ambos os casos, a alusão é conveniente. E mais conveniente ainda na medida em que se contrapõe cabalmente às claras dissimulações de Aires. A cada conversa, Aires veste uma máscara. A cada ocasião, Aires disfarça qualquer eventual erro – afinal, “acudia quase nenhum vício”. A afirmação do narrador sobre a suposta sinceridade de Aires coloca em cheque a sua própria credibilidade e confiança. A análise detida é obrigada a enxergar essas incongruências a fim de obter uma leitura menos rasa dos mecanismos de narração, suas contradições, fissuras e aberturas.

Escolado em mentir, portanto, Aires cumpre o papel de projetar uma falsa imagem do Brasil no exterior. O trecho já citado sobre como toda a diplomacia está na “vocação de descobrir e encobrir”, presente no capítulo XCVIII, é literal. A referência no momento da citação diz respeito aos conselhos a Flora para tirá-la de Petrópolis por conta da doença, mas generalizada a vocação diz respeito à maneira como o diplomata vendia o país lá fora. Descobre-se suas belezas, suas terras, palmeiras e sabiás, e encobre-se a dura realidade das doenças, da escravidão e da

violência. Vende-se bem o país que guarda no nome uma mercadoria.¹² A operação de falsificação casa bem com a escalada social. Estamos falando de um funcionário de prestígio do Império que precisa se adequar aos valores hierárquicos que sustentam a ordem social tal como era, em especial a pecha que tanto humilhava a nação em solo europeu - a escravidão. Postura digna quando lhe convém, impostura em tudo o mais. Aires é mais identificado com a elite do que com os estratos médios e baixos da sociedade, ainda que não seja um detentor de terras, novo rico ou nobre propriamente dito. E essa relação de classe se torna ainda mais complexa na medida em que analisamos o trato de Aires para com a família Santos, em especial com o patriarca.

1.3. A “eterna insipidez dos outros” e o desprezo pela ascensão de uma nova classe financista

É notório o desprezo que Aires nutre por Santos. Obtemos acesso a essa informação graças às intromissões do narrador e a algumas parcas revelações no *Memorial*, pois, se dependessem da maneira como Aires lida com o barão durante eventos públicos, nunca saberíamos. Muito pelo contrário, o respeito no trato com Santos é digno de um *gentleman*. Aires sabe muito bem ocultar o desdém pela “eterna insipidez dos outros”, pelo menos aos olhos da sociedade. Os leitores, por sua vez, conseguem enxergar de outra perspectiva graças às revelações de seu diário. Vejamos a maneira como os homens e mulheres na casa Santos são vistos pela perspectiva de Aires. As aspas internas indicam o escrito do *Memorial*.

"Noite em casa da família Santos, sem voltarete. Falou-se na cabocla do Castelo. Desconfio que Natividade ou a irmã quer consultá-la; não será decerto a meu respeito. “Natividade e um Padre Guedes que lá estava, gordo e maduro eram as únicas pessoas interessantes da noite. O resto insípido, mas insípido por necessidade, não podendo ser outra coisa mais que insípido. Quando o padre e Natividade me deixavam entregue à insipidez dos outros, eu tentava fugir-lhe pela memória, recordando sensações, revivendo quadros, viagens, pessoas. Foi assim que pensei na Capponi, a quem vi hoje pelas costas, na Rua da Quitanda. Conheci-a aqui no finado Hotel de D.

¹² Difícil pensar um país que nasce tão integralmente inserido na ordem capitalista mundial quanto o Brasil, cujo nome, portanto a gênese, representa uma das primeiras mercadorias a serem extraídas para se vender na Europa. Ainda que Argentina e Costa do Marfim tenham semelhanças, talvez o nosso seja o único caso onde o nome seja diretamente uma mercadoria e não algo aproximado.

Pedro, lá vão anos. Era dançarina; eu mesmo já a tinha visto dançar em Veneza. Pobre Capponi! Andando o pé esquerdo saía-lhe do sapato e mostrava no calcanhar da meia um buracinho de saudade. "Afinal tornei à eterna insipidez dos outros. Não acabo de crer como é que esta senhora, aliás tão fina, pode organizar noites como a de hoje. Não é que os outros não buscassem ser interessantes, e, se intenções valessem, nenhum livro os valeria; mas não o eram. por mais que tentassem. Enfim, lá vão; esperemos outras noites que tragam melhores sujeitos sem esforço algum. O que o berço dá só a cova o tira, diz um velho adágio nosso. Eu posso, truncando um verso ao meu Dante, escrever de tais insípidos:

Dico, che quando l'anima mal nata..."

O final do capítulo XII (*Esse Aires*) é exemplar em desmistificar a *finesse* de nosso conselheiro. Por trás da máscara da benevolência e do respeito, jaz um homem repleto de menosprezo pelo outro. E não um outro qualquer, mas um bem localizado na cambiante estrutura de classes de então: o novo rico. A expressão é atual, mas a realidade é semelhante. Trata-se de uma operação de alteridade desdenhosa condicionada por uma ascensão de classe estranha à ordem vigente. As transformações econômicas no país oriundas da proibição do tráfico negreiro em 1850, em especial a partir da década de 1870, permitiram o surgimento de uma nova dinâmica financeira e comercial nunca antes vista na colônia ou nos primeiros anos do Império. A paulatina substituição da mão de obra escrava pela assalariada, junto das consequências da preparação e do fim da guerra do Paraguai, são alguns dos fatores que influenciam nessa nova dinâmica. De forma resumida, o Brasil na segunda metade do século XIX passa a se modernizar (com enormes contradições) e pavimentar o terreno para o crescimento do capital financeiro (e uma nova classe financista). Sobre essas mudanças, Caio Prado Jr. traça um panorama geral que nos ajuda a compreender o choque entre Aires e Santos:

O decênio que o segue imediatamente, e que vai de 1870 a 1880, será contado como um dos momentos de maior prosperidade nacional. (...) Esta acumulação capitalista provém sobretudo da agricultura, cuja prosperidade é notável e oferece larga margem de proveitos. Além disto, a substituição dos escravos por trabalhadores livres (que neste período, como vimos, começa a se intensificar) mobiliza os capitais que dantes se invertiam e imobilizavam naquela propriedade humana. (...) Doutro lado, aparelha-se a vida financeira do país. A multiplicação dos bancos, das empresas financeiras em geral, das companhias de seguros, dos negócios de bolsa, permitem captar e mobilizar em escala que se vai fazendo significativa, as fontes da acumulação capitalista. Aparecerá no Brasil uma réplica, modesta embora e muito afastada de seus modelos, das grandes praças financeiras da Europa e dos Estados Unidos, com uma atividade e ritmo de vida que procuram aproximar-se delas. Numa palavra, a antiga colônia segregada e vegetando

na mediocridade do isolamento, se moderniza e se esforça por sincronizar sua atividade com a do mundo capitalista contemporâneo.¹³

Ou seja, pouco a pouco vai surgindo uma nova estrutura de classes na paisagem do Rio de Janeiro do final do século XIX. A descrição do enriquecimento de Santos não é sociológica como a de Caio Prado, mas acerta na mira como um arqueiro profissional. No capítulo IV, onde o narrador nos apresenta o casal Santos, a caracterização do patriarca é certa:

“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” [grifo nosso].

A bênção da “Fortuna” aqui, obviamente, é irônica. O substrato social que permite as relações novas, carruagens e afins, se dá diretamente pelas mudanças econômicas oriundas do fim do tráfico negreiro (não tanto pelas eventualidades da sorte). Ainda na linha do marxista,

“A abolição do tráfico africano introduz assim na evolução econômica do Brasil um elemento fundamental de dissociação. Mas, além desta consequência geral e profunda, ela terá direta e imediatamente outros efeitos que se farão sentir logo em seguida. O tráfico absorvera até então uma parcela considerável de atividades e constituía, pode-se dizer, o maior negócio brasileiro da época. Cinqüenta mil escravos importados anualmente, num valor global de outros tantos contos de réis, equivaliam aproximadamente à importação total de outras mercadorias pela mesma época. Subitamente cessa o negócio (porque a abolição do tráfico fora, como vimos, brusca), e as atividades e pessoas nele ocupadas achar-se-ão deslocadas, e com elas os capitais invertidos que nas finanças restritas da época representam parcela avultada. Assistiremos então àquilo que é normal em situações semelhantes: a ativação dos negócios noutros setores, e logo em seguida, a inflação.

O país conhecerá, pela primeira vez, um destes períodos financeiros áureos de grande movimento de negócios. Novas iniciativas em empresas comerciais, financeiras e industriais se sucedem ininterruptamente; todos os índices de atividade sobem de um salto. A circulação monetária é fantasticamente alargada pela faculdade emissora concedida ao Banco do Brasil e pelo abuso de emissão de vales e outros títulos pelos demais estabelecimentos de crédito, firmas comerciais e até simples particulares.” (Prado Jr., 1979, p. 113-114)

¹³ Prado Jr., Caio. *História Econômica do Brasil*, São Paulo: Brasiliense, 1979. p. 145

A febre das ações de Machado corresponde a “um destes períodos financeiros áureos de grande movimento de negócios”. As “novas iniciativas em empresas financeiras” se conectam às “grandes qualidades para ganhar dinheiro depressa” das empresas Santos. Como o intelectual paulista não estava propriamente interessado nos impactos subjetivos e estéticos dessas transformações, ele não capta o que é de nosso interesse aqui. Mas nosso autor principal sim. A ascensão social de Santos corresponde diretamente ao surgimento de todo um novo setor social na sociedade carioca, bem como de uma nascente estrutura social estranha à até então escravocrata dominante dos três séculos anteriores. Santos passa de um pobre a banqueiro e barão. Trata-se de um choque secular. Se na década de 1850 essa nova classe ainda não havia ostentado o suficiente para ganhar força na literatura, quando Machado escrevia no início do século XX já era possível não apenas descrevê-la bem como enxergá-la em todas as suas dimensões, narrá-la e apontar as contradições que a envolvem¹⁴. No caso, nosso conselheiro entra em choque com Santos – metonimicamente com toda ascensão do capital bancário e com o desmoronamento do velho mundo escravocrata. A “eterna insipidez” não é casual, e sim sociológica e literariamente trabalhada.

Mas voltemos ao capítulo XII. A insipidez é direcionada aos outros, mas não todos – Natividade e um Padre Guedes são os únicos poupados. Seria então um desprezo por todos os outros que não lhe despertam interesses maiores ou eróticos

¹⁴ Acerca da questão literária, John Gledson aponta os distintos momentos históricos narrados por Machado em seus romances, identificando justamente este momento de ascensão de uma nova classe – segundo ele apenas comercial. Ainda que Gledson esteja correto em linhas gerais, é apenas em *Esaú e Jacó* que o setor ligado ao capital financeiro é narrado de maneira mais aguda. Vejamos a análise: “o primeiro [par, isto é, *Memórias Póstumas e Casa Velha*] enfoca um *ancien régime*, com o domínio de uma oligarquia segura de si, baseada na escravidão – domínio que pôde ser mantido com relativa facilidade, embora por vezes com a consciência da possibilidade de uma rebelião ou, simplesmente, da necessidade de uma autojustificação. Já o segundo [*Quincas Borba* e *Dom Casmurro*] mostra o período de crise que mais fascinava Machado, qual seja o do final da década de 1860 e início da de 1870, quando pela primeira vez se percebeu que ia acabar a escravidão, com uma nova classe comercial, ligada ao capital internacional, representando uma ameaça para o poder da tradicional classe dominante – ou, pelo menos, para a sua confiança. O último par leva essa história além de 1871, mostrando a impossibilidade de uma transformação do Brasil em benefício de seu povo: o que *Esaú e Jacó* apresenta como absurdo político e perda de contato com a direção real da História, *Memorial de Aires* mostra como desastre social e traição econômica. (...) um capitalismo superficial, explorador, com raízes no exterior, incapaz de beneficiar a nação em conjunto, em parte porque esse ‘conjunto’ é uma ficção (ver, especialmente *Quincas Borba*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*). (...) Enfocar 1871 é enfocar a repetida ilusão de que podem facilmente ser modificados.”

como o faz Natividade? Ou um respeito diferenciado pelo clero? Acreditamos que não é tão simples assim. O “velho adágio nosso” não nos deixa desmentir: “O que o berço dá, só a cova tira”. Recheada de enigmas, o ditado popular diz menos respeito à essência humana, ou qualquer outra coisa que o valha, do que às origens de classes dos participantes do jantar, em especial às de seu anfitrião. “Também ele foi pobre, também ele nasceu em Maricá”, o narrador faz referência a Santos no capítulo IV. Ficou rico com ações. Trata-se de um legítimo novo rico. E a retomada da epígrafe do romance vem para arrematar essa tese. No início do capítulo seguinte, o narrador (não mais Aires escrevendo em seu *Memorial*) afirma com todas as letras como a epígrafe deve servir não apenas como “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”. *Dico che quando l’anima mal nata...* pode ser traduzido por “digo, que quando a alma é mal nascida...” e faz referência ao canto V do Inferno de Dante, em especial ao momento em que Dante e Virgílio encontram Minos no segundo círculo infernal. Não há referência especial a nenhum dos pecados ou alusão a algum círculo específico do inferno de Dante na descrição do capítulo. No entanto há a sugestão de que os homens e mulheres no jantar na casa de Santos “nasceram mal”, são malfadados desde o berço – impedidos, segundo o adágio, de alterarem sua eterna condição. Apenas a cova mudaria o jogo nesse xadrez de posições demarcadas:

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

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

Assim continua o capítulo intitulado *A Epígrafe*. Não é difícil não compreender a alusão dentro do quadro de relações sociais. Um par de lunetas que serve à penetração do que é obscuro. Depois o narrador pede para lermos a narração como

se fosse uma partida entre Deus e o Diabo, onde cada personagem cumpre a sua função estática tal qual as peças em um xadrez. Os malnascidos, segundo o narrador, carregarão a pecha do berço até a morte, independentemente de relativa ascensão social. Há a diferença de cor, mas “esta não tira o poder da marcha de cada peça”, “e assim vai o mundo”. Uma vez pobre, sempre pobre, poderia dizer Aires, em outras palavras. E, de esquelha, o próprio narrador. Mais à frente, no capítulo L, Aires arranca veneno contra Santos no silêncio de sua intimidade:

“Aires não podia negar a si mesmo a aversão que este [Santos] lhe inspirava. Não lhe queria mal, de certo; podia até querer-lhe bem, se houvesse um muro entre ambos. Era a pessoa, eram as sensações, os dizeres, os gestos, o riso, a alma toda que lhe fazia mal.”

Os pensamentos ocorrem concomitantemente a uma mirada “mansa” em direção ao anfitrião. Mil máscaras de desdém sob a dócil proteção da diplomacia. Alçando Santos à representante da classe financeira que ascende junto ao desmoronamento do Império, compreende-se o desprezo em sua dimensão social e histórica.

Essa conclusão ganha força na medida em que o romance se desenvolve e surge o desprezo por um outro novo rico: Nóbrega. A operação do narrador ao (re)apresentar Nóbrega na história, sob a perspectiva de Aires, é magistral. Vejamos no texto:

“O que parece ser verdade é que as nossas carruagens brotavam do chão. As tardes, quando uma centena delas se ia enfileirar no Largo de S. Francisco de Paula, à espera das pessoas, era um gosto subir a Rua do Ouvidor, parar e contemplá-las. As parelhas arrancavam os olhos à gente; todas pareciam descer das rapsódias de Homero, posto fossem corcéis de paz. As carruagens também. Juno certamente as aparelhara com suas correias de ouro, freios de ouro, rédeas de ouro, tudo de ouro incorruptível. Mas nem ela nem Minerva entravam nos veículos de ouro para os fins da guerra contra Ílion. Tudo ali respirava a paz. Cocheiros e lacaios, barbeados e graves, esperando tesos e compostos, davam uma bela idéia do ofício. Nenhum aguardava o patrão, deitado no interior dos carros, com as pernas de fora. A impressão que davam era de uma disciplina rígida e elegante, aprendida em alta escola e conservada pela dignidade do indivíduo.

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

CAPÍTULO LXXIV / A ALUSÃO DO TEXTO

Antes de continuar, é preciso dizer que o nosso Aires não se referia vagamente ou de modo genérico a algumas pessoas, mas a uma só pessoa particular. Chamava-se então Nóbrega; outrora não se chamava nada, era

aquele simples andador das almas que encontrou Natividade e Perpétua na Rua de S. José, esquina da Misericórdia.”

A descrição inicial diz respeito aos impactos da febre do Encilhamento ocorrida logo após a declaração da República, mais precisamente em 1891, quando os Batistas voltam da comissão no norte para o Rio de Janeiro. Nóbrega é fruto direto do fenômeno do encilhamento, que de fato ocorreu na história do país. Mais à frente, o narrador completa:

“Poucos meses depois, Nóbrega abandonou as almas a si mesmas, e foi a outros purgatórios, para os quais achou outras opas, outras bacias e finalmente outras notas, esmolas de piedade feliz. Quero dizer que foi a outras carreiras. Com pouco deixou a cidade, e não se sabe se também o país. Quando tornou, trazia alguns pares de contos de réis, que a fortuna dobrou, redobrou e tresdobrou. Enfim, alvoreceu a famosa quadra do ‘encilhamento’. Esta foi a grande opa, a grande bacia, a grande esmola, o grande purgatório”.

De anônimo pedinte da bacia das almas, Nóbrega se transforma em um grande especulador da bolsa, financista que agora ostenta ouro pelas ruas da capital. O desenvolvimento é realmente surpreendente. O narrador pega o leitor pela mão e o leva a contemplar a fileira de carruagens suntuosas que “pareciam descer das rapsódias de Homero”. Há uma opulência fervilhando pelas ruas cuja alusão é menos a uma Paris oitocentista do que ao Olimpo. As novas mercadorias do momento dão “gosto” de ver e “respiravam paz”. Um verdadeiro *Eldorado*, como assinala o título do capítulo. Uma galeria de fetiches dourados¹⁵. A exaltação das mercadorias contrasta diretamente com a descrição de seu detentor, e aqui entra um pouco da genialidade do episódio. O comentário de Aires sobre a indivisibilidade entre o patrão e o cocheiro, impossíveis de serem diferenciados pela postura de impassibilidade na boleia e a de agitação dentro do carro, expressa uma sutil arrogância por parte de nosso conselheiro e um choque histórico de frações de

¹⁵ A sedução da descrição embala o leitor e o transporta para um lugar muito diferente de um Rio de Janeiro de fim de século. O efeito é o de uma mistura de torpor com ares helênicos e míticos – muito provavelmente fruto do impacto mesmo que Machado obteve durante o fenômeno do encilhamento. Sobre isso, Gledson afirma: “O Encilhamento realmente se tornou uma espécie de obsessão sua [de Machado], como nos indicam as insistentes referências ao assunto na série de crônicas de *A Semana*”: ele viu o fenômeno (e especialmente a metáfora das corridas de cavalo contida em sua designação) como um símbolo dos piores aspectos de um capitalismo corrupto, míope e explorador”. In. Gledson, John, “Esaú e Jacó” in: ___. *Machado de Assis: ficção e história*, 1986, p. 229.

classes distintas. Um desprezo ímpar. O nosso alto funcionário, identificado com a elite escravocrata, como já vimos, não vê diferença entre o novo rico e o pobre em cima do carro – mas não um rico qualquer, um bem específico, um genuíno novo rico (e os empregados ex-escravos?). Trata-se de um movimento de ressentimento com a circulação de classe social, de um ressentimento com a ascensão da vulgaridade de Santos¹⁶. Nesse momento se romperia o esquema entre o enxadrista e seus trebelhos não fosse a possibilidade de o peão, nas regras do jogo, ter a possibilidade de se converter em outra peça ao chegar no final do tabuleiro (uma torre, um bispo, um cavalo, até mesmo uma rainha...). Na incapacidade de legitimar uma ascensão social como a de Nóbrega, Aires fica cego e as coisas viram iguais a si mesmas. Lembremos que nesse momento o Império já havia sido derrubado e a escravidão encerrada. Ainda que a pompa das carruagens e o dinheiro “que brota do chão” contribuam para o ofuscamento de nosso conselheiro (configurando uma certa operação de fetichização, onde a aparência esconde a essência), é a ascensão social de Nóbrega que o confunde em primeiro lugar. Aires simplesmente não consegue entender se o patrão é empregado ou se o empregado é patrão. Na ordem escravista, a distinção entre o rei e da dama, o bispo e o cavalo, o branco e o preto, são implacáveis. No novo mundo da multiplicação das ações e do “espetáculo magnífico” do encilhamento, tal distinção se dissolve. A fantasmagoria do *Eldorado* e o estopim de uma nova elite turvam a visão de nosso conselheiro, e assim Nóbrega nos é apresentado.

O narrador adere ao ponto de vista de Aires, bem como à avaliação que faz de Nóbrega. Não obstante, Nóbrega era um zé-ninguém, um anônimo pedinte cuja origem social não lhe garante nome no romance. O trato com o pobre, organizado na mesma alteridade desdenhosa referida ao diplomata antes, é o de nulidade ou de extensão dos protagonistas e das classes superiores. Nóbrega ganha existência no terceiro capítulo graças ao bom presságio da cabocla à Natividade, que, tomada por

¹⁶ Na parte 5 do primeiro capítulo do livro de Raymundo Faoro sobre Machado de Assis, o pensador gaúcho nos oferece um rico panorama sobre as relações sociais implicadas nos distintos tipos de transporte ao longo de parte do século XIX. “O carro esconde e dissimula cabedais” (p. 53), afirma Faoro. Faoro não enxerga, nesse momento, o ressentimento no olhar de Aires que opera uma equivalência entre o patrão e o cocheiro, mas detalha bem os mecanismos que dão suporte para a galeria de fetiches dourados pós encilhamento: “A riqueza expandia-se em consumo para se mostrar, incapaz de se radicar em indústrias e empreendimentos, não ajustados ao país senão no papel e nas imaginações. O ganho fácil não tinha escoadouro em atividades autênticas, permanecendo no círculo dos especuladores, deslumbrados em imitar e superar a nobreza consolidada.”

um ímpeto de filantropia, lhe concede “a esmola da felicidade”. Vejam que, até aqui, o nosso novo rico não tem nome, não possui individualidade. E o narrador reproduz isso. Sua existência é condicionada à ventura da senhora de Botafogo. Ou seja, constitui-se como extensão da classe senhorial (ou deixa de se constituir enquanto sujeito). Mais à frente, no capítulo CIII, o narrador novamente deixa claro o desprezo que todos nutrem por Nóbrega: “Enfim, Nóbrega acabou por se fazer entrado na casa de D. Rita, com desgosto dos seus habitantes, que assim se viam esquecidos do anfitrião”. Não só Aires menospreza o nosso “fundador”¹⁷, mas todos os habitantes da casa de D. Rita (a saber, Flora e a irmã do conselheiro).

O encilhamento configura pedra de toque desse novo momento na história do país. Vimos como desde a década de 1850 as emissões de papéis e ações foram fundamentais para o desenvolvimento do capital financeiro no país, mas, com a queda da monarquia e o aparecimento do fenômeno do Encilhamento, algo de novo ganha destaque na paisagem¹⁸. Assim descreve Caio Prado alguns dos efeitos do encilhamento:

“Naturalmente a quase totalidade das novas empresas era fantástica e não tinha existência senão no papel. Organizavam-se apenas com o fito de emitir ações e despejá-las no mercado de títulos, onde passavam rapidamente de mão em mão em valorizações sucessivas. Chegaram a faltar nomes apropriados para designar novas sociedades, e inventaram-se as mais extravagantes denominações. Ao lado de projetos irrealizáveis, como estradas de ferro transcontinentais, grandes empresas de navegação, colonização de territórios os mais afastados e inacessíveis do país, surgem negócios de todo disparatados. Ninguém se lembrava nunca de indagar da exequibilidade de uma empresa, das perspectivas do negócio. Tudo era

¹⁷ A ideia de fundador nos remete, novamente, ao trabalho de Gledson que, motivado pela leitura histórico-alegórica do romance, relaciona corretamente Nóbrega ao Padre Manuel da Nóbrega. O jesuíta fora responsável pela fundação da cidade de São Paulo, Salvador e do Rio de Janeiro. Ou seja, uma espécie de fundador do Brasil antes mesmo de ser uma nação. Trazemos a citação de Gledson à tona, mas com a devida ressalva de que a simbologia deve ser compreendida mais como uma possibilidade do que como uma certeza. Os desdobramentos desse aspecto é que são enigmáticos. Seria, portanto, a fundação do Brasil corrompida desde o seu início? Ou o romance estaria indicando, alegoricamente na figura de Nóbrega, um desenvolvimento da nação que vai da esmola ao enriquecimento fácil e corrupto do Encilhamento e das novas formas de acumulação?

¹⁸ Em uma crônica de 23 de outubro de 1892 de “A Semana”, Machado compara o Encilhamento com o Paraíso, onde a primeira ação do mundo fora comprada por Eva à serpente. Ou seja, ela nos surge em *Esau e Jacó* com magnificência, mas por trás do brilho há tapeação, mentira e corrupção. O que não aparece à primeira vista é a visão que Aires e o narrador possuem do fenômeno.

apenas pretexto para incorporação de sociedades, emissão de títulos e especulação.”¹⁹

O lastro pouco importava. O contato entre as ações e a realidade era rarefeito e a intenção fora amenizar os impactos da abolição da escravidão para os grandes proprietários de terras. Com uma emissão vultuosa de papéis, os que já tinham capital acumulado (latifundiários ex-senhores) podiam investir em novos negócios – vimos algo semelhante com a febre das ações pós-proibição do tráfico negreiro em 1850. No capítulo LXXVII, Santos conta como pretende lançar um novo negócio, cujas “ações valem já ouro”, produzindo lã de carneiros nos campos do Paraná. A intenção chega a ser cômica pela megalomania: “Em cinco anos poderemos vestir a América e a Europa”. A bolsa do patriarca, “inesgotável” como o narrador aponta no mesmo capítulo, se enche de dinheiro antes mesmo de o cordeiro no Paraná sequer existir. Trata-se de um genuíno exemplo do que Marx chama de capital fictício, cujo lastro existe apenas nos cálculos da receita esperada ou especulada, mas não na vida real. O encontro dessa estranha forma mercadoria na sociedade carioca do fim do século XIX, ainda repleta de traços escravocratas, gera um ofuscamento no ponto de vista da narração. O ouro anda pelas ruas puxados por “corcéis de paz”, mas o substrato social do mesmo inexistente, ou não se vê. O efeito foi uma enorme inflação, como Caio Prado desenvolve em seu estudo. Ao mesmo tempo, o encilhamento abre espaço fecundo para aventureiros, e não apenas para ex-senhores cuja acumulação prévia já havia pavimentado mais da metade do caminho. A figura de Nóbrega encontra-se nesse nó. Ela acaba virando uma espécie de tipo social menosprezado em todas as eras - o oportunista que não é bem quisto entre seus semelhantes de origem, tampouco entre a classe que agora adentra. Não à toa, seu secretário particular lhe dera a alcunha de “grande homem”, como bajulação, apesar de saber “pouca ortografia, nenhuma sintaxe”. Longe de qualquer elogio a um possível *self-made-man* dos trópicos, o tratamento é de desprezo. Flora renega seu pedido de casamento e ele é impedido de participar integralmente da alta sociedade. A redenção foi carregar seu caixão junto ao restante.

Mas o nosso maior interesse aqui é a maneira como se dá o choque entre a ascensão de novos atores sociais na sociedade brasileira da segunda metade do século XIX com elementos do regime monárquico, como se dão os novos

¹⁹ Prado Jr., Caio. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1979. p. 164-165

fenômenos político-econômicos e seus impactos na narração do romance, em especial na maneira como Aires os enxerga. O ponto de vista de narração, portanto, é condicionado por esse choque histórico entre um diplomata do Império, com toda a sua *finesse* e dissimulação, e uma nova camada social que ascende, bem como com uma nova forma fantasmagórica de se multiplicar dinheiro. Todo o galanteio de nosso conselheiro vai pouco a pouco desabando na medida em que o desprezo por Santos e Nóbrega vai sendo apontado. Parte dos problemas de narração, portanto, estão entroncados nesse choque. E é fundamental observar como o desprezo pelas classes financeiras por parte de Aires, e de quebra pelo narrador, não se constitui de maneira clara – é parte dos elementos “escuros” que o par de lunetas nos auxilia a enxergar e os quais tentamos desvendar aqui. O ponto de vista da narração se forma, portanto, sob uma alteridade desdenhosa e conservadora, ofuscado pelas alterações no andar de cima da sociedade carioca e brasileira, e profundamente entediado por uma insipidez alheia historicamente condicionada.

1.4. O Joaquim Fidélis de *Esaú e Jacó* e o alheamento geral com o mundo e os outros

Alguns aspectos de nosso diplomata encontram eco em outros escritos de Machado de Assis. Um desses aspectos é particularmente relevante para nós e especialmente parecido com Aires - Joaquim Fidélis, do conto *Galeria Póstuma*, do livro *Histórias sem Data*, publicado em 1884. A *finesse*, o ceticismo, a viuvez, o celibato voluntário, a identificação com a elite, tudo se espelha. Aires parece ter sido desenhado na fôrma de Fidélis. De início o narrador afirma:

“Tão amado que ele era, com os modos bonitos que tinha, sabendo conversar com toda a gente, instruído com os instruídos, ignorante com os ignorantes, rapaz com os rapazes, e até moça com as moças. E depois, muito serviçal, pronto a escrever cartas, a falar a amigos, a consertar brigas, a emprestar dinheiro.”²⁰

A metamorfose ambulante de Joaquim Fidélis é bem afeita à “aversão à controvérsia” do conselheiro Aires. Tal como Aires concordava para não desagradar

²⁰ Machado de Assis, Joaquim M. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1997, volume II. p. 396

e mudava de opinião para não contradizer, Fidélis ia sempre na boa onda. Após algumas desilusões com a política em meados da década de 1860, Fidélis virou “um profundo cético e nada mais”. “Era rico e letrado” assim como Aires. Viuvou como Aires e negou casamentos como Aires. O espírito paterno de Aires com Flora encontra eco no de Fidélis com seu sobrinho Benjamin. De fato, trata-se de uma comparação incontornável.

O aspecto mais relevante situa-se no desfecho do conto. Após a súbita morte de Joaquim Fidélis consternar toda a vizinhança e amigos, seu sobrinho Benjamim encontra um diário até então secreto onde completava observações sobre a política, a sociedade e os amigos: “um repertório de fatos e comentários”. O segredo de Fidélis logo é revelado. Muito distante do *gentleman* que aparentava ser nas rodas de conversa dos salões cariocas, nosso homem da elite nutria profundo desprezo por todos os melhores e mais próximos amigos. Diogo Vilares virou um “*genre ennuyeux*” (tipo enfadonho), “estúpido e incrédulo”, de “bochechas que lhe emprestavam um certo ar superior”. Elias Xavier, um “espírito subalterno, destinado a servir alguém, e a servir com desvanecimento, como os cocheiros de casa elegante”. Fragoso, um homem de “conversa vulgar, polida e chocha”. Galdino Moreira, um sujeito de um “cérebro com furo, onde o espírito escorrega e cai no vácuo”. E assim por diante. As revelações são perturbadoras para o sobrinho. Um outro Joaquim, de fato! Apenas Benjamim fora poupado da injúria. E o sobrinho buscou calúnia, mas sem sucesso – reconheceu a precisão das descrições do tio e se viu obrigado a concordar com a caracterização geral. O fim do conto é de uma ironia muito bem construída, onde a relação entre a aparência no âmbito público contrasta com a dura verdade do âmbito privado, desvelando algumas das máscaras sociais que organizam a vida em sociedade e garantem prestígio aos que preservam desprestígio. Os amigos de Fidélis, os mesmos citados anteriormente, vão ao encontro de Benjamim para dar continuidade à leitura do diário e satisfazer minimamente as doloridas saudades do querido falecido. Benjamim, que tivera acesso aos verdadeiros pensamentos do tio na noite anterior, tergiversou, inventou pretextos, acanhou-se e acabou por educadamente expulsar o grupo de amigos de Fidélis de sua casa. O final é esplêndido. Assim arrematam os amigos no caminho de volta para suas casas: “Que diferença do tio! que abismo! a herança enfunou-o! deixá-lo! Ah! Joaquim Fidélis! Ah! Joaquim Fidélis!”. Mesmo depois de morto, Fidélis

consegue manter sua máscara de “bons modos” e deixa de herança para o sobrinho não apenas a tenebrosa verdade de seu coração, como a fama de mesquinho numa sociedade onde a aparência é tudo.

Aires, como Fidélis, mascara seus afetos e pensamentos em sociedade. Tudo em defesa de uma boa aparência a fim de lhe assegurar elevada posição social e prestígio entre os pares. Há de se conservar uma máscara social para sobreviver, ascender e se manter na alta sociedade carioca de então. A já comentada “eterna insipidez dos outros” surge no *Memorial* como o “genre ennuyeux” do diário de Joaquim Fidélis (aqui, sem o recorte de classe financista como vimos anteriormente). No capítulo XXXI, Aires assinala um breve comentário: “Na mulher, o sexo corrige a banalidade; no homem, agrava”, enquanto na conversa em questão se silencia diante do chamado de Santos ao voltarete. À noite em casa de Santos, portanto, o silêncio para não desagradar; à noite no *Memorial*, uma misoginia de baixa frequência. “Que o diabo a entenda”, escreve Aires em seu diário no capítulo LIX, no qual em seguida compara Flora ao Asno de Buridan, em referência a sua incapacidade em se decidir por Pedro ou Paulo. Horas antes de escrever essas linhas, Aires empenhava-se em elogiá-la: “Note que gosto muito dela; acho-lhe um sabor particular naquele contraste de uma pessoa assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa, ao mesmo tempo, de uma ambição recôndita”. A diferença entre o que fala e o que pensa é abismal e a mira é a proteção na sinecura da diplomacia.

Mais uma vez se rompe toda a *finesse* de nosso conselheiro. Como uma faca num fino tecido, as linhas do *Memorial* rasgam a delicadeza e distinção do funcionário da elite comprometido com o andar de cima. O abismo revela problemas no trato com o outro. Já observamos como Aires constitui uma alteridade desdenhosa, como isso influencia o ponto de vista do romance como um todo, e como ela aparece em determinados momentos reveladores do romance (em especial nos momentos de escrita do memorial ou nas intromissões do narrador no fluxo narrativo). Estamos vendo uma postura de desdém por tudo e todos. São sutis, porém não menos importantes. Na volta da Europa, o conselheiro busca o conforto na solidão: “separou-se da sociedade, meteu-se em casa, não aparecia a ninguém ou a raros e de longe em longe. Em verdade estava cansado de homens e de mulheres, de festas e de vigílias”. A velhice não explica. Apesar de “menos carnes e

algumas rugas”, “não mudara inteiramente; era o mesmo ou quase”, completa o narrador no mesmo capítulo XXXII. Apenas a aparência muda, mas a essência se conserva, o que nos faz crer que o desejo de se isolar da sociedade ocorria com certa frequência. A “aversão à controvérsia” se revela, em alguns momentos, “aversão” aos outros em geral. Daí o salmo do Padre Bernardes para dar forma fixa ao seu estado de espírito: “Alonguei-me fugindo e morei na soedade”. Tal disposição encontra eco em outro momento-chave do romance, no auge dos acontecimentos do 15 de novembro, onde o alheamento com a derrubada do regime imperial salta aos olhos e ganha estatuto de menosprezo histórico. Assim Aires passa as primeiras horas de um dos mais decisivos momentos da história nacional:

CAPÍTULO LX / MANHÃ DE 15

Quando lhe acontecia o que ficou contado, era costume de Aires sair cedo, a espairecer. Nem sempre acertava. Desta vez foi ao Passeio Público. Chegou às sete horas e meia, entrou, subiu ao terraço e olhou para o mar. O mar estava crespo. Aires começou a passear ao longo do terraço, ouvindo as ondas, e chegando-se à borda, de quando em quando, para vê-las bater e recuar. Gostava delas assim; achava-lhes uma espécie de alma forte, que as movia para meter medo à terra. A água, enroscando-se em si mesma, dava-lhe uma sensação, mais que de vida, de pessoa também, a que não faltavam nervos nem músculos, nem a voz que bradava as suas cóleras.

Enfim, cansou e desceu, foi-se ao lago, ao arvoredo, e passeou à toa, revivendo homens e coisas, até que se sentou em um banco. Notou que a pouca gente que havia ali não estava sentada, como de costume, olhando à toa, lendo gazetas ou cochilando a vigília de uma noite sem cama. Estava de pé, falando entre si, e a outra que entrava ia pegando na conversação sem conhecer os interlocutores; assim lhe pareceu, ao menos. Ouviu umas palavras soltas, *Deodoro, batalhões, campo, ministério*, etc. Algumas, ditas em tom alto, vinham acaso para ele a ver se lhe espertavam a curiosidade, e se obtinham mais uma orelha às notícias. Não juro que assim fosse, porque o dia vai longe, e as pessoas não eram conhecidas. O próprio Aires, se tal coisa suspeitou, não a disse a ninguém; também não afiou o ouvido para alcançar o resto. Ao contrário, lembrando-lhe algo particular, escreveu a lápis uma nota na carteira. Tanto bastou para que os curiosos se dispersassem, não sem algum epíteto de louvor, uns ao governo, outros ao exército: podia ser amigo de um ou de outro.

Quando Aires saiu do Passeio Público, suspeitava alguma coisa, e seguiu até o Largo da Carioca. Poucas palavras e sumidas, gente parada, caras espantadas, vultos que arrepiavam caminho, mas nenhuma notícia clara nem completa.

O alheamento chama atenção²¹. As palavras-chaves saltam ao pé do ouvido do conselheiro, que solenemente as ignora (e aqui surge, como em vários outros momentos do romance, um daqueles pontos de quebra entre o narrador e Aires, onde o narrador não se compromete com o alheamento de Aires frente às palavras-chaves, deixando de “jurar” qualquer coisa). Como pode um diplomata de certa autoridade desconhecer as intenções golpistas do momento? Ainda que a descrição geral esteja de acordo com o relato de Aristides Lobo (“O povo assistiu àquilo bestializado, atônito, surpreso, sem conhecer o que significava”²²), há de se dizer que Aires não fazia propriamente parte do que se podia considerar como “povo” na boca do político abolicionista. A “bestialização” do conselheiro não se justifica, tampouco se explica. Mais vale a consideração sobre seu alheamento geral aos outros e ao mundo do que a “bestialização” de fato diante do ocorrido. Tratou-se de um golpe palaciano, como sabemos, e por isso mesmo estranha um alto funcionário do Império tratar os ocorridos com tamanho desdém. O Passeio Público e o esparecimento viram rota de escape do mundo e de todos.

Caso semelhante ocorre no já mencionado capítulo XL, dos *Recuerdos*, onde um homem negro é levado injustamente pela polícia dias após a abolição. O movimento de Aires é o de alheamento novamente, onde os quadris de Carmen e as recordações de Caracas viram fuga da realidade implacável. Curioso pensar como nenhum dos acontecimentos históricos parece surtir grandes efeitos em nosso conselheiro. Enquanto Natividade fazia compras na Rua do Ouvidor em pleno 14 de

²¹ O ânimo do diplomata coincide ironicamente com o do Czar durante o processo revolucionário pós-fevereiro de 1917, como narra Trotsky: O diário particular do czar tem mais valor do que qualquer testemunho: dia a dia, ano a ano, registram-se em suas páginas as mais entristecedoras provas da sua vacuidade moral. “Passei durante longo tempo e matei dois corvos. Estava ainda claro quando tomei chá.” (...) Nas vésperas da abertura da Duma nacional, quando todo o país se encontrava convulsionado, Nicolau escrevia: “14 de abril. Passei, vestindo blusa fina, e recomecei a remar. Tomei chá na varanda. Stana jantou e passeou de barco conosco. Em seguida, leitura.” Nem uma só palavra sobre o que leu: tanto poderia ser um romance sentimental inglês, como um relatório policial. “15 de abril. Aceitei a demissão de Witte. Maria e Dimitri jantaram conosco. Reconduzimo-los de carruagem ao palácio.” (...) Vejamos mais adiante, no decorrer dos dias fatais: “14 de julho. Uma vez vestido, fui de bicicleta ao balneário, tomei delicioso banho de mar.” “15 de julho. Tomei dois banhos. Fazia muito calor. Jantar a dois. A tempestade passou.” “19 de julho. Tomei banho esta manhã. Recepção na granja. Almocei com o tio Vladimir e Chagin.” Os levantes, as explosões de dinamite, são apenas mencionados por esta simples apreciação: “Quanto aos acontecimentos, que bonito!” Fica-se chocado com tão baixa despreocupação que não chega a ser um cinismo consciente. In Trotsky, Leon. *A história da revolução russa. Vol. I*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, p. 81-83.

²² Lobo, Aristides. *Diário Popular* de 18 de novembro de 1889.

maio de 1888, Aires sobe ao bonde no Catete e os dois passam a conspirar pela conciliação dos gêmeos (capítulo XXXVIII). Esse episódio é representativo da indiferença total de Aires pelos acontecimentos em sua cidade e país. Um dia antes fora aprovada a Lei Áurea no Senado e logo sancionada pela princesa. A massa sai à rua de maneira inédita na história da capital. Nosso conselheiro passeia de bonde com Natividade. Dois comentários são dignos de nota nesse capítulo. Em um deles, nosso conselheiro se define da maneira mais indefinida possível: “professava virtualmente todas as crenças deste mundo”. Depois reafirma, em outro patamar: “Baronesa, a senhora exige respostas definitivas, mas diga-me o que é que há definitivo neste mundo, a não ser o voltarete de seu marido?”. A ocasião dos comentários é o discurso de Paulo e o pano de fundo histórico é a abolição. Ao passo em que se define um dos momentos mais decisivos da história nacional, Aires passeia de bonde com Natividade pela capital, professando virtudes infinitas e relativizando tudo ao seu redor – tudo sem avançar um centímetro no debate que penetrava toda a sociedade. Na contramão de tamanha indiferença, Machado escreve, cinco anos após a abolição, sobre esse mesmo momento, em crônica de *A Semana*:

Houve sol, e grande sol, naquele domingo de 1888, em que o Senado votou a lei, que a regente sancionou, e todos saímos à rua. Sim, também eu saí à rua, eu o mais encolhido dos caramujos, também eu entrei no préstito, em carruagem aberta, se me fazem favor, hóspede de um gordo amigo ausente; todos respiravam felicidade, tudo era delírio. Verdadeiramente, foi o único dia de delírio público que me lembra ter visto. Essas memórias atravessaram-me o espírito²³, enquanto os pássaros treinavam os nomes dos grandes batalhadores e vencedores, que receberam ontem nesta mesma coluna da *Gazeta* a merecida glorificação. No meio de tudo, porém, uma tristeza

²³ A participação de Machado de Assis na celebração coletiva das ruas da capital coloca profundamente em cheque a tese, mais conhecida pela autoria de Eugênio Gomes mas reproduzida a esmo pela crítica corrente, de que Aires seria o *alter ego* de Machado. De fato o aspecto “caramujal” descrito pelo nosso autor coincide com algumas das características do diplomata. Mas a participação no 13 de maio e o consequente deslumbramento não nos deixam desmentir. Há real emoção quando descreve as “memórias que atravessaram-lhe o espírito”. As únicas memórias que vêm à mente de Aires no momento da abolição são as dos quadris de Carmen, como já vimos antes. Aires sequer observa o 13 de maio, oxalá participar. Não obstante, Machado ainda faz observações ácidas referentes às contradições da abolição, como vemos na famosa crônica *Bons Dias!*, de 19 de maio de 1888, onde a benevolência do senhor que alforria seu criado é retratada de forma irônica justamente pelo sistema econômico não ter sido alterado estruturalmente, permitindo a continuidade da exploração e da opressão sob outras formas, simbólica e legalmente legitimadas pela “aurora da liberdade”. A tese de Eugênio Gomes está em “O testamento estético de Machado de Assis”.

indefinível. A ausência do sol coincidia com a do povo? O espírito público tornaria à sanidade habitual?²⁴

A diferença é expressiva. “Todos respiravam felicidade”, “o único dia de delírio público que me lembra ter visto”. De fato um acontecimento para marcar a vida das retinas de qualquer um que vivia no Rio de Janeiro na época. A escolha em não narrar os ocorridos do 13 de maio não nos parece casual. O narrador prefere pular o cheiro da rua de domingo para o passeio no bonde na segunda-feira e focar no pedido de Natividade a Aires auxiliar no conflito dos gêmeos. Desloca-se conscientemente a narração de momentos decisivos da história do país para a história de Natividade e dos gêmeos. Essa escolha parece indicar o encobrimento da história brasileira, ocupá-la com anedotas esparsas encobrendo a cena pública. E, também nada casual, a conversa é repleta de generalizações e “verdades eternas” dignas de um Brás Cubas. *Esaú e Jacó* seria um romance alienado dos momentos decisivos da história nacional? Não nos parece o caso. Há uma luta, por parte de Aires, em não se definir²⁵ – luta esta que se imiscui contraditoriamente com os momentos de definição da história nacional. Tudo muda, mas em Aires parece vicejar apenas o eterno imutável bem afeito à sua flor na botoeira. Esse nó configura um dos principais problemas de narração do romance, onde a dialética entre a mudança e a conservação parece sugerir um impasse não meramente formal, mas sobretudo histórico. A tabuleta do Custódio, como é de conhecimento da fortuna crítica do romance, simboliza bem o problema da “mudança sem mudar”, ou da modernização conservadora. A eterna rixa entre os irmãos (cujas crenças alegorizam o passado e o futuro, o Império e a República ou a ordem e o progresso) também engrossam o caldo da mesma problemática. Mas pouco se aprofunda no ponto de vista desses acontecimentos, o ponto de vista de Aires. Entre uma realidade cambiante, de ascensão de uma nova classe financista ao poder econômico do país, do término formal de um dos maiores crimes já perpetrados pela humanidade, da passagem do Império para a República, das efervescências sociais e políticas das décadas de 1870 e 1880, entre todas essas mudanças e andanças

²⁴ Machado de Assis, Joaquim M. *Obras completas. A Semana*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1997, volume III. p. 583

²⁵ Lembremos como, no capítulo XIV, *A Lição do Discípulo*, nosso conselheiro zomba das “verdades eternas”: “Verdades eternas pedem horas eternas, ponderou este, consultando o relógio,” após Santos lhe pedir para ficar em sua casa.

no filme da história, nosso conselheiro parece não se afetar. O espírito desdenhoso de Joaquim Fidélis, associado ao alheamento a tudo o que é real e vital no chão histórico do Brasil de fim de século, vai formando as linhas que definem nosso conselheiro e o ponto de vista da narração.

1.5. O princípio da ironia e o efeito da equivalência no ponto de vista de Aires

Se é verdade que *Esaú e Jacó* acumula um sem número de registros de duplos, é verdade também que a ironia se espalha pelo romance como uma bactéria. Mais precisamente, uma postura irônica. Aires é mestre nela. Boa parte das já citadas passagens apresentam doses mais ou menos altas de ironia por parte do nosso conselheiro, como durante o deslocamento do gatuno para Caracas, as mudanças de opinião de Aires como quem muda a roupa, no desdém que nutre por Santos, nas frases de efeito usadas no bonde com Natividade sobre professar virtualmente todas as virtudes etc. Todos esses momentos formulam uma postura irônica perante o mundo e as coisas, não obstante enigmáticas. Outros momentos valem a consideração. Logo após desviar o assunto do gatuno para Caracas, a digressão avança de volta para a rua do Rio de Janeiro, mas dessa vez mirando um burro de carroça. A narração é particularmente reveladora para nós:

CAPÍTULO XLI / CASO DO BURRO

Se Aires obedecesse ao seu gosto, e eu a ele, nem ele continuaria a andar, nem eu começaria este capítulo; ficaríamos no outro, sem nunca mais acabá-lo. Mas não há na memória que dure, se outro negócio mais forte puxa pela atenção, e um simples burro fez desaparecer Cármen e a sua trova.

Foi o caso que uma carroça estava parada, ao pé da Travessa de S. Francisco, sem deixar passar um carro, e o carroceiro dava muita pancada no burro da carroça. Vulgar embora, este espetáculo fez parar o nosso Aires, não menos condoído do asno do homem. A força despendida por este era grande, porque o asno ruminava se devia ou não sair do lugar; mas, não obstante esta superioridade, apanhava que era o diabo. Já havia algumas pessoas paradas, mirando. Cinco ou seis minutos durou esta situação; finalmente o burro preferiu a marcha à pancada, tirou a carroça do lugar e foi andando.

Nos olhos redondos do animal viu Aires uma expressão profunda de ironia e paciência. Pareceu-lhe o gesto largo de espírito invencível. Depois leu neles este monólogo; “Anda, patrão, atulha a carroça de carga para ganhar o capim de que me alimentas. Vive de pé no chão para comprar as minhas ferraduras. Nem por isso me impedirás que te chame um nome feio, mas eu não te chamo nada; ficas sendo sempre o meu querido patrão.

Enquanto te esfalfas em ganhar a vida, eu vou pensando que o teu domínio não vale muito, uma vez que me não tiras a liberdade de teimar..."

— Vê-se, quase que se lhe ouve a reflexão, notou Aires consigo.

Depois riu de si para si, e foi andando. Inventara tanta coisa no serviço diplomático, que talvez inventasse o monólogo do burro. **Assim foi; não lhe leu nada nos olhos, a não ser a ironia e a paciência, mas não se pôde ter que lhes não desse uma forma de palavra, com as suas regras de sintaxe. A própria ironia estava acaso na retina dele. O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio.** Tudo é que o dono tenha um lampejo de imaginação para ajudar a memória a esquecer Caracas e Cármen, os seus beijos e experiência política. [grifo nosso]

Na árdua tarefa de conhecer a si mesmo, uma das maneiras mais acertadas de avançar é compreender como entendemos os outros. Em geral projetamos nós mesmos nos outros, as nossas expectativas, nossos preconceitos, nossos afetos e nossas contradições. Não se trata de uma regra imutável, mas uma bússola que pode ajudar. O narrador sabe muito bem disso e aponta essa operação psicológica na parte grifada ao final do capítulo – a ironia estava na retina de Aires, não propriamente no burro. O capítulo é muito revelador de conjunto. Parece que o narrador, aqui, está indicando ao leitor alguns dos problemas do romance como um todo. Primeiro ele se diferencia de Aires na primeira linha do capítulo, um dos raros momentos onde isso ocorre de maneira tão escancarada. Ou seja, distancia-se do objeto para observá-lo melhor, obrigando o leitor a abrir os olhos. Ao final do capítulo, após narrar o diálogo interno do burro, o narrador nos mostra como Aires enxerga aquilo que vê, não o que existe de fato. O que ofusca a visão do conselheiro é ele mesmo - a ironia para ser mais exato. Em outras palavras, Aires projeta a si mesmo no burro, enxerga a ironia e a paciência do burro não por conta de uma telepatia surrealista que teria ocorrido, mas porque a ironia está nele. Ele enxerga o que quer. A primeira ironia, portanto, está em Aires, ele fotografa o invisível com ironia, preenche o silêncio com ironia, ironiza a condição do burro, acusando-o de irônico. A segunda ironia, essa mais elevada, gira em torno da visão equivalente que Aires faz da condição do burro e do patrão, desierarquizando o dominante e o dominado. O burro alegoriza, desde o ponto de vista de Aires, o comportamento das classes subalternas, os escravos e recém-alforriados, para ser mais exato. Lembremos, essa digressão filosófica ocorre dias após a abolição da escravidão. Uma injustiça em praça pública acabara de ocorrer e nosso (irônico) conselheiro anda pelas ruas da capital a esmo. Desse ponto de vista, a alegoria formaria uma espécie de princípio de equivalência da dialética do senhor e do

escravo. Um depende do outro para existir, metafisicamente falando. Mas a história humana nos permite afirmar, reiteradas vezes, que todo homem ou mulher é plenamente capaz de viver em sociedade sem um senhor. Talvez para o nosso diplomata da elite, a compensação simbólica da “liberdade de teimar”, aliada à alimentação e à ferradura proporcionadas pelo patrão, equivale ao domínio de classe (ou até mesmo o supera simbolicamente). Violência e arbitrariedade são minimizados por uma correlação de forças desfavorável confundidas por Aires como “paciência”. O burro nada podia fazer, assim como em inúmeros momentos da história humana os oprimidos e explorados não possuíam força e organização suficiente para inverter o jogo. Mas a projeção de Aires vê apenas o que quer. Mais ideologicamente determinado impossível – tudo mediado por uma ironia de alta intensidade. Essa tendência a um pensamento filosófico de pacotilha é bem afeita a uma elite pensante que nada quer mudar.

Outro exemplo categórico da ironia de Aires, que se imiscui com a história do país e suas contradições elementares, está presente na avaliação que faz do golpe de 1889 a Santos, e que inspira o nome do presente trabalho. Aires afasta as possibilidades de uma revolução que ameaçasse os interesses pequeno burgueses do confeitoiro, a fim de confortá-lo, e arremata as possibilidades revolucionárias com a forma fixa extremamente irônica:

— É verdade, conselheiro, vi descer as tropas pela Rua do Ouvidor, ouvi as aclamações à república. As lojas estão fechadas, os bancos também, e o pior é se se não abrem mais, se vamos cair na desordem pública; é uma calamidade.

Aires quis aquietar-lhe o coração. **Nada se mudaria; o regímen, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele. Comércio é preciso. Os bancos são indispensáveis.** No sábado, ou quando muito na segunda-feira, tudo voltaria ao que era na véspera, menos a constituição.

— Não sei, tenho medo, conselheiro.

— Não tenha medo. A baronesa já sabe o que há?

— Quando eu saí de casa, não sabia, mas agora é provável.

— Pois vá tranquilizá-la; naturalmente está aflita.

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. **As ocasiões fazem as revoluções, disse ele, sem intenção de rimar, mas gostou que rimasse, para dar forma fixa à idéia.** Depois lembrou a índole branda do povo. O povo mudaria de governo, sem tocar nas pessoas. [grifo nosso]

As definições de Aires possuem intenção programática. O comércio é preciso e os bancos indispensáveis para a organização econômica que sustentam ambos, Santos e Aires. Por outro lado, tem tom profético e analítico, uma vez que de fato a mudança de regime não alterou as estruturas de poder do país. Trata-se de uma definição de golpe palaciano, de mudança sem mudar – uma elaboração literária do que, anos depois, intelectuais de toda sorte chamariam de “modernização conservadora”.²⁶ Mas o que chama atenção é o uso da “forma fixa” como eventualidade positiva. Mais valeu a forma do que o conteúdo do que afirmava. Sabe-se muito bem, e qualquer intelectual de porte erudito como Aires saberia melhor do que todos, que o que condicionou a derrubada do Império em 1889 foi uma multiplicidade de fatores, e não meras “ocasiões”. Há um rebaixamento da política na fala de Aires, justificada pelo traquejo poético. Nesse caso, a ironia serve à diminuição dos eventos históricos, da complexidade das disputas de poder e das efervescências políticas e sociais do momento, bem como ao alheamento com a história. Mais à frente no romance, a ironia se completa:

"A ocasião faz o ladrão", conclui o meu correspondente. Não conclui mal. Há todavia alguma injustiça ou esquecimento, porque as razões do gesto do corredor foram todas pias. Além disso, o provérbio pode estar errado. Uma das afirmações de Aires, que também gostava de estudar adágios, é que esse não estava certo. — Não é a ocasião que faz o ladrão, dizia ele a alguém; o provérbio está errado. A forma exata deve ser esta: "A ocasião faz o furto; o ladrão nasce feito." (cap. LXXV)

Uma hora a revolução, outra o ladrão. Novamente o princípio da equivalência operando na visão de Aires. O conselheiro nivela o burro e o patrão, o senhor e o escravo, a revolução e a ocasião e agora a revolução e o ladrão. Antes forma fixa, agora a defesa do provérbio. Difícil distinguir a ordem de importância entre as coisas – o efeito da ironia de Aires acaba sendo o de gerar uma equivalência irreal entre

²⁶ Parece que Giuseppe Lampedusa, autor de *Il Gattopardo*, leu o romance de Machado. A célebre frase, que anos depois seria proferida nas telas de cinema por Burt Lancaster em filme dirigido por Luchino Visconti: “tudo deve mudar para que tudo fique como está”, afirma o príncipe Falconeri durante os processos revolucionários na Itália que levou a sua unificação e atingiu, num primeiro momento, as castas aristocráticas de toda a península itálica. Um símbolo das maquinações do andar de cima para dirigir os ímpetos de transformação para a manutenção das estruturas sociais.

elementos de dimensões distintas. Inúmeros outros momentos do romance operam essa mesma lógica de equivalência: ao confundir o patrão na boleia da carruagem, ao diminuir a importância das ideias em detrimento da convicção, ao não enxergar as mudanças na cidade do Rio de Janeiro após anos no estrangeiro, ao dirimir as diferenças de Pedro e Paulo, aos conselhos políticos a Santos, ao diminuir as consequências da derrubada do Império - esses e vários momentos em que a narração, sob o ângulo de Aires, busca aplastar diferenças realmente existentes. A eterna flor na botoeira parece simbolizar esse elemento de equivalência, onde o perene e o infinito se associam numa imagem elevada e incontornável para nosso conselheiro. Afora os metafísicos desígnios de Deus, apenas uma coisa no mundo é capaz de projetar essa equivalência em tudo e todos: o dinheiro.

* * *

O questionamento de Helen Caldwell sobre a confiabilidade de Bentinho enquanto narrador instaurou uma nova forma de se ler não apenas *Dom Casmurro* como a obra de Machado como um todo. Um verdadeiro ponto de inflexão na crítica nacional. Estudantes e pesquisadores de todo o Brasil, agora, leem cada romance de Machado com justa desconfiança. Como um andarilho numa floresta desconhecida, o desafio é não cair nas armadilhas cirurgicamente colocadas a fim de enganar o leitor desatento. Em que pesem as possibilidades dessa correta problematização se transformarem em uma espécie de mania de perseguição às avessas, que enxerga mentira e dissimulação por toda parte nas obras de Machado, o questionamento não deixa de ser válido para nós em *Esaú e Jacó*. O fundamento para tanto está escancarado em todo o romance e se localiza nas incongruências já mencionadas entre as atitudes de Aires em sociedade, as linhas do *Memorial* e os comentários oniscientes do narrador. Essas incongruências formais constituem um dos pilares que nos permite ler a obra à contrapelo – ou seja, aplicar uma espécie de lupa contraideológica sobre a narração e desvendar alguns mecanismos que tornam *Esaú e Jacó* tão labiríntico e enigmático e ao mesmo tempo tão revelador da história nacional e seus impasses. Vimos até agora alguns dos mais fundamentais aspectos de nosso narrador: a *finesse* calculada para agradar, o “bordejar” constante sempre apto a concordar e não constranger, a mentira como princípio oficial da diplomacia (a nível individual e a nível político), a impostura diante de todos, o desprezo pela classe financeira que ascende com a mudança de regime e o fim da escravidão, a

identificação com a elite, a alteridade desdenhosa, a máscara social de Joaquim Fidélis, a proteção na sinecura da diplomacia, o alheamento geral com a práxis da vida real, a ironia e o efeito da equivalência. Esse quadro geral nos obriga a enxergá-lo com desconfiança e entrever o significado das quebras por trás de cada um desses elementos e do andamento da narração. A partir de agora, feito o traçado geral do ponto de vista que nos guia ao longo da história, entraremos na argumentação geral do romance, suas particularidades referentes ao conjunto das ações e dos demais personagens, bem como as alegorizações, simbolizações e imagens criadas a fim de narrar o fim de século no Brasil de Machado de Assis.

Capítulo 2

Um mundo em ruínas: alegorias e ausências

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

A leitura de *Esaú e Jacó* demanda um tortuoso exercício reflexivo da totalidade e da ausência. Uma verdadeira ginástica dialética. O romance abarca uma totalidade referente a momentos decisivos da história nacional, da transição do Império para a República, ao mesmo tempo em que quebras, descontinuidades e ausências na narração de Aires se mostram reveladoras do ponto de vista já abordado, bem como dos problemas centrais do romance. Vimos algumas dessas quebras e descontinuidades no primeiro capítulo, agora vamos tentar compreendê-las em uma dimensão maior.

Parece paradoxal começar a falar de totalidade com uma epígrafe como a do trecho acima, do capítulo XXII. Mas no penúltimo romance de Machado de Assis a ironia dá o tom, os duplos se proliferam e as contradições ganham força incontestável. Como pensar uma totalidade em cima do nada? É o que sugere nosso narrador. No capítulo XXII ocorre uma intromissão em que ele salta de 1880, quando os gêmeos contavam nove anos, para 1886 - justificado pela ideia de que “bordar nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro”. A primeira interpretação do trecho é a de que nada ocorreu nesses seis anos, pelo menos nada de relevante para a história dos gêmeos e da família Santos. Quiçá da vida política no Brasil. Uma segunda interpretação se limita a relativizar os sentidos do trecho tendo em vista uma ironia desenxabida de Aires, como quem joga ideias ao léu, talvez para confundir o leitor, talvez por mero efeito estético. Ainda uma terceira interpretação, essa mais elucidativa e também mais complexa, é a da imagem do bordado aludindo a toda a obra, e, por consequência, à história nacional, ao processo brasileiro. Como se todo o fim de século fosse um bordado de nada em cima de um invisível, tudo modulado por um tempo esvaziado onde nada ocorre, uma dialética negativa em que não se sabe ao certo se o Brasil de *Esaú e Jacó* é

história viva, que sofre mudança, ou uma espécie de purgatório onde as almas vagam sem futuro definido, cujo tempo é imóvel e a síntese nunca chega. Walter Benjamin aponta em seu derradeiro texto, *Teses sobre o conceito de história*, que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”²⁷. No contexto da obra, o esforço de Benjamin é combater o historicismo burguês que vê progresso em tudo, bem como um certo marxismo vulgar que afilia-se ao mesmo sentido teleológico. Trata-se de uma reflexão relativamente pioneira no campo teórico marxista, a de uma dialética antiprogresso, ainda que, de certa forma, já estivesse contida em momentos da obra de seu fundador. Parece que o alemão estava lendo o penúltimo romance de Machado de Assis quando redigiu essas linhas, dialogando com Aires. Tomando o livro como um “romance-mosaico”²⁸, onde as anedotas de Aires compõem um quadro fragmentado de uma totalidade complexa, não seria *Esaú e Jacó*, na verdade, uma legítima representação desse “tempo saturado de agoras”? Ou o seu contrário? Em que medida esse mosaico não se contrapõe à sugestão do bordado do nada em cima do invisível? O aspecto enigmático de inúmeras passagens, os nomes dos personagens, as distintas interpelações e pausas narrativas, as referências clássicas e míticas, enfim, inúmeros elementos do romance apontam à necessidade de se compreendê-lo em suas dimensões alegóricas. A rixa entre os irmãos, a tabuleta do Custódio, os nomes e simbolismos presentes na subida de Natividade ao Morro do Castelo, o enterro de Flora, a epígrafe, tudo tende ao plano do alegórico. O trecho do bordado parece ser um caso desses. E um importante, diga-se de passagem, revelador de uma totalidade enigmática que empurra o leitor a uma reflexão mais detida sobre o processo histórico trabalhado. Nesse capítulo, vamos buscar investigar essa totalidade fragmentada, as referências simbólicas e

²⁷ Benjamin, Walter. *Teses sobre o conceito de história*. In Walter Benjamin - *Obras escolhidas*. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232

²⁸ O termo foi cunhado por Alexandre Eulálio que viu, na penúltima obra de Machado, “a mais visivelmente complexa e ambígua de todas as obras da maturidade de Machado de Assis”. A referência de Eulálio, na verdade, não é feita da mesma forma que é utilizada sorrateiramente aqui. Eulálio, em sua leitura estética, compreende a obra como um mosaico de “formas simples”, de apólogos que se contrapõem a “episódios significantes”, uma “dramatização semialgórica de uma experiência ou de um conceito”. Poderíamos enveredar por essa linha, mas não é o caso. O termo é fortuito na medida em que se enquadra bem à forma fragmentária dos causos, interrupções narrativas, explicações do narrador, uso abusivo do “punhal anedótico” de Aires, etc.

alegóricas presentes no romance, seu norte estrutural e os argumentos nele contidos, bem como os pontos encobertos. Para tanto, passaremos antes por parte da fortuna crítica que aponta juízos abarcativos sobre o sentido do romance. Essa abertura ajuda a enxergar de longe para depois penetrar nos planos mais profundos da narrativa.

2.1. A tradição mítica, a ascese metafísica e uma confiança demasiada em Aires

De toda a aura em que envolvem Machado de Assis, talvez a mais popular (não necessariamente a mais aceita academicamente hoje) é a de que o escritor alcançou níveis de profundidade psicológica como nenhum outro no país, bem como a capacidade de captar a “essência humana”. Talvez um Proust, um Shakespeare... mas na literatura nacional não há igual. A alcunha de “mulato grego”, posta por José Veríssimo e censurada por Joaquim Nabuco, faz juz a certa capacidade que Machado teria de expressar pensamentos elevadas, superando as vicissitudes mundanas, que permanecem verdadeiras aos homens mesmo milênios depois. Ou seja, coisas essenciais e atemporais. No caso, o amigo íntimo de nosso escritor censura Veríssimo não pelo referência grega, mas pelo pejorativo de “mulato”. A valoração dessa dimensão psicológica está presente nas matérias de jornal sobre nosso escritor, em livros didáticos Brasil afora e em boa parte da fortuna crítica. Dialogando, portanto, com a reiteração helênica feita por Nabuco, cabe a nós menos compreender qual aspecto da alma homérica Machado conserva do que qual substrato material e espiritual subsiste ao longo de milênios a ponto de os gregos falarem aos brasileiros, seja no século XIX, seja no XXI. Divagações helênicas à parte, se faz necessário, portanto, verificarmos a crítica que reafirma os aspectos “atemporais” de Machado de Assis. Em especial a que julga *Esaú e Jacó* um romance cujos problemas principais são metafísicos.

Talvez o mais importante crítico da abordagem “metafísica” seja Eugênio Gomes. Em *O testamento estético de Machado de Assis*, Gomes define os quatro últimos romances de Machado (excetuando o *Memorial*) como uma “tetralogia

condicionada a um simbolismo de caráter metafísico”.²⁹ Diferentemente de *Dom Casmurro*, o emprego da alegoria entendida em sua dimensão metafísica teria encontrado terreno fértil no penúltimo romance do escritor – lá, se sobrepõe a temática dos “impulsos da carne e dos sentidos a quaisquer artificios”, já em *Esaú e Jacó*, o “centro de interesse primordial” é a “alma”. Seguindo essa linha de raciocínio, a narrativa de Aires seria, possivelmente, a mais elevada da tetralogia. Em outro texto, Gomes segue a mesma chave interpretativa, chegando a mencionar uma “antinomia radical inconciliável” entre Capitu e Flora:

“Capitu – carne, mundo, oceano, onda – é um símbolo do Mal, com ardis e atrativos de mulher, Flora – espírito, céu, ar, luz – representa o Bem, disseminado numa aura envolvente e saudável de esperança, sob cujos eflúvios decorre quase toda a ação do romance. Uma, fala exuberantemente aos sentidos, e os embriaga, enquanto a outra chega a parecer inexplicável, quando encarada apenas por esse ângulo”³⁰

A metafísica, aqui, tem explícitos pontos de contato com o imaginário cristão, de dualidade idealista entre bem e mal, paraíso e inferno, carne e espírito, corpo e alma, tudo temperado com pitadas de misoginia onde “ardil” e “atrativos de mulher” são como sinônimos na mesma linha. Mais à frente, no mesmo texto, o crítico afirma que “a operação psicológica” de *Esaú e Jacó* “visa a um objetivo transcendental, com fundamento em peculiar misticismo, representado por uma noção idealista da realidade.” E logo em seguida compara o romance à Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino. Ainda nesse caminho de enxergar a elevação de *Esaú e Jacó*, Gomes arremata: “Em EJ, a sua ambição [Machado] sobe de ponto, tornando-se mesmo enorme, porque o que o impele é a preocupação de apreender o mundo das essências, diligenciando captar o infinitesimal da psicologia humana”. Sem avançar nas citações, o primordial aqui é enxergar toda uma corrente de pensamento que secundariza os aspectos históricos e políticos do romance em detrimento da sua dimensão mítica, em base a um processo de simbolismo e alegorização de alta potência. De fato há “pano pra manga” em todo o romance para uma leitura mais

²⁹ Gomes, Eugênio. “O testamento estético de Machado de Assis” in: ___. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

³⁰ Gomes, Eugênio. “À margem de *Esaú e Jacó*” in: ___. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958. p. 160

mitificadora³¹, entretanto o ponto de vista de Aires e toda a problemática abordada no primeiro capítulo referente às contradições, às mentiras, ao posicionamento de classe interessado, e tantas outras, no mínimo nos obrigam a ler o romance com olhar desconfiado.

Outro crítico que segue uma linha semelhante de interpretação à de Eugênio Gomes, menos cristão, mas tão mítico quanto, é Ivan Teixeira. Em *Apresentação de Machado de Assis*, ao longo das abordagens de distintas obras de nosso autor, Ivan Teixeira afirma que “essa obra [*Esaú e Jacó*] é um *mito*, quer dizer, uma narrativa que simboliza verdades filosóficas ou representa fenômenos da natureza”. A alusão a fenômenos da natureza se dá pelas simbolizações das personagens, em especial Flora (que seria representação da natureza) e Natividade (de nascimento). Mas o professor uspiano vai além:

“os gêmeos dessa estória deviam ser um só; sendo dois, esforçam-se pela unidade, através da destruição. Personificam a luta do indivíduo consigo mesmo. Nesse sentido suas brigas simbolizam a eterna busca da harmonia, estabilização e perfeição. O amor de Flora seria a superação desse impasse. Mas ela não decide. Hesita sempre, porque ela própria é a alegoria da escolha que define o caráter das pessoas. Aceitar Paulo implicaria a recusa de Pedro, e a escolha fatalmente mutilaria o ideal de perfeição, o qual era, para Flora, a síntese das virtudes de ambos os irmãos”³²

O romance, portanto, para Teixeira, trabalha centralmente com as ideias de busca da “harmonia e perfeição” de um ponto de vista idealista. Como se todo o impasse

³¹ Para ficar apenas com Natividade, a quantidade de definições mitificadoras são variadas: seu nome de batismo é Maria, aludindo à mãe de Jesus; “era nomeada nas gazetas, pertencia àquela dúzia de nomes planetários que figuram no meio da plebe de estrelas”, diz o narrador no capítulo VI, como se participasse de uma espécie de Panteão moderno inatingível pelas classes subalternas; sua cor era um “azul celeste, claro e transparente” que “nunca a noite escurecia” e uma das razões para tamanho “sentimento azul”, para além da linha paterna, era a “isenção” - a capacidade que Natividade teve de não se relacionar amorosamente com nenhum outro homem que não Santos, de “ter atravessado a vida intacta e pura”. A alusão que ocorre no capítulo XIX é a da nau de Vasco da Gama que heroicamente atravessou o Cabo das Tormentas, se desvencilhando dos bocejos do gigante Adamastor até chegar nas Índias; Natividade “era a mais bela mulher daquele tempo” (IV); apazigua a briga dos filhos com os retratos com “linguagem de grandezas” (XXVI); sua elegância “enganava os tempos de tal maneira que ela conservava, não digo a frescura, mas a graça antiga.” (CXXI). Apaziguadora, a que engana o tempo, de alma azul, como Vasco da Gama, isenta, Maria, Natividade... de fato uma coleção de epítetos que abusa dos símbolos e imagens elevadas, criando espaço para uma leitura mitificadora da que dá luz aos gêmeos.

³² Teixeira, Ivan. “Esaú e Jacó: historicidade e transcendência mítica” in: ___. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 139

histórico apresentado pelo romance fosse pretexto para a apresentação de um impasse da “luta eterna” pela harmonia, presente em todos os tempos, universal. Para além de a relação entre a narração e a história nacional ser incontornável para o entendimento mais profundo do romance, um dos problemas centrais de tais interpretações está na recusa de se compreender as contradições nas quais se imergem Aires, o fio condutor da narrativa. No mesmo texto, Teixeira afirma que o romance é “fruto da sabedoria da velhice encarnada nos comentários do conselheiro Aires”, mais uma vez identificando diretamente personagem e autor. A secundarização dos aspectos históricos e políticos que perpassam toda a narrativa ensejam a visão metafísica e mítica do romance, embalando-o numa ficção ascética e desprovida de chão histórico-social. As simbologias e alegorizações, portanto, estariam em função de uma elevação espiritual onde a história vira pano de fundo para reflexões metafísicas, bem afeitas à verve Schopenhauriana do próprio autor. Trata-se de uma visão relativamente atraente na medida em que de fato Machado era leitor de Schopenhauer e também interessado por problemas metafísicos. Mas isso apaga toda a força da ironia de nosso Aires, das incontáveis contradições que o envolvem, bem como boa parte dos problemas apresentados “à meia sombra” ao longo da narrativa. Uma visão dialética busca abrir essa sombra, encontrar seus pontos contraditórios, jogar luz no que não é dito e compreender a obra em sua totalidade mais complexa.

O pensador liberal José Guilherme Merquior segue uma rota semelhante. Sobre a já citada influência schopenhauriana em Machado, Merquior adiciona Pascal e seu ensinamento de como “enxergar no mundo o império do mal”, onde o pessimismo toma conta das vicissitudes terrenas e o mundo seria de fato produto da punição de Adão e Eva. Mais adiante no mesmo texto ele afirma:

“o núcleo metafísico dessa visão-do-mundo é, ainda aqui, o pensamento de Schopenhauer – um Schopenhauer genialmente interpretado pela plasticidade da imaginação mítica. Em *Esau e Jacó*, o humorismo de Machado se sublima, convertendo-se no mais alado ludismo alegórico”.³³

³³ Merquior, José G. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 183.

Ou seja, para além do centro se manter na dimensão metafísico-filosófica, Merquior também enxerga nas alegorizações uma operação lúdica, de brincadeira – alada e, portanto, elevada sim, mas cujo aspecto lúdico não deixa de tocar no âmbito do ingênuo ou do inocente. Em determinado momento do ensaio, Merquior define a narração de Aires como “simpática”, “nada misantropo” e de uma “lucidez generosa”. O nosso diplomata que mente sobre a febre amarela com o intuito de não queimar a imagem escravocrata do país mundo afora adquire dimensão positivada.

Mas para além das contradições próprias da figura de Aires, extensamente trabalhadas no primeiro capítulo da dissertação, há ainda um elemento não menos convincente que coloca em xeque a crítica metafísica do trio citado (sem contar tantos outros que seguem em linha comum): o problema da música e da arte no romance *Esaú e Jacó*. Tanto Eugênio Gomes quanto José Guilherme Merquior abordam a questão da música no romance de maneiras semelhantes, enxergando-a como ponto de sublimação dos impasses da alma que envolvem a figura de Flora. Com efeito, trata-se de argumento convincente tendo em vista as inspirações filosóficas do autor. Mas vamos ver como há material suficiente para suscitar a dúvida referente a uma tese exclusivamente schopenhauriana. Flora, é bom lembrar, “gostava de música, e mais do piano do que do canto”. Ao piano se entregava por completo, a ponto de ficar sem “comer um dia inteiro” (hipérbole justificada pelo narrador a fim de “meter um sopro de verdade” em nossas “orelhas entupidas”). Paulo, que gostava mais de conversa do que de piano, conversava com Flora, que por sua vez tocava piano quando era de interesse de Pedro – “ou então fazia ambas as coisas, e tocava falando, soltava a rédea aos dedos e à língua”. Mas o ponto auge da relação com a música no romance se dá logo após o golpe de 15 de novembro, quando Flora sai do quarto, após uma noite sem sonhos, ouve seus pais conversando sobre os ocorridos e se recolhe às teclas do instrumento. A narração é digna de nota:

Flora não era avessa à piedade, nem à esperança, como sabeis; mas não ia com a agitação dos pais, e meteu-se com o seu piano e as suas músicas. Escolheu não sei que sonata. Tanto bastou para lhe tirar o presente. A música tinha para ela a vantagem de não ser presente, passado ou futuro; era uma coisa fora do tempo e do espaço, uma idealidade pura. Quando parava, sucedia-lhe ouvir alguma frase solta do pai ou da mãe: “...Mas como foi que...?” — “Tudo às escondidas...” — “Há sangue?” Às vezes um deles fazia algum gesto, e ela não via o gesto. O pai, com a alma trôpega, falava muito e incoerente. A mãe trazia outro vigor. Já lhe sucedia calar por instantes, como

se pensasse, ao contrário do marido que, em se calando, coçava a cabeça, apertava as mãos ou suspirava, quando não ameaçava o tecto com o punho.

— *Lá, lá, dó, ré, sol, ré, ré, lá*, ia dizendo o piano da filha, por essas ou por outras notas, mas eram notas que vibravam para fugir aos homens e suas dissensões.

Também se pode achar na sonata de Flora uma espécie de acordo com a hora presente. Não havia governo definitivo. A alma da moça ia com esse primeiro albor do dia ou com esse derradeiro crepúsculo da tarde, — como queiras, — em que nada é tão claro ou tão escuro que convide a deixar a cama ou acender velas. Quando muito, ia haver um governo provisório. Flora não entendia de formas nem de nomes. A sonata trazia a sensação da falta absoluta de governo, a anarquia da inocência primitiva naquele recanto do Paraíso que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição trazer a ordem eterna e única. Não haverá então progresso nem regresso, mas estabilidade. O seio de Abraão agasalhará todas as coisas e pessoas, e a vida será um céu aberto. Era o que as teclas lhe diziam sem palavras, *ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó...* (LXIX - Ao Piano)

O narrador adere ao pensamento schopenhauriano de maneira estampada, pelo menos quando entra nos supostos sentimentos de Flora frente à música³⁴. Tal expressão artística, para ela, é algo atemporal, pura e elevada. A história viva tenta furar o bloqueio da sublimação por meio dos comentários esparsos dos pais, e não consegue. Um ou outro gesto são apenas vistos. Mas nada penetra na crisálida que envolve Flora e seu piano. Nada na superfície, pelo menos. Pois quanto mais as notas vibrassem “para fugir aos homens e suas dissensões”, mais próximas elas ficavam da realidade. Flora não consegue escapar, na verdade, por mais que feche os ouvidos para as preocupações dos pais (que, diga-se de passagem, eram menos com o “sangue” alheio do que com o futuro da comissão pretendida por Batista). A música imita a indefinição momentânea do governo provisório.³⁵ E assim falavam as notas, sem emitir palavras, mimetizando em primeiro lugar o ponto de mutação no qual se encontrava o regime político brasileiro, ao mesmo tempo em que projetando uma utopia terrena sem poder instaurado, com estabilidade, um verdadeiro “céu aberto”, um paraíso terrestre. Os dedos e o som de Flora se prendem à realidade, ao passo que a interpretação da música casava com uma utopia idealista de um

³⁴ Em “*Metafísica do Belo*”, diz o filósofo alemão: “a música, portanto, expressa a essência verdadeira de todas as possíveis aspirações e disposições humanas, a, por assim dizer, alma interior delas. (...) A música, portanto, caso vista como expressão do mundo, é uma linguagem universal no mais supremo grau, que está até mesmo para a universalidade dos conceitos como aproximadamente estes estão para as coisas isoladas.” p. 234, Schopenhauer, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barboza. – São Paulo: Editora UNESP, 2003

³⁵ As notas, inclusive, parecem mimetizar o que ocorre (*ré* remetendo à República e *dó* remetendo a Deodoro, numa leitura possível).

mundo idílico. Na edição fac-símile, como nos traz Cláudio Roberto Duarte³⁶, o texto original continha um elemento a mais nesse mundo utópico imaginado por Flora: a ausência de trabalho. O narrador diz: “não haverá então progresso nem trabalho doravante/durante (n)aquele experimento da vida, um pouco de nada entre dous momentos de rumor”. Ou seja, a indefinição da música, das sensações de Flora e do próprio momento político do país são elevadas à utopia pela interpretação do próprio narrador, uma utopia que nega o trabalho (ideologia que vai bem de encontro com a posição de um diplomata que nunca precisou viver do trabalho próprio na sociedade escravocrata brasileira do século XIX). Não era Flora quem idealizava o seio de Abraão agasalhando todas as coisas, mas uma visão interessada que deseja embelezar o momento, com requintes elitistas, desviando o impasse histórico para uma sublimação idealista. No caso de Aires, casa muito bem. A menção a Abraão, diga-se de passagem, legitima ainda mais o “clima metafísico” da cena. Mas os contratempos de nosso narrador falam mais alto. Há um outro momento ao longo do romance em que o narrador retoma essa mesma ideia de paraíso na terra, com praticamente as mesmas palavras. A ocasião é novamente a indecisão de Flora, num momento em que não sabia se recebia os gêmeos em sua casa ou não. Ela olha para a janela e vê Gouveia, o oficial de secretaria, e poeta, que a corteja. Nessa hora o narrador faz uma intromissão nada casual: “este mundo é dos namorados. Tudo se pode dispensar nele; dia virá em que se dispensem até os governos, a anarquia se organizará de si mesma, como nos primeiros dias do paraíso”. Ou seja, a leitura schopenhauriana do momento ao piano pode fazer sentido se lida deslocada de outros momentos da obra. A repetição da mesma ideia, dessa vez diante de uma reflexão menos “elevada” sobre os cortejos de um jovem enamorado, como é a que ocorre diante de Gouveia, quebra com a suposta ascense estética proporcionada pela música e a equivale a um namorico que nunca veio a se realizar. Novamente, é o narrador que nos leva à utopia, a partir de sua própria visão, e não a suposta pureza estética de Flora ou da intenção da obra, como supõem Eugênio Gomes e José Guilherme Merquior. O narrador opera, novamente, uma equivalência ao retomar o mesmo assunto, dessa vez sob um contexto menos “contemplativo”, digamos assim, como o de uma suposta sublimação estética.

³⁶ Duarte, Claudio Roberto. *Nada em cima de invisível: Esaú e Jacob, de Machado de Assis. As aventuras do dinheiro na transição do Império à República*. São Paulo, 2017. p. 207.

Novamente os comentários do narrador denotam uma trivialidade do momento, como se a mesma ideia pudesse ser aplicada para cada situação a bel-prazer de quem formula – no caso, novamente, casa bem com Aires, sua incessante troca de posições, sua impostura.

Por último, um evento ainda mais significativo questiona a interpretação idealista da música (e a realização estética de modo geral) como solução dos impasses apresentados pelo romance. Se não vira essa ideia ao avesso, ao menos a questiona enquanto juízo absoluto. O evento em questão encerra o capítulo inicial do romance e teve no ensaio de Roberto Schwarz uma pista fascinante para incidir em pontos obscuros da narração. Por que o canto de Barbara, diferentemente da sonata de Flora, não adquire realização estética elevada ou algo que o valha? O que há de inferior nos versos que abrem o romance em comparação com as teclas soltas do piano de Flora pós-golpe? Por mais que Schopenhauer acudisse fundamentalmente à música romântica, não caberia enxergarmos a “linguagem da Vontade” também na toada de Bárbara? Uma vontade de classe, sim. Abstrações têm pouco lugar na nada inocente cantiga da pitonisa do Norte. Schwarz nos mostra como o romance exhibe, a partir de um “comentário oblíquo, sob forma de cantiga, um ponto de vista saído da escravidão, recém-abolida no momento em que se escrevia o romance”³⁷. A toada fala por si só:

*Menina da saia branca
Saltadeira de riacho
Trepá-me neste coqueiro
Bota-me os cocos abaixo.
Quebra coco sinhá,
Lá no cocá
Se te dá na cabeça,
Há de rachá
Muito hei de me ri
Muito hei de gostá,
Lelé, cocô, naiá (cap. I)*

A “Pítia do Norte”, como é referida em um dos últimos capítulos, ganha projeção quase inquestionável ao longo do romance. Do começo ao fim somos

³⁷ Schwarz, Roberto. “Dança de parâmetros”. *Novos Estudos Cebrap*, no 100, São Paulo, Nov. de 2014.

impelidos a acreditar no destino que entrevê. De maneira direta e objetiva, na ideia de que os gêmeos estão destinados a “coisas futuras”, “bonitas”, “grandes” e que vão “subir”. Em nenhum momento do romance há um questionamento mais profundo a essa previsão. Mas, de maneira indireta, não estaria Bárbara prevendo, ou ao menos desejando, essa vingança de classe metonimicamente representada pelo coco que racha a cabeça da senhora? Muito hei de gostar, diz a cantiga da profeta. A vontade, para Schopenhauer, em nenhum momento está predestinada a ocorrer, mas para os mitos helênicos ela está subordinada aos desígnios divinos. Não importa o que Jocasta faz com seu filho, ele vai crescer, matar seu pai e casar com sua mãe. Não há vontade, decisão ou mesmo esfinge que mude o destino de Édipo. Não queremos com isso concluir que o romance vislumbra uma revolução predestinada contra os senhores, mas no mínimo não podemos aceitar a interpretação metafísica com facilidade. Entre a insolubilidade do impasse de Flora, que foge ao piano, e a ginga da cabocla, de fato manifestam-se ideias e lugares distintos. O piano, como aponta Luiz Felipe de Alencastro, será “a mercadoria-fetiche dessa fase econômica e cultural”³⁸, referindo-se à segunda metade do século XIX. Adiante o historiador mostra como ele se torna objeto de importante prestígio social:

“dava status, era moda, a moda, anunciando os 25 anos, a maioridade efetiva de d. Pedro II, o fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira, o prenúncio de outros tempos e dos novos europeus que iriam imigrar para ocidentalizar de vez o país. Porque o Império iria dançar ao som de outras músicas” (p. 47)

O contraponto à cabocla (que, como nos mostra José Miguel Wisnik, tinha tudo para ser de origem africana, e não indígena, como supõe a miscigenação na alcunha³⁹) é forte. De um lado, a sublimação ao piano no bairro do Botafogo diante da queda do Império e a chegada do governo provisório, embalado por uma sonata impermeável às coisas mundanas e históricas, tudo mediado pelo olhar de nosso diplomata. De outro, uma cantiga de inflexões afro, em bairro pobre, acompanhada pelo pai da cabocla que dedilha no violão uma canção do sertão do Norte, recheada de violência social. As duas cenas, postas lado a lado, parecem encenar elementos que dizem

³⁸ Alencastro, Luiz Felipe de. “Vida privada e ordem privada no Império”. In: *História da vida privada no Brasil - Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 46.

³⁹ Wisnik, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. In: Teresa: Revista de Literatura Brasileira; São Paulo, p. 76.

respeito à totalidade do romance, à problemática central, a dualidades insolúveis. Casa grande e senzala, cultura erudita e cultura popular, válvula de escape e redenção violenta, Morro do Castelo e Botafogo, Flora e Bárbara, o piano e a viola... Justapostas, manifestam a necessidade de não tomarmos a interpretação da totalidade do romance como uma abstração metafísica, e sim a partir de suas contradições bem calcadas no impasse histórico ao qual o romance parece girar em torno, o de uma dialética negativa que nunca encontra superação nos problemas estruturais do país. Ao menos, não ao olhar do narrador.

2.2. Alegorias históricas – a interpretação de John Gledson

A crítica de John Gledson ganha força pela clareza, argumentação convincente e sobriedade no trato do objeto. Ele pega o leitor pela mão e o leva a momentos decisivos do romance a fim de ligar os eventos históricos aos personagens e ações. Gledson chega a estabelecer uma ressalva frente à possibilidade de se exceder nas relações entre história e realidade: “é necessário ter cuidado com o papel preciso da História e da política no romance, porque existe uma considerável tentação de ser excessivamente exclusivista ao interpretar o romance neste nível”⁴⁰. Com efeito há. Por outro lado, as alusões alegóricas são incontornáveis no livro. Cabe a nós desenvolvê-las e tentar abri-las, enxergá-las em seus sentidos mais abertos, menos mecânicos, mais oblíquos, buscar seus significados não ditos e encobertos mais ou menos conscientemente pela narração.

A primeira alegoria citada por Gledson é a de Pedro e Paulo, respectivamente o Império e a República. Mas não vista de um ponto de vista estático, e sim que ambos os regimes representariam face da mesma moeda, “a mesma oligarquia, sob diferentes disfarces”. Depois nos mostra como a *forma* de aplicação desse poder, para ambos, se realiza em seu contrário. Ou seja, que a aplicação prática do Império possui traços republicanos, e vice-versa. Para tanto, Gledson resgata o capítulo XXXVI (A discórdia não é tão feia quanto se pinta), onde Paulo, republicano, sonha com uma República Veneziana com traços de tirania, onde ele estaria à frente (“talvez o doge fosse ele mesmo”). Ao passo que Pedro, no mesmo parágrafo, sonha com um Império onde teria posição destacada mesmo sem o sangue azul, capaz

⁴⁰ Gledson, p. 194

inclusive de dissolver o Congresso. Gledson arremata: “os democratas esclarecidos necessitam de símbolos e sonham com cerimônias antiquadas; os monarquistas constitucionais sonham em exercer o poder descaradamente”. No final, cada um é atraído pelo regime que lhe melhor outorgar o poder. Não é de se estranhar, mais uma vez, a inversão dos valores ao olhar do narrador – novamente o poder da equivalência torna ao avesso ideais aparentemente opostos, se igualando, identificando o diferente, e reduzindo tudo a devaneios fortuitos no final das contas – “tais eram as grandes pinceladas da imaginação dos dois. As estrelas recebiam no céu todos os pensamentos dos rapazes, a lua seguia quieta e a vaga da praia estirava-se com a preguiça de costume.”⁴¹ As relações entre os gêmeos e os heróis das epopeias homérica acabam ganhando os mesmos contornos alegóricos na medida em que Paulo, identificado com Aquiles (XLV) e descrito como “agressivo” (XVIII), e Pedro com Odisseu (XLV) e descrito como “dissimulado” (XVIII), representariam respectivamente os aspectos “brutais” da República (mais especificamente a tirania floriana) e a “certa visão do Império em termos de maior sutileza e sofisticação”, aponta Gledson.

Outro caso de significativa inversão equivalente se encontra no capítulo destinado ao crescimento dos gêmeos, “De como vieram crescendo”. Nos percalços dos dois ao longo da juventude, tudo vai de acordo. De acordo com a maturação da elite escravista de então. Não havia jovens mais graciosos, corriam por apostas, trepavam em árvores, eram duas “obras-primas, ou antes uma só em dois volumes, como quiseses”. Desde a juventude nutriam as características dos semideuses e protagonistas das épicas helênicas:

Paulo era mais agressivo, Pedro mais dissimulado, e, como ambos acabavam por comer a fruta das árvores, era um moleque que ia buscar acima, fosse a cascudo de um ou com promessa de outro. A promessa não se cumpria nunca; o cascudo, por ser antecipado, cumpria-se sempre, e às vezes com repetição depois do serviço. Não digo com isto que um e outro dos gêmeos não soubessem agredir e dissimular; a diferença é que cada um sabia melhor o seu gosto, coisa tão óbvia que custa escrever.

⁴¹ O narrador leva o leitor a se deleitar com a natureza, esquecendo dos sonhos dos gêmeos – “e logo acharam de si para si que a lua era esplêndida, a enseada bela e a temperatura divina”. Assim termina o capítulo, em conciliação formidável, típico de um sentimento de elevação romântico, compativo à ironia de Aires que costuma desviar dos assuntos a seu bel-prazer.

O parágrafo concentra, em lirismo juvenil, a violência impregnada de uma elite que usa e abusa de sua posição dominante. Ambos sabiam agredir e dissimular, mas cada um “sabia melhor o seu gosto”. Há aqui, concentrado em poucas linhas, um desejo de tirania que se estende aos dois irmãos, cada um utilizando suas habilidades mais desenvoltas para obter o mesmo objetivo. No caso era obrigar “um moleque” (distintivo claro para se referir a um escravo ou filho de um escravo) a pegar a fruta da árvore que não conseguia alcançar. Metonimicamente, enxergamos o domínio de classe que, para atingir o gozo, se utiliza ora do convencimento, ora da violência, sempre com o intuito de fugir ao esforço físico e dominar o outro. Desejo de tirania bem modulado na formação dos gêmeos. A psicologia moderna não poderia deixar esse episódio de lado para penetrar nas camadas mais profundas de construção subjetiva de nossos personagens principais. Uma visão marxista e abarcativa, então, seria obrigada a se deter melhor. Apesar de se tratar de um episódio aparentemente secundário, é revelador de questões importantes. Impossível não se lembrar da descrição que Brás Cubas faz da infância de Quincas Borba, relembra com destaque no estudo de Roberto Schwarz quando vai apontar na “supremacia qualquer” uma expressão que designa bem o andamento da narrativa, bem como do “capricho despótico” do narrador personagem⁴². Brás afirma que Quincas era “a flor da cidade”, “gracioso, inventivo e travesso”, “tinha garbo o traquinas” e, por último, “nos nossos jogos pueris, ele escolhia sempre um papel de rei, ministro, general, uma supremacia, qualquer que fosse”⁴³. Os paralelos são explícitos. No caso dos gêmeos, essa tirania “em pequeno”, revelada na relação com o criado durante a infância, concentra movimento semelhante ao da busca por uma “supremacia qualquer”, de acordo com as habilidades de cada um. Ambos são diferentes, e isso parece ressaltar o narrador, cada um possui sua respectiva qualidade helênica, mas no fim das contas o fim é o mesmo – a supremacia sobre o outro. No caso, o *outro* não é um igual, trata-se de um jovem (muito

⁴² Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990, p. 22

⁴³ Machado de Assis, J. M., *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar. p.

provavelmente⁴⁴) negro. O narrador desce das calendas gregas para formar os nossos gêmeos, essas duas obras-primas, que se utilizam de suas qualidades para praticar a tirania contra o outro. Movimento que, no fim das contas, identifica essa diferença. Vale lembrar que a “dissimulação” e a “agressão” são posturas ou práticas idênticas às qualidades apontadas por Maquiavel na formação do Príncipe, ou do governante. O bom governante sabe dar porrada e ser gentil, consoante às circunstâncias. À diferença de Aníbal, general cartaginês, cuja “crueldade inumana” nunca deixou de gerar sentimento “venerável e temível diante de seus soldados”, Cipião pecou pelo excesso de bondade, levando seus soldados a se rebelarem após conceder liberdade demasiada à disciplina militar⁴⁵. No final das contas Cipião acabou derrotando Aníbal, mas apenas após corrigir esse erro crasso da demasia generosidade. Repressão e ideologia, poderia apontar o moderno cientista político, seriam as novas formas de “amor” e “medo”, ou de “dissimulação” e “agressão”, ora desenvolvidas por um dos principais ideólogos políticos dos últimos séculos, ora concentradas numa “inocente” descrição do desenvolvimento subjetivo da infância de Pedro e Paulo em *Esaú e Jacó* – tudo para garantir uma “supremacia qualquer”, objetivo de tirania que diferencia as ações dos gêmeos apenas pelo grau, mas não pela natureza.

O caso da tabuleta encerra bem a alegorização dos dois regimes. A *reductio ad absurdum*, que proporciona certa comicidade no episódio, operada pelo deslocamento dos eventos dramáticos do 15 de novembro para a simples discussão sobre o nome de uma confeitaria, expressa a “superficialidade da mudança: é simplesmente um lugar onde as coisas são enfeitadas e se tornam atraentes ao olhar. Cada regime, pelo que parece, é um produto artificial, com pouca ligação substantiva com a realidade que pretende representar”.⁴⁶ Indo mais a fundo, há de se concluir também que a deterioração da tábua representaria a deterioração do próprio regime monárquico (“a tábua está velha, e precisa outra; a madeira não aguenta tinta”, “estava rachada e comida de bichos” – XLIX). Essa é uma hipótese

⁴⁴ A expressão encontra eco em um conto de Lima Barreto, *O moleque*, onde um jovem negro é castigado pela própria mãe após ser acusado injustamente de ter roubado uma fantasia de carnaval. A expressão carrega, como Lima Barreto sugere, forte violência racial, introjetada na língua portuguesa através de incorporação, tendo em vista que a etimologia remete ao quimbundu, língua bantu da Angola.

⁴⁵ Maquiavel, Nicolau. *O Príncipe*. Penguin Companhia, p. 76

⁴⁶ Gledson, p. 200

de Gledson, suportada pelas posições de Machado nas crônicas (pelo menos até antes de 15 de novembro). “Menos que uma condenação *moral* do regime”, segue o professor, “parece seu julgamento *histórico*: os regimes, como as pessoas e os organismos, chegam ao fim de suas vidas úteis”. Outra operação de redução que beira o cômico está presente no capítulo XXXVII, onde a banalidade, a reflexão rasa e o preconceito ganham ares de grandiosidade no texto de Paulo. Os irmãos concordam na assertividade da abolição, mas discordam na razão. Pedro achou justa; Paulo, o início da queda do Império. E aí ele nos lança a famigerada frase: “a abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco”. Gledson considera essa frase como parte da linha irônica que percorre o conjunto da obra. Não obstante, sequer Paulo havia a formulado originalmente, mas se apropriou como patrimônio público. E o desfecho do capítulo é significativo desse ponto de vista:

a frase do discurso não era propriamente do filho; não era de ninguém. Alguém a proferiu um dia, em discurso ou conversa, em gazeta ou em viagem de terra ou de mar. Outrem a repetiu, até que muita gente a fez sua. Era nova, era enérgica, era expressiva, ficou sendo patrimônio comum. Há frases assim felizes. Nascem modestamente, como a gente pobre; quando menos pensam, estão governando o mundo, à semelhança das idéias. As próprias idéias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas.

A frase que fora proferida com grandiosidade por Paulo e como perigosa por Natividade agora é tratada com certa dose de ironia, com simplicidade própria de qualquer outra ideia. O seu conteúdo, no entanto, é munido de forte preconceito racial e elitista, como se a atividade política fosse exclusividade dos brancos, uma vez que aos negros resta apenas a autonomia do próprio corpo (para virar mão de obra assalariada, livre desde que não almeje o poder). O sujeito político é o branco, que precisa se emancipar das restrições do Império. Ao negro reserva-se apenas a tal “liberdade”. Tal como qualquer outra ideia, ela nasce modestamente e depois está “governando o mundo”. Quem a criou? Um anônimo coletivo? Até a penúltima linha do parágrafo, por mais absurda que nos pareça hoje a frase de efeito de Paulo, ela poderia ser lida de um ponto de vista positivado. Mas a ironia final é implacável: ideias como mercadoria, levadas “à feira”. E, por consequência, as frases de efeito

também. Elas são produzidas por ninguém sabe quem e são levadas ao mercado das ideias, onde cada um tem a sua. Mais uma vez, importa menos o conteúdo das coisas do que a sua forma, o valor de troca do que o valor de uso, afinal, cada um “verte-as como pode” – tudo incorporado em um cenário de livre comércio ideal. Sorrateiramente, o narrador indica como as ideias são facilmente vendidas, independentemente de seu valor, aderindo a um ponto de vista de classe dominante, onde o livre mercado das ideias proporciona a liberdade de cada um produzi-las ao seu modo, vendê-las ao seu gosto, como utópico “patrimônio comum”. Isso tudo é permitido em qualquer regime, seja ele monárquico ou republicano. Afinal, em última instância, a força do capital independe de sua forma de organização política.

Gledson não chega a esse nível de interpretação referente ao episódio das ideias, mas cita a frase de Paulo no capítulo XXXVII como parte do argumento geral do romance, no qual Machado enxergaria “sua própria sociedade desnordeada, sofrendo de uma falta de objetivos já presente, em embrião, em períodos anteriores, mas agora atingindo um nível que se aproximava à total desintegração”. As alegorias, para o nosso crítico inglês, estariam em função desse balanço portanto. E segue: “o ceticismo e o senso de vazio que impregnam *Esaú e Jacó*, a própria superficialidade da abordagem histórica (que não pode ser negada e, às vezes, desce ao nível da ópera cômica) é, em si, em grande medida, um fenômeno histórico, o produto do período no qual se situa o romance”. A interpretação do episódio das barbas negras aponta no mesmo sentido, onde as barbas do frei capuchinho representariam o Império, envelhecido, e as barbas do maltrapilho representariam a república (ou as repúblicas) uma ideal e outra ainda indefinida – e define o capítulo XXIII (Quando tiveram barbas) como representativo do “enredo real, histórico, que aparece regido pelas contingências econômicas”⁴⁷.

Sem nos alongar tanto na dissecação que Gledson faz sobre cada um dos personagens e eventos do romance, a lista de possíveis alegorias é digna de nota: Natividade seria uma espécie de representante da geração do Segundo Reinado, ao mesmo tempo alegoria do nascimento, ou até mesmo o próprio Império quando justaposta à Flora; Nóbrega é o fundador e ao mesmo tempo personificação do encilhamento; a superstição de Santos representa uma sociedade que já perdeu seu rumo e deve recorrer a ilusões de controle do futuro, como o espiritismo incorporado

⁴⁷ Gledson, 211

por Plácido. Ao mesmo tempo, legítimo representante de uma nova classe de especuladores; Perpétua levanta a hipótese de representar uma espécie de estado de coisas real anterior ao regime imperial, ou mesmo a perpétua tendência ao conflito; Batista é identificado como um representante ultrapassado pelo tempo da conciliação que tanto marcou o Império, para o bem e para o mal, ao passo em que D. Cláudia, com seus êxtases eróticos e quase cômicos pela violência sugeriria a representação do “lado menos respeitável dessa atitude conciliatória”⁴⁸. João de Melo e Gouveia seriam representantes dos funcionários públicos, um que ascende pela via da herança e outro que morre amando à distância, o que mostraria a mudança de uma sociedade de circulação social relativamente fixa para outra mais imprevisível, onde o dinheiro passa a mandar mais do que o status e o favor. Flora alegorizaria “a esperança de fecundidade e abundância”⁴⁹ de um lado e a República, de outro, ainda que não sejam necessariamente ideias opostas. Aires, por fim, para Gledson, parece ser o único que paira “acima do destrutivo arrasto do tempo”⁵⁰, sob o prisma de uma noção idealista. Em certo momento, reafirma a tese de Eugênio Gomes de que Aires seria uma espécie de *alter ego* de Machado de Assis, apesar de apresentar ressalvas frente a uma identificação direta. Ao final, Gledson finaliza com uma interessante ideia de que a onisciência é problematizada, dada a dificuldade da matéria trabalhada, cuja solução adotada fica sendo “desajeitada”, onde a paternidade do enredo é aceita e negada ao mesmo tempo. Daí os problemas de foco narrativo centrados em Aires e em toda a narração.

Nesse sentido, as alegorias compõem um quadro de desintegração total para Gledson. Mais adiante no texto ele define o romance a partir de um “senso generalizado de desnorreamento”, proporcionado pela dificuldade de se criar um modelo político nacional bem ajustado à História: “a loucura e a ilusão são ameaças constantes”. E dessa maneira os últimos decênios da história brasileira vão sendo configurados numa série de eventos mais ou menos interligados de maneira alegórica e simbólica, esfumaçados por um “enredo peculiarmente tedioso e desenxabido”, distantes das convenções realistas habituais. Na passagem do Império para a República, do fim da escravidão, os fatos não podem mais ser

⁴⁸ Gledson, 222

⁴⁹ Gledson, 228

⁵⁰ Gledson, 234

considerados como algo estabelecido e fácil de serem narrados – “uma sociedade que, em alto grau, perdeu seu senso histórico e, assim, é incapaz de compreender o presente, ou de distinguir a superfície da substância”⁵¹. Daí a complexidade do romance, a dificuldade de narração, o esfumaçamento geral que ofusca o senso de realidade, inverte os valores, a tudo equivale. A força da argumentação casa com a totalidade do romance, cuja epígrafe do presente capítulo expressa bem esse “tempo esvaziado”. Vejamos a síntese do ensaio de Gledson:

A mensagem do romance, pelo que vamos percebendo até agora, é de desespero constante. Vemos uma sociedade que perdeu o controle sobre seu destino e o contato com seu passado e na qual, portanto, a mudança não implica uma renovação criativa, mas a infrutífera exploração especulativa da qual Nóbrega é o exemplo mais claro. O pior é que nisso nada há de novo: já está implícito, embutido, poderia dizer-se na História recente do Brasil, pois remonta pelo menos a 1850, ou talvez bem antes.

É óbvio que o enredo central do romance, a competição dos gêmeos, representa a tentativa mais importante de uma ruptura com a situação histórica: de maneira igualmente óbvia, é um fracasso. Apesar de tudo que já disse a respeito da falta de substância histórica nos motivos da briga dos gêmeos, a briga em si transmite uma parte essencial da mensagem do romance – na verdade, parte de seu significado histórico está na própria banalidade de suas motivações, já mencionadas. Produzida pela prosperidade do Segundo Reinado, deveria surgir uma nova abundância e harmonia, mas esta esperada colheita é destruída pela luta entre os gêmeos, que finalmente culmina – coincidência tão óbvia que o autor não se incomoda em disfarçá-la – na Guerra Civil de 1893. (Gledson, p. 231)

O esforço em examinar cada personagem e momento da obra, agregado às relações mais ou menos diretas entre processo histórico e realidade social, é realmente surpreendente. Um esquema convincente cujo valor é ressaltado também por não se encerrar em juízos absolutos, como a tradição metafísica termina fazendo⁵². Mas queremos abrir ainda mais os argumentos de Gledson a fim de aprofundar os argumentos alegóricos do romance e sua totalidade.

⁵¹ Gledson, 217

⁵² Ou mesmo a leitura de Afonso Romano Sant’Anna, que por motivos variados não abordamos nesse trabalho, mas que frisa os aspectos formais em detrimento do conteúdo a partir do princípio da dualidade que permeia toda a obra. Trata-se de uma leitura estruturalista que ganhou menos espaço no estudo machadiano, mas que segue tendo certa influência.

Pressupõe-se, com a “perda de controle” sobre o destino da sociedade e o contato com seu passado, que houvera um período, então, onde o controle e o contato existiu. Fica vago sabermos ao que Gledson se referia, se a uma visão romântica de busca de uma identidade nacional aliada aos mitos fundacionais (indianistas e românticos, alencaristas) e ao fervor pós-independência que tanto marcou a segunda quadra do século XIX, ou a uma visão idealizada de Machado de Assis sobre o passado do país. Não temos como saber. Mas de qualquer forma seria errôneo supor que, em algum momento, houve essa consideração, seja por parte do narrador, seja por parte dos pontos encobertos da narração. Ao contrário, muitos elementos apontam a uma dissolução generalizada do tempo, para um impasse histórico que ganhou corpo nos anos decisivos (especificamente 1888-1889, mas de maneira geral nos quase cinquenta anos em que o romance narra), mas que nada indica a exclusão dos anos precedentes à abolição do tráfico negreiro (ou à febre das ações, primeiro evento histórico citado no romance).

A segunda questão que queremos abordar sobre a síntese proposta por Gledson, e que diz respeito também ao conjunto do ensaio, é a de ainda restar confiança no narrador em sua leitura. O fracasso da luta dos gêmeos mimetiza o fracasso do processo histórico, de fato, e a suposta colheita da prosperidade do *boom* do café não vem. Mas essas eram promessas feitas por quem? Esperadas por quem? A própria formulação dessas expectativas frustradas pelo fracasso dos gêmeos já se integra à visão de Aires do processo, vai com o fio que tece nosso conselheiro da elite. Não seriam expectativas gestadas por um setor específico da sociedade brasileira de então? A bem dizer, setores dessa nova elite especuladora, da intelectualidade (positivista, que não por acaso a revolta no Rio Grande do Sul surge com destaque ao final do romance, quando quase tudo já está “perdido”), dos que desejam que “tudo deve mudar para que tudo fique como está”? Ou seja, uma expectativa da classe dominante? A dificuldade de compreensão do romance é dupla, tripla, múltipla... entre as razões está justamente o problema de narração. Quando parece termos chegado a conclusões mais acertadas, Aires vem e joga tudo para o alto. Gledson ensaia uma crítica acertada ao nosso diplomata, chega a nomear a organização da narração como uma “trapaça”, onde os três últimos romances “pregam uma peça” no leitor por conta de seu “narrador (pouco confiável)”. A análise é serena, mas não se extraem as conclusões devidas. Exemplo

disso é a aceitação das conclusões finais das alegorias. Como confiar em Aires, que nos conduz do começo ao fim, um diplomata que mente sobre o Brasil, disfarça suas opiniões sobre Santos e seus desejos sobre Natividade, cujas intromissões o tempo todo buscam confundir, encobrir e descobrir as coisas e as ideias, alheio aos acontecimentos, que torna tudo ao avesso? A operação que propomos daqui em diante é semelhante à metáfora usada por Sanseverino⁵³, de matar a Medusa usando o espelho, pois se olharmos diretamente em seus olhos nos petrificamos. Ou seja, se aceitamos a narrativa tal como nos aparece, caímos no canto da sereia de Aires e acolhemos sua indiferença, nos petrificamos olhando para as alegorias e entendendo-as como elas nos surgem.

2.3. O dito e o não dito – quebras, ambiguidades, ruínas e ausências de um tempo em suspensão

Aqui emprestamos a imagem de alegoria que Benjamin cria para pensar o drama barroco alemão – como parte de um campo de ruínas, um depósito de ossadas. Em outro texto, a imagem da história nos é propícia também: o anjo da história, impelido pelo vento do progresso, a enxerga, como um acúmulo incansável de ruína sobre ruína⁵⁴. O que nos aparece é o movimento linear, aquilo que salta de acordo com a história dos vencedores (Aires, diplomata), mas nosso papel é o de também incidir sobre o não dito, o contido, ou o desdito de maneira enigmática. Há vários momentos da narração em que pululam esses “fenômenos”, reveladores do processo histórico tão importantes quanto as alegorias conscientemente trabalhadas. O suposto ausente, um ponto de vista diferente, reaparece como ruína, como uma quebra no andamento geral da obra, como descontinuidade.

A começar pela já desenvolvida cantiga de Bárbara que, se formos abusar das inspirações helênicas a que Machado tanto se refere, aparece obliquamente como musa que inspira a narrativa a partir de uma cantiga de redenção social nunca

⁵³ Sanseverino, Antonio Marcos. “O princípio de corrosão em *Esaú e Jacó*” in: _____. “Realismo e alegoria em Machado de Assis”. Porto Alegre: PUC-RS, 1998 (tese de doutorado).

⁵⁴ Benjamin, Walter. *Origem do drama trágico alemão* [1925]. São Paulo: Objetiva, 2011 e *Teses sobre o conceito de história*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo, Editora Brasiliense S.A., 1985.

realizada até os dias de hoje. Pítia do Norte, Sibila (ironicamente Aires sempre teve “fé na Sibila”, cap. XXXVIII), verdadeira profeta. Seu canto dá início triunfante à narrativa, prometendo cousas grandes que nunca se realizam plenamente no fim das contas. O que se realiza então? Ou o que se deseja realizar? Os gêmeos viraram deputados, o que poderia ser considerado “grande”, mas nunca realizaram seus delírios de poder. A presidência ou a vice-presidência se limitam aos devaneios de Natividade, logo antes de sua morte. Ao mesmo tempo seguiram os desígnios de luta eterna desde o ventre, até o final do século. E o desejo escondido na cantiga? Por que não se realiza? O romance nos indica pistas encobertas que proporcionam uma interpretação mais aberta das alegorias e de seu sentido geral.

Casos semelhantes são as intromissões metodológicas da narrativa. Há pelo menos sete momentos ao longo do romance em que se formula o método de escrita, narração ou mesmo de leitura do romance. Ou seja, propõe chaves de interpretação ao leitor. Falamos em sete na falta de encontrar mais, pois certamente uma leitura ainda mais minuciosa encontrará outros. Eles não são uniformes, alguns são mais abertamente exposição do método do que outros, alguns são complementares e outros, contraditórios, um deles é quase imperceptível – mas todos dialogam com a composição narrativa e apontam caminhos de interpretação.

O primeiro deles está presente na Advertência, onde um editor ficcional encontra os manuscritos de Aires e afirma que *Esaú Jacó* é uma história “escrita com pensamento interior e único”, diferentemente do *Memorial de Aires*, presumindo então que este último fora escrito com pensamento diverso e exterior. Essa ideia não poderia ser mais falsa. As frases seguintes são também dignas de desconfiança, pois nega a vaidade de Aires para depois questionar se, caso ela se manifestasse, “valia a pena satisfazê-la?”. A advertência nos traz incongruências que deixam o leitor atento de orelhas levantadas. Impossível não se recordar do primeiro capítulo de *Dom Casmurro* onde o narrador pede para não procurarmos o sentido de casmurro no dicionário, pois a alcunha difere da que lhe dão, e estaria presente na “que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo”. O dicionário atesta “casmurro” como obstinado, teimoso, cabeça dura, tudo aquilo que, se tomado como verdade, coloca em xeque as desconfianças de Bentinho. Depois o *dom* é tratado com ironia pelo narrador, pois supostamente nosso personagem principal passaria ao largo de qualquer “fidalguia”. Sim, o mesmo Bentinho, herdeiro de Mata-

Cavalos... O leitor de *Dom Casmurro* logo vai ao dicionário e passa a desconfiar de nosso narrador. Por que, então, não faríamos o mesmo com a Advertência de *Esaú e Jacó*? Qual credibilidade não vaidosa possui o nosso diplomata repleto de imposturas? Que se coloca acima de todos os conflitos, exibindo sua presumida superioridade intelectual? *Ab ovo* sugere a ideia de que a história está predestinada, movimento cíclico independente das vontades humanas e coletivas, de que os gêmeos lutarão eternamente. E isso de fato ocorre. A epígrafe, depois, vem a confirmar a mesma ideia, uma vez que manifesta a ideia de mal-nascidos destinados a sofrerem eternamente – pecado capital que, mais uma vez, independe da vontade – visão teleológica manifesta desde o início. Outro aspecto da Advertência diz respeito à quantidade de títulos. São três possíveis, cada um mais enigmático que o outro. O *Último*, curiosamente, é publicado antes dos primeiros (que compoariam o próprio *Memorial*). O *ab ovo* remete ao início, mas é descartado. E resta o que contém a duplicidade integral. Ou seja, metaforicamente, o início e o fim são descartados, selecionando-se, portanto, aquele que não é nem o início, e nem o fim, tampouco o meio, e sim a sua união – trata-se da dualidade expressa de maneira crua. É mito e história ao mesmo tempo, se considerarmos a referência bíblica e a anedótica juntas. São o início e o fim juntos. É a insolubilidade candente.

E aqui chegamos ao nosso segundo momento de exposição metodológica, a explicação da epígrafe. O que nos aparece como suposta verdade incontestada na advertência (escrita por alguém supostamente insuspeito, uma vez que lhe é garantida a anonimidade imparcial), a saber, a de que tanto a ideia de *ab ovo* quanto a do trecho da Divina Comédia são reveladoras do argumento geral do romance, cai por terra quando analisamos sua realização prática e inserida na realidade. Aires remete a Dante durante o jantar na casa de Santos e o mal-estar é diretamente ligado ao especulador, que não casualmente é casado com a mulher que gostava (“como de outras joias e raridades”, cap. XII). Ou seja, aquilo que surge como chave de interpretação do romance, a ideia de que somos predestinados ao inferno por uma espécie de pecado capital *ab ovo*, está na verdade bem calcado na animosidade nutrida por Aires pela nova classe que ascende durante o processo de especulação financeira representada por Santos, com uma pitada de ciúmes disfarçado. Novamente, é o funcionário de certo prestígio olhando as mudanças na sociedade, sua nova estrutura cambiante, e se indignando, execrando essa nova

camada, suas personalidades, seus desígnios, sua “eterna insipidez”, buscando explicações abstratas para uma nova realidade material. O preconceito de classe está embutido, e não explícito. O curioso é perceber como esses conflitos discretos, presentes nas entrelinhas, passam ao largo das camadas subalternas da sociedade escravocrata e recém-saída da abolição – como se os negros e brancos pobres sequer fossem dignos de nota na narração de fim de século. Esse ausente é gritante, se formos escovar a história a contrapelo e sermos fiéis à realidade histórica e social tal qual se deu.

O terceiro momento de exposição metodológica, esse menos diretamente referido à composição da narrativa como um todo, e sim construído de maneira mais metafórica e enigmática, está presente no capítulo XXII, mais especificamente no trecho de abertura da epígrafe do presente capítulo. “Agora um salto”, como já abordado, pode dizer respeito ao salto de seis anos de 1880 a 1886, bem como ao romance como um todo – formando, assim, alegoria da passagem histórica de fim de século. Estaria o narrador, mediado pela figura de Aires, nos dizendo que nada ocorreu nessa segunda metade do século XIX no Brasil? Ou mais, considerando a ideia de que os problemas do romance são embrionários (*ab ovo*), estaria o narrador nos dizendo que todo o processo histórico do país configurou um tempo esvaziado de presente, onde a maneira de contá-lo exige essa indefinição vaporosa? O aspecto tedioso do romance, apontado por Gledson, o desapontamento final da ausência de síntese proporcionada pela morte de Flora, as expectativas frustradas de resolução da eterna luta dos gêmeos, a eclosão da guerra civil federalista no Rio Grande do Sul, tudo parece indicar uma chave de interpretação onde o invisível ganha corpo numa dualidade insolúvel, que por sua vez oscila perpetuamente sob os ares do nosso país.

O quarto momento surge no capítulo XXVII (De uma reflexão intempestiva), onde o narrador zomba da leitora ansiosa pela aparição do amor, da mulher amada mais especificamente: “Francamente eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente.” Há uma admissão explícita em “escrever com método”, deixando a crer que cada particularidade do romance é conscientemente elaborada, fechando os sentidos do romance portanto. A menção à “leitora”, e não “leitor” (que suporia o conjunto dos receptores), combina uma

realidade do século XIX e início do XX, quando o público leitor concentrava-se mais entre as mulheres do que nos homens, ao mesmo tempo em que sugere uma implícita misoginia, onde o interessante para a mulher são os assuntos fortuitos do coração, os desencantos amorosos, a frivolidade da boca miúda. O debate político, deixe-os a quem entende, parece dizer Aires, afinal, “o capítulo do amor ou dos amores é o seu interesse particular nos livros”. Grandes ideias e problemas filosóficos aos homens, às mulheres, as miudezas do coração e a fofoca. Ao longo de todo o romance há inúmeras menções a leitores e leitoras, feitas de maneira mais ou menos arbitrária, mas esse caso em específico não nos parece ser. É recheado de violência simbólica. Ao final do capítulo, o narrador pede “confiança no relator dessas aventuras”, o que para a leitora atenta e na crítica cuidadosa pode causar desconfiança ou asco.

O quinto momento está presente no capítulo LV (“A mulher é a desolação do homem”), onde o narrador opera um movimento ambíguo de convite e ironia ao mesmo tempo. O convite é semelhante ao do início do romance, quando o narrador pede para o leitor penetrar “o que for menos claro ou totalmente escuro” com o par de lunetas da epígrafe. E a ironia está em comparar o leitor a um ruminante: “o leitor atento, verdadeiramente ruminante”, diz o narrador, “tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida.” Ou seja, por um lado o narrador se acusa, deixando claro que esconde determinadas questões ao longo da história, deixa a cargo do leitor a interpretação, independentemente se está correta ou não. Uma leitura relativista poderia concluir que o significado do romance, portanto, é exclusividade do leitor, e cada um tem o seu⁵⁵. Trata-se de uma leitura que acolhe a identificação de ruminante. Por outro lado, a comparação bovina é maliciosa, trata o leitor como um animal, típico movimento de presumida superioridade intelectual, bem de acordo com nosso diplomata. Como se a “eterna insipidez dos outros” pudesse ser transferida, também, aos leitores.

⁵⁵ Essa linha de interpretação ganha força na medida em que se fortalecem as visões mais “pós-modernas” de crítica literária. Nela, o relativismo é absoluto a tal ponto em que se esvaem conclusões mais profundas sobre os problemas elaborados por Machado, podendo se estender para a análise cultural como um todo. Cada vez mais vivemos um mundo sem sentido, onde os distintos pontos de vista se sobrepõem às intenções e à realidade concreta material.

O sexto momento está presente no capítulo XLVI, “Entre um ato e outro”, no qual a ambiguidade do método de exposição narrativa explode qualquer confiabilidade no narrador ou coerência realista. Vale a pena a leitura direta:

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.

Se tomarmos o conceito de fetiche, de Marx, para compreender a composição artística, aqui há uma espécie de revelação antifetichista. Um momento em que se abre aos olhos do leitor a coxia antes escondida, o processo de produção do objeto literário. Ao mesmo tempo o trecho não deixa de ser metalinguístico. As elucubrações sobre o que o leitor pensa da narrativa são acertadamente ambíguas: “que é obscura. Que não sabem os papéis. Ou então que é tudo sublime.” O que devemos esperar de uma história que pode ser, na mesma linha, obscura e sublime ao mesmo tempo? Tamanho mistério contido em um só ato vai de encontro com as indefinições da totalidade do romance, o que sugere que tudo está sendo meticulosamente planejado pelo narrador, em especial a indefinição que perpassa tudo. Depois há as inversões de que Aires abusa – “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”. Mas o momento mais surpreendente está na frase final. Até o final constrói-se uma narrativa claramente ficcional, onde o narrador inverte tudo em função da boa recepção, do choro, do riso, de tudo o que o teatro (e a realização estética como um todo) pode proporcionar ao público. Ficção de alto nível até o final: “falo por imagens; sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro”. O narrador explode a relação entre ficção e realidade ao subverter qualquer confiabilidade. Estamos ou não diante de uma história ficcional? Qual o propósito? O de chorar ou não? O do sublime ou obscuro? Antes, no capítulo XIX, o

narrador afirma que um de seus “propósitos neste livro é não lhe por lágrimas”, e agora o “sem choro” retorna como testemunha desse suposto realismo pretendido – “a verdade pura”. Parece que o narrador joga com o leitor com o intuito de lhe suscitar a reflexão, de dizer, obliquamente, que essa narrativa não é fácil e que é preciso suspender juízos previamente estabelecidos para compreendê-la. Ou seja, eleva o nível da experiência. Isso, ou mergulhar numa ambiguidade insolúvel, presente até mesmo nos momentos de formulação narrativa, de exposição dos métodos narrativos.

Por último, o sétimo momento encontrado é praticamente imperceptível, mas também extremamente revelador. O “punhal anedótico” de Aires surge como formulação pela primeira vez ao final do romance, quando Flora já estava doente, Floriano Peixoto já estava no poder, os ideais republicanos já estavam sendo soterrados pela tirania do novo regime e algumas verdades parecem vir mais fortemente à tona. Flora, nesse momento, estava em Andaraí, e a imagem do punhal aparece primeiro em uma anedota criada por Aires para desviar do assunto que dizia respeito às razões dos gêmeos visitarem pouco Flora. A historieta napolitana conta como Aires deu um punhal com o melhor aço do mundo para um assassino, colaborando, assim, para a trigésima primeira morte na lista do bandido. O desvio é explícito: para não entrar na discussão sobre Flora e sua terrível situação, Aires inventa. Não são poucos os momentos na narrativa em que algo semelhante ocorre: durante os dias seguintes à abolição, onde Aires desloca o foco para uma injusta prisão no meio da rua para os quadris de Carmen e depois para a anedota do burro, quando o golpe é dado no 15 de novembro e Aires passa a filosofar sobre Xenofonte e logo nos conta a alegórica anedota da tabuleta de Custódio, quando começa a falar da temperatura assim que lhe perguntam de Flora, como muda de assunto quando deve tomar posição... mas nesse caso do punhal, parece se configurar um sentido além do anedótico. O punhal, no início do capítulo seguinte, surge novamente como algo consolidado e transfigurado, “o punhal da anedota de Aires”:

Enquanto indagavam dela em Petrópolis, a situação moral de Flora era a mesma, — o mesmo conflito de afinidades, o mesmo equilíbrio de preferências. Cessado o conflito, roto o equilíbrio, a solução viria de pronto, e, por mais que doesse a um dos namorados, venceria o outro, a menos que interviesse o punhal da anedota de Aires. (XCIII)

O punhal da anedota serve a manter a dualidade insolúvel de Flora. Não é mero detalhe essa definição, que pode passar despercebida. A frase final do trecho selecionado dá a entender que o “punhal da anedota de Aires” impede a solução que viria através da vitória de um dos gêmeos. Ou seja, o punhal impede com que um dos gêmeos possa ficar com Flora no final das contas. A frase final é categórica: “a solução viria de pronto” (um venceria) “a menos que interviesse o punhal da anedota de Aires”. Se tomarmos essa definição de que o punhal serve a manter a dualidade insolúvel de Flora como regra geral de composição do romance, sorrateiramente nosso diplomata se acusa. De acordo com a narração, Flora morre por conta da indecisão, por conta dessa insolubilidade. Portanto se a insolubilidade se mantém devido ao punhal da anedota de Aires, o punhal adquire significado literal, de instrumento de morte. Aires, dessa forma, se revela o assassino de Flora. Xequemate no diplomata, diria o jogador (leitor) atento que descobre o erro do adversário e aproveita para dar o golpe final. A sua ação garante que Flora não chegue a “solução” nenhuma, que nenhum dos irmãos “vença”, “a menos que interviesse o punhal da anedota de Aires”. A indecisão leva nossa heroína à morte. Aqui surge mais uma questão contraditória. Nosso diplomata se localiza como protetor de Flora ao longo de todo o romance, conselheiro em inúmeros momentos, com ares paternos. Há a autoconfissão de uma traição no momento em que opera o “punhal anedótico”. Por outro lado, Aires, em tese, trabalha para proteger os gêmeos – pedido feito por Natividade no capítulo XXXVIII, “Chegada a propósito”. No momento, Natividade encontra Aires por acaso no bonde e revela suas angústias diante do conflito dos filhos. Após uma longa conversa, a mãe enfim pede a Aires que intervenha na briga, logrando harmonia entre os dois: “pode corrigi-los por boas maneiras”, pede Natividade, “fazê-los unidos, ainda quando discordem, e que discordem pouco ou nada.” Mais à frente Aires enxerga em sua qualidade de diplomata a razão do pedido, e o acata. No momento em que ocorre a cena, é difícil imaginar que o pedido, tão nobre à primeira vista, resultaria na morte de Flora. Daí a imagem do punhal, surgida antes mesmo da morte efetiva. Dessa forma Aires se descobre. Em um detalhe no final do romance, transmitido através de uma aparentemente inocente anedota napolitana, tomamos conhecimento de que há consciência, por parte do narrador, da responsabilidade que possui na morte de Flora. Afinal, “quem morreu, morreu. Era o caso de Flora; mas que crime teria

cometido aquela moça, além do de viver, e porventura o de amar, não se sabe a quem, mas amar?” (cap. CVII, quando Flora morre durante o cerco de 72 horas por parte do governo de Floriano, e que o assassino volta à cena do crime). Se tivesse realizado o amor, não teria morrido, e, segundo o próprio Aires, essa escolha foi interrompida pela força do seu punhal. Tomando os irmãos como alegoria dos dois regimes, e Flora como a possível síntese⁵⁶, Aires acaba cumprindo o papel de impedir a resolução do impasse a partir da sua anedota e das suas manipulações.

Abrindo ainda mais essa interpretação alegórica, não seria de todo errado aventar a hipótese de que o responsável pela ausência de síntese histórica seria o próprio Aires, não pela força individual que tem no curso da história nacional, mas pelo domínio da história, pelo controle da narrativa que nos leva a acreditar nesse impasse histórico. As quebras estão nos detalhes, bem como no não dito. Não nos veio à leitura alguma obra crítica que considerasse essa interpretação, ou que ao menos mencionasse o detalhe do punhal como autorrevelação de um crime. Tampouco devemos tomar esse fato de forma exclusivista, como se Aires tivesse manipulado todos os acontecimentos do começo ao fim para encobrir o crime que havia planejado desde o início. Não nos parece que *Esaú e Jacó* tem seu enredo revelado de maneira tão simples como um romance policial de pacotilha. O importante aqui é enxergar na sua voz a condução de uma narrativa que leva todos os significantes ao mesmo significado: o da insolubilidade dialética da dualidade histórica, sem síntese, sem sujeito capaz de resolver os problemas. O bode expiatório acaba sendo a inexplicável Flora, vaporosa, a flor de uma manhã, nascida no Ministério Rio Branco, rosa fresca e rubra de última hora, e todos os epítetos laudatórios que a acompanham ao longo do romance e que configuram a imagem de uma mulher pura e aérea, perfeita ao olhar romântico e patriarcal em toda a sua aparência. A vitória de um dos irmãos seria a derrota da missão de Aires, pois, como o próprio narrador revela “por mais que doesse a um dos namorados, venceria o outro”, daí a necessidade de empunhar suas anedotas e convencer a moça Batista de que nenhum dos Santos lhe serve. Nessa chave de interpretação, o mito (*Esaú e Jacó*) e a profecia (da cabocla) caem por terra e triunfa a intervenção do diplomata.

⁵⁶ No texto de Augusto Meyer, Flora é vista como uma “síntese impossível formada com as duas imposições: possuir num só corpo as virtudes que se compensam nos dois rapazes”. Meyer, Augusto. *Flora*. In: Machado de Assis. Rio de Janeiro: São José, 1958.

O realismo se sobrepõe ao mito e toda a chave interpretativa alegórica é no mínimo questionada.

De maneira geral, olhando de cima para todas essas “pausas” metodológicas, há de se observar uma não linearidade nelas, bem como ambiguidades recorrentes. O termo utilizado por Sanseverino é o da “corrosão” do “caráter referencial da prosa realista”⁵⁷, como se a narração ambígua, irônica e recheada de duplos impedisse o juízo absoluto das alegorias e dos mitos de modo a corroer os princípios causais e lógicos da narrativa. Tudo é referenciado historicamente, o narrador “fala por imagens”, pede para não chorar, pois “tudo aqui é verdade pura”. A coletânea de referências históricas não nos deixa mentir. E isso tudo é tão verdade quanto as quebras dessas referências, ocasionadas fundamentalmente pelo manejo desconfiável do narrador (Aires), que mente, dá a crer que assassina Flora (também “por imagens”), debocha do leitor bovino e da leitora fútil, nutre desprezo pelos outros e sua eterna insipidez. Tais quebras colocam em xeque a referencialidade alegórica direta, nos obrigando a enxergar pelo espelho de Perseu. Em meio às ruínas, os espaços vazios ou deteriorados dizem muito sobre o edifício que pereceu com o tempo, colocando em suspense um tempo difícil de ser narrado, uma experiência onde o real e a fantasia não se separam com clareza.

Nessa complexa trilha de alegorias e imagens, quebras e contradições, vale resgatar as definições de alegoria que Walter Benjamin trabalha. Diferentemente do símbolo, onde a relação entre a parte e o todo tende a ser evidente ou ao menos mais explícita, a alegoria prescinde de identificação direta, trabalhando com a ordem do arbítrio e não necessariamente da metonímia. Há um elemento arbitrário na escolha do objeto representativo, possibilitado pela nova configuração estética que se desenvolve no barroco. Benjamin afirma: “a alegoria sai vazia. O mal em si que alojava como profundidade existe somente nela, é pura e exclusivamente alegoria, não significa algo diferente do que é. E significa precisamente o não-ser do que representa”⁵⁸. Ou seja, para se fabricar uma alegoria não é necessário uma relação direta entre o objeto representado e o objeto representativo, apenas o manejo arbitrário de um sujeito consciente, seja o narrador, seja o autor (de uma peça, por exemplo). Isso permite uma certa liberdade na produção de sentidos, ao mesmo

⁵⁷ Sanseverino, Antonio Marcos. Capítulo 5: o princípio da corrosão em *Esaú e Jacó*. p. 273.

⁵⁸ Benjamin, Walter. *Schriften* [Escritos], Frankfurt/Main 1955, I, pg. 358

tempo um esvaziamento dos sentidos do mundo material em benefício do arbítrio do sujeito consciente que controla a narrativa. No mesmo texto, momentos antes, Benjamin assinala: “portanto a alegoria é a única e tremenda “diversão” que se permite o melancólico”⁵⁹. No trato de nosso Aires para com a história brasileira, a “diversão” cai bem. O arbítrio opera como pedra de toque na interpretação do processo histórico nacional, selecionando arbitrariamente os objetos a serem representados em prol de um ponto de vista ideologicamente condicionado pela posição de classe de nosso diplomata. As alegorias parecem ser reduzidas ao arbítrio de Aires, equivalendo-as, reduzindo-as a nada, arrebatando as coisas e os sujeitos numa melancolia de eterna imobilidade. A forma pede suspeição.

E aqui chegamos na nossa última, e talvez mais importante, dualidade do romance – uma dualidade estrutural, que diz respeito à totalidade da narrativa, onde a matéria histórica impõe dificuldades à forma narrativa, e a transfiguração alegórica perde sentido na medida em que se desconfia da forma como é moldada. Não perde o seu sentido total, pois, como já afirmamos, é incontornável a compreensão alegórica do romance. Mas há uma quebra importante. Suspeita-se que os elementos mais profundamente escondidos da matéria histórica possuem um dedo nisso – a saber, toda a massa de oprimidos e explorados que passam ao largo do romance que visa narrar o fim de século e a experiência da passagem da monarquia para a república, com um “detalhe” abolicionista no meio. O último romance de Machado é destinado a narrar os acontecimentos na vida de Aires durante os dois anos emblemáticos da história nacional, 1888 e 1889. Abolição e proclamação da república. A sugestão aparente é a de que, de acordo com esse tempo esvaziado, nada mudou. Tudo permanece como antes. A estrutura cíclica do mito reitera essa ideia, uma vez que o mito é sempre circular e o fim volta ao início como numa eterna roda de Sísifo. A estrutura do romance é espelhada: são sessenta capítulos para narrar os últimos anos do Império e mais sessenta capítulos para narrar os primeiros anos da república, finalizados pelo capítulo “Último”. Ora, não é esse o título que inicia o romance? O fim toca no início, ao passo em que o início toca o fim.

⁵⁹ Benjamin, Walter. *Schriften* [Escritos], Frankfurt/Main 1955, I, pg. 310

Cíclico até na forma, alegórico na estrutura. Os dois regimes brigam eternamente entre si, sem encontrar a síntese final, que seria Flora, que tampouco pode ser identificada como uma ideia ou imagem fechada em si mesma – justamente por ser “inexplicável” e representar a síntese que nunca chega. Sua referencialidade alegórica inexistente. Inexistiu na história brasileira e na história de Aires. Dessa vez a arte imitou a vida, mas não necessariamente pelos mesmos motivos.

A síntese, se houvesse no romance, se daria pela representação de um dos dois legítimos filhos da elite, representantes de regimes inspirados além-mar, com olhos na Europa (lembramos dos retratos de Robespierre e Luís XVI), filhos do capital especulativo pós fim do tráfico negreiro, patriarcas caucasianos. O que tem as classes populares a dizer? Os negros e os brancos pobres? As mulheres? O operariado que crescia em algumas poucas cidades durante esse período? De acordo com a posição de atraso na divisão internacional do trabalho em que se encontrava o Brasil (e se encontra ainda hoje), poderíamos dizer que não há classe trabalhadora organizada nesse período, segundo uma chave de interpretação mais mecânica e menos dialética. Mas o atraso é fruto da própria modernidade de então, consequência necessária do avanço europeu que necessitou da acumulação primitiva de séculos em colônias como a brasileira, a partir da mão de obra escrava, bem como da matéria prima extraída com baixos custos da lavoura do Brasil imperial do século XIX. O capital especulativo não explode essa dinâmica, apenas a joga numa roda de ainda maior desorganização e virulência. Esse aspecto bárbaro, Aires enxergou bem, mas desde um ponto de vista aristocrático. A fixação de Machado com o encilhamento mostra a preocupação do escritor com esse fenômeno aparentemente novo. O inferno não são os outros, diria talvez um Aires do século XX, mas um outro específico bem identificado com essa nova classe em ascensão, odiosa e insípida. E nada de bom pode sair daí. Mas o outro lado não é mostrado, pelo menos não de maneira direta e privilegiada, com protagonismo, salvo alguns momentos oblíquos e de quebra da linearidade. A síntese, se houvesse na história nacional, dificilmente se daria pela briga entre dois regimes oriundos de classes idênticas. Aqui se encontra o impasse histórico, no qual parece circular infinitamente os problemas do romance, externa e internamente. O outro é o mesmo, diria um dialético frente à presumida divisão entre Pedro e Paulo, monarquia e república. “Ambos quais?”, pergunta-se Flora em seu momento de delírio, que mais parece um

dos poucos momentos de lucidez e inteligência em todo o romance do que uma alucinação deslocada no espaço e no tempo.⁶⁰

À epígrafe do capítulo, resta um detalhe ainda não mencionado: “e acaso do outro [mundo]”. Aires, ao citar o “outro mundo” como provável tecido onde se possa bordar o nada sobre o invisível, ou seja, onde se possa narrar, sutilmente insere a narrativa no âmbito do irreal, ou da própria morte. Aires opera novamente o movimento de equivalência irônica, onde fica difícil distinguir o que é o tempo vivo e o tempo morto, o que é o passado e o que é o presente, o que é real e o que é irreal. Tudo arrebenta em indefinição. Todo o esforço do presente capítulo foi tentar encontrar as quebras dessa perspectiva dúbia com a qual o narrador constrói a narrativa, preenchendo de ironia, ambiguidades e descontinuidades o que, à primeira leitura, parecem uma coletânea de alegorias de identificação direta – um mosaico mais ou menos difícil de se abrir, ou mesmo uma leitura de elevação metafísica e suprema, como o trio do início sugere. A concepção de história de Benjamin vai contra essas equivalências dúbias, justamente por se contrapor à teleologia ou ao mito, mas não recaindo numa dialética negativa, fruto de uma visão aristocrática de um diplomata que exclui do centro nervoso o andamento histórico real, e sim buscando a redenção do sujeito coletivo. Não se trata aqui de dizer o que Aires deveria ter feito ou não, muito menos Machado, e sim compreender os problemas em sua totalidade. Dessa forma, é facilitada a nossa entrada numa compreensão mais profunda do inferno social narrado por Machado em *Esaú e Jacó* – objeto do terceiro capítulo –, a despeito do que disseram muitos de seus críticos ao longo dos anos.

⁶⁰ Ao final do capítulo Flora morre e é petrificada: “acabou tão serenamente que a expressão do rosto, quando lhe fecharam os olhos, era menos de defunta que de escultura. As janelas, escancaradas, deixavam entrar o sol e o céu.” Aquilo que não se move, se imobiliza - na ausência da síntese, vira pedra. Um outro leitor, ainda mais dialético, acusaria a metáfora como parte das recorrências petrificantes na literatura brasileira, onde distintos momentos a ausência de síntese parece buscar na petrificação uma fuga, mimetizando a forma mercadoria – o ouro – o equivalente universal. É nessa ausência de síntese, organizada por uma dialética negativa, onde se fundam “formações supressivas” de subjetividade e identidades, recorrentes no romance brasileiro. Para aprofundar essa chave de interpretação, ver Pasta Jr, José Antonio. Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro (2011)

Capítulo 3

O inferno de Aires em confronto com a suposta “inexplicabilidade” de Flora

“Em literatura, o básico da crítica marxista está na dialética de forma literária e processo social.”⁶¹

No século XIII, na cidade de Ravena, hoje localizada na Itália, nasceu, cresceu, amou e morreu uma jovem chamada Francesca de Rimini, ou Francesca da Polenta. Sua história é trágica. Filha de um nobre da região, Guido da Polenta, é oferecida como resultado da trégua entre famílias ao senhor de Rimini, Malatesta de Verruchio, perto de 1275. A família Malatesta estava em guerra com os Rimini, e Francesca foi obrigada a se casar com o primogênito de Malatesta, o deformado Giovanni Malatesta. A tragédia ocorre cerca de dez anos após o casamento, quando Giovanni descobre que seu irmão mais novo, Paolo, estava namorando Francesca pelas suas costas. Reza a lenda que Giovanni os surpreende no quarto e assassina ambos. Quando o poeta Dante Alighieri desce ao inferno acompanhado de Virgílio, encontra Francesca sofrendo eternamente, junto a Paolo, no segundo círculo infernal – o destinado aos luxuriosos. A cena é assombrosa: o casal está preso a um redemoinho de almas condenadas a eternamente rodopiar pelos ares da mesma forma que permitiram ser pegos pelo redemoinho da paixão pecaminosa. Ao ver a cena, Dante comenta como os martírios de Francesca o angustiam e chora. Francesca o mira e diz: “Não há dor maior que recordar os tempos felizes na miséria”⁶². Depois Francesca explica como lia a história de Lancelot, amante de Guinevere, rainha da Inglaterra e casada com Rei Arthur. O responsável pela traição, que uniu Guinevere e Lancelot, foi Galeotto, um cavaleiro e ex-inimigo de Rei Arthur. A alusão se dá nos belos versos de Dante, saídos da boca da dolorida alma de Francesca: “Este [Paolo], que de mim não se separa mais, me beijou a boca todo tremendo. De Galeotto fez o livro e o escritor, e desse dia em diante não lemos mais”. Ou seja, deixaram de ler o romance proibido de Lancelot para vivê-lo plenamente. Dante, abatido de piedade, apaga e tomba “como tomba corpo morto”.

⁶¹ Schwarz, Roberto. *Pressupostos, salvo engano*. Que horas são?: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁶² Tradução livre de Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. p. 23

Otto Maria Carpeaux considera *A Divina Comédia* como a maior obra literária escrita na história, apesar dos eventuais protestos de outros críticos. Trata-se de uma obra, afirma Carpeaux, sobre a história humana e, sobretudo, sobre a literatura. E, de fato, cada canto parece puxar um fio de linha sem fim determinado sobre uma montanha de escritos, patrimônio da cultura ocidental escrita e oral. A história humana está presente no inferno, no purgatório e no paraíso, pois, poderia nos dizer o próprio poeta, a *Divina Comédia* narra o nosso mundo, pois aqui é o inferno, o purgatório e o paraíso. A historieta de Francesca, passada da vida real para o eterno sofrimento do redemoinho de almas no segundo círculo infernal, ganha eco discreto no penúltimo romance de Machado de Assis. Seriam casuais as semelhanças (Francesca – Flora, Paolo – Paulo ou Pedro, Giovanni – Pedro ou Paulo) não estivessem presentes no fim do Canto V, o mesmo que abre o romance com sua epígrafe e é referido no início pelo conselheiro Aires (“dico, che quando l’anima mal nata...”). A diferença principal é que a condenação eterna ocorre pelo fato consumado – um dos irmãos casa com Francesca e o outro ganha seu coração. O fim trágico leva não só Francesca, mas um dos irmãos, que se encontram rodopiando até a eternidade por uma tormenta de almas. Em *Esaú e Jacó* apenas Flora morre, justamente por não ficar com nenhum dos irmãos. Vejam que o eco remete aos romances medievais de Chrétien de Troyes, sobre lendas do século VI envolvendo Rei Arthur, Guinevere e Lancelot, passa pela Itália de Dante, no século XII, e é resgatado novamente por Machado em uma história do fim do século XIX. O feito é interessante. Porém, mais nos interessa aqui o significado dos ecos e das alusões ao *Inferno* de Dante no penúltimo romance de Machado de Assis.

A obsessão pela polifonia nos levaria a um exame exaustivo dos mil e um registros alegóricos e intertextuais apresentados na obra de Machado, em especial *Esaú e Jacó*, e ainda mais especificamente da própria *magnum opus* de Dante Alighieri. Talvez nos perdêssemos nesse mar de alusões. E talvez um dos intuitos romance seja justamente esse, confundir o leitor ruminante com as ambivalências referenciais, sua multiplicidade de significados de mesmos e diferentes significantes etc. No entanto algumas observações são dignas de nota, mormente o verso do Canto V, que serve de “par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro”, de acordo com nosso diplomata. A desconfiança com Aires tem sido a tônica do presente trabalho até agora, e não a deixaremos de

lado aqui. Entretanto a imensidão de referências dantescas não nos permite passar ao largo desse paralelo interpretativo, compreendendo sua dimensão mítica para depois reinseri-la no chão histórico brasileiro, abrindo os significados, mais ou menos escuros, nos quais o romance como um todo nos permite penetrar.

A metáfora que logo vem à mente ao se deparar com os versos do Canto V é a do inferno, como se Machado localizasse obliquamente os últimos decênios do século XIX em meio aos círculos infernais. O círculo citado é o segundo, lugar dos pecadores da luxúria. Para além do eco nominal do trio já citado, há poucas referências à luxúria em questão. Excluimos desde já qualquer conclusão precipitada sobre uma suposta crítica pudica aos personagens, como se na verdade o par de lunetas servisse a uma referência direta, sem mediações, entre os condenados pela luxúria do segundo círculo e os condenados em terra pelo narrador. Mas há uma atmosfera de condenação, bem como registros alusivos. A começar pelos “malnascidos”. Abordamos essa questão nos primeiros e segundos capítulos, onde, diferentemente da interpretação mítica, a alusão não encontra espaço para limitar a galeria de personagens do romance a algum “pecado capital”. Seria demasiado restritivo da nossa parte compreender o romance sob esse prisma exclusivo. Seria de todo confiar literalmente nas últimas palavras do capítulo, em que o narrador explica a epígrafe da seguinte forma: “Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo”. Mais um duplo, organizado de tal forma a retorcer os significados escondidos da partida (romance), em que o leitor desatento pode não perceber que o jogo está sendo feito entre ele e o enxadrista (Aires, quem comanda a narrativa). Escrito tudo sob língua retorcida e de difícil abertura.

O romance inicia de forma semelhante que Dante inicia seu poema. O poeta perdido na selva se depara com uma colina e começa a subi-la. Três animais aparecem em sua frente, uma pantera, um leão e uma loba. Natividade e Perpétua sobem o Morro do Castelo, no primeiro capítulo, chamando atenção pela distinção de classe, e se deparam com diversos tipos, mas três são destacados pelo narrador antes de elas entrarem na casa da cabocla: uma crioula, dois “sujeitos” e um carteiro. Novamente, não nos parece casual o destaque dado, em especial à “crioula” que surge primeiro da mesma forma que a pantera. Bárbara não leva as irmãs pela mão ao longo do romance, como Virgílio faz com Dante até o Paraíso

(deixando o último para sua Beatrice), mas acaba por conduzir os eventos do romance com sua profecia.

Há outras passagens ao longo do romance que nos levam ao inferno de Dante, detalhes que passam despercebidos, mas que surgem ao leitor atento. Temos a já citada referência ao amor proibido de Francesca. Numa visão romântica e bem afeita ao patriarcalismo ordenador das relações sociais de então, comungado com moralismo cristão, a figura de Flora é embalada numa aura de purificação e inatingibilidade: “vaso quebradiço, flor de uma só manhã”, “doce elegia”, “retraída e modesta”, “inexplicável”, “rosa fresca e rubra da primeira hora”... Aos olhares de Aires, Flora se decidir por um dos dois configuraria um pecado luxurioso apto a torturá-la eternamente pelo vórtice das almas infernais? Para poupá-la do assassinato cruel orquestrado por algum dos dois irmãos, sucedido pelo eterno sufoco, Aires teria trabalhado com sua diplomacia para buscar harmonia entre os gêmeos? Essa é uma chave de interpretação, pouco convincente, a menos que tomemos como juízo absoluto e direto a relação entre a anedota de Francesca de Rimini e Flora Batista.⁶³

O que nos parece significativo na relação entre *Esaú e Jacó* e a obra de Dante Alighieri são dois aspectos comparativos: a possível alegoria entre o inferno de Dante e o inferno social do século XIX brasileiro e a dimensão “atemporal”, ou melhor, imutável, em que se inserem ambas as obras. Machado, aqui, parece instaurar, *ab ovo*, um cenário onde as alegorias, duplicidades, ambivalências, imposturas, armadilhas, mentiras, indefinições, onde tudo leva à constituição de um inferno social onde nada ocorre, a não ser a ausência de síntese, modulado pelo olhar irônico de um diplomata da elite, potencializado pela repressão dos elementos abertamente virulentos da sociedade escravocrata de então e significativamente interessado nessa indiferença.

⁶³ Detalhes, digamos, “dantescos”, pululam no romance sem se anunciar. No capítulo LXXXIV (O Velho Segredo), a língua de Natividade “deu sete voltas na boca”, assemelhando-se ao movimento de Minos, juiz do inferno, que enrola as almas com seu rabo de acordo com o círculo em que é designada: duas para a luxúria, três para gula, quatro para ganância, e assim por diante. Sem contar o cabalístico “sete” na passagem, passagem esta que justamente está ligada à dificuldade de Natividade guardar segredo. Lembremos que, diante de Minos, as almas são obrigadas a falar a verdade sobre seus pecados, iniciando, assim, a primeira das assombrosas torturas infernais. Uma interpretação paralela poderia considerar uma relação entre Aires e o próprio Minos, na medida em que ambos cumprem de juizes, de condenação. Do começo ao fim do romance aplica julgamentos morais aos personagens, condenando-os pelas ações, posturas, falas, posições, etc.

3.1. A subida da colina, o Morro do Castelo e a antessala do inferno

A dimensão social do Morro do Castelo, por exemplo, é explícita. Se Dante está perdido na selva diante da colina, também estão perdidas as duas irmãs na ladeira do morro. A diferença está na narração. Há uma singular descrição do morro e seus personagens que, contrastados com o “donnaire que não se perde, e não era vulgar naquelas alturas”, inauguram as contradições do romance bem inseridas na desigual realidade social da época. Natividade e Perpétua conheciam outras partes da cidade além do Botafogo, mas o Morro do Castelo era novo. Óbvio. Na época, “para a elite da capital, o Morro do Castelo representava todo o atraso, misticismo, fanatismo, miserabilidade, desta inferior população ‘mestiça’ pobre do Brasil”, afirma o historiador Alexsandro Menez⁶⁴. Após a abolição da escravidão, muitos escravos se refugiaram no Morro do Castelo, uma vez que era um dos poucos lugares remanescentes próximos ao centro onde podiam se abrigar. Poucos anos depois da publicação do romance, o Morro foi destruído pelas autoridades públicas.

A subida das irmãs ocorre em 1871, antes da abolição, mas já na época o antigo palco de fundação da capital figurava entre os locais não habitados por damas da elite. Cada detalhe nesse primeiro capítulo parece ter sido escrito a fim de instaurar problemas importantes na narrativa. Há um entrecruzamento de alusões, que vão do simbólico local de fundação da cidade, passando pelas viagens de Aires Europa afora (Londres, em especial, e um clube de alta estirpe), a Grécia antiga de Ésquilo, referida pelas *Eumênides*, e o sertão do Norte brasileiro presente na viola do pai da cabocla. Enquanto as duas sobem, a cultura helênica e um clube inglês da elite imperial descem ao Morro do Castelo e à cultura popular do sertão como equivalentes (ou vice-versa). Faltou apenas um Virgílio a conduzi-las. A erudição do narrador atribui pompa e grandiosidade ao escondido movimento das mulheres. Afinal, subir à cabocla poderia ser reprovável aos olhos da sociedade, menos pela crença supersticiosa do que pelo contato com a patuleia anônima. Talvez uma forma de tornar a ação das irmãs algo menos “censurável” aos olhos da sociedade (e dos leitores) é trazer a pompa à tona, equiparar Bárbara à Pítia de Eurípedes, o

⁶⁴ Menez, Alexsandro R. *Civilização versus barbárie: a destruição do Morro do Castelo no Rio de Janeiro (1905-1922)*. Revista Historiador, nº 06, Ano 06, Janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador>

conhecimento do narrador ao clube inglês. É nesse movimento de oscilação que vai se construindo um ponto de vista bem específico da história, onde todo cuidado é pouco.

O “movimento” da rua contrasta abertamente com a “lentidão do andar” das duas, gerando “desconfiança” entre os moradores. Vejamos na íntegra:

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.** [grifos nossos]

A razão do movimento não é dada de graça pelo narrador, mas sugere o âmbito do trabalho (ou da ida ao trabalho), ao passo que a lentidão é própria desse *donaire* da elite que prescinde do esforço. A presteza dos que trabalham de um lado, a morosidade de quem não precisa trabalhar. As duplicidades que ora se proliferam como mito ao longo de todo o romance decorosamente aparecem como disparidade de classe em determinados momentos. Logo após o narrador citar a “desconfiança” dos moradores frente às duas, um movimento de alternância extremamente significativo ocorre logo em seguida, na frase final do trecho que trouxemos. A “desconfiança” logo se converte em curiosidade, em “desejo de conhecer a vida alheia”. Conversão contraditória à primeira vista, mas que considerada sob o olhar de Aires pode ser entendida como mais uma das trapaceadas. Para não autorizar o ódio de classe contido na “desconfiança” nutrida pelas “outras pessoas” às duas damas de Botafogo, o narrador opera novamente o movimento de “universalizar” e generalizar ideias filosóficas abstratas – tão distantes da realidade quanto sua indiferença face aos problemas do país. De repente a fofoca é alçada à necessidade humana absoluta, como se os homens e mulheres prescindissem de tudo aquilo que precisam para sobreviver (alimento, moradia, vestimenta etc.) para se satisfazer com as miudezas da vida alheia. Trata-se de um

comentário passageiro carregado de ironia de classe levemente maliciosa, onde “toda a necessidade humana” dos pobres é saber da vida dos ricos, uma vez que a sua não seria digna de ser contada ou de suscitar curiosidade. Aires coloca seu dedo de maneira sorrateira nesse comentário aparentemente inocente, mais uma de suas colocações filosóficas generalizantes. Mas nada em Machado é inocente.

Ainda sobre esse episódio inaugural, Schwarz nos mostra, em *A Dança dos Parâmetros*, como os pronomes indefinidos presentes nesse primeiro capítulo, referidos aos personagens do Morro, configuram experiência histórica importante:

Diante da diversidade tensionada do real, os pronomes indefinidos — os *alguns, nem todos, a muita gente* — funcionam como paráfrase discreta, ligeiramente irônica, ou como alibi para a desigualdade. Generalizando, digamos que esse vaivém entre os registros abstrato e concreto, entre o pronome e a coisa, entre a impessoalidade e a pessoa física, a que se prende um humorismo próprio, é um procedimento constante da prosa machadiana, em que ressoa uma experiência histórica. O seu suporte de fundo é a discrepância entre a paisagem social da ex-colônia, marcada pelo colorido pré-burguês, retardatário a seu modo, além de exótico, e a idealização engomada da civilização europeia moderna.⁶⁵

O primeiro capítulo parece antecipar alguns elementos que percorrem o romance inteiro: os incontáveis registros de duplos e contradições (as irmãs, a fala dobrada da Cabocla, os dois sujeitos, Botafogo e Morro do Castelo, Brasil e Inglaterra, até a senha “sorteada” de Natividade contém o duplo – 1012), o abismo social que divide a elite de Botafogo com os anônimos personagens subalternos, a óbvia profecia da cabocla e, *last but not least*, as intromissões irônicas, maliciosas e generalizantes de nosso diplomata Aires, mesmo antes de aparecer de corpo e alma no enredo.⁶⁶ Tudo isso conforma, numa leitura alegórica, a antessala de um inferno que se avizinha, na

⁶⁵ Schwarz, Roberto. “Dança de parâmetros”. *Novos Estudos Cebrap*, no 100, São Paulo, Nov. de 2014, p. 165.

⁶⁶ Compreendendo o Morro do Castelo em sua dimensão alegórica histórica de fundação do Rio de Janeiro, tendo em vista que de fato lá se inaugurou a cidade (com a presença do Padre Manoel da Nóbrega, que depois ecoa no nosso irmão das almas), o romance poderia extrapolar os anos decisivos que marcaram o fim de século e localizar o seu argumento no percurso secular da cidade fluminense, como se o impasse histórico retratado estivesse contido *ab ovo* desde a fundação da cidade. Mas essa é uma linha interpretativa com poucos elementos que a suportam ao longo do romance.

medida em que a analogia entre o início do romance e o início do poema de Dante seria coerente.⁶⁷

3.2. O inferno de Aires – suspensão de um tempo vivo e defunto ao mesmo tempo

Transitamos por algumas alusões dantescas até aqui, algumas mais escancaradas, outras menos: a óbvia epígrafe do Canto V do *Inferno*, os paralelos entre a história trágica de Francesca de Rimini e Flora Batista e a colina que antecede o inferno transfigurada no Morro do Castelo. Há ainda uma alusão, não episódica, mas que se alastra por todo o romance, a um importante aspecto da viagem de Dante na *Divina Comédia*: a questão do tempo. Não há referência direta entre a maneira como o tempo é tratado por Dante e no romance de Machado, mas há uma semelhança, digamos, infernal, ou ao menos pretensamente eterna, cuja constância nos obriga a deitar os olhos com mais calma.

Do começo ao fim, o romance está “repleto de tempo”. Horas, lembranças do passado, promessas do futuro, profecias, anedotas acerca de seu significado, conjunções e advérbios infindáveis, reflexões filosóficas profundas, outras nem tão profundas assim, e um longo etc. Parece que o tempo invade a pena do escritor e ocupa momentos decisivos da história, bem como ocasiões aparentemente irrelevantes. São inúmeras as passagens em que o narrador atenta contra o tempo, numa luta de morte. O tempo, a depender da leitura que possamos fazer do romance, parece ser a sua própria *raison d'être*, por assim dizer, como se Machado tivesse organizado uma longa história com o fim exclusivo de falar sobre essa roda imperial que nunca cessa de girar, suas adversidades, sua violência, sua serenidade... Isso numa leitura mais metafísica da obra. Como tudo em nosso autor, não podemos partir de avaliações conclusivas e estáticas – a obra de Machado de Assis é repleta de arapucas e labirintos que desconcertam o leitor desatento. E esse

⁶⁷ Geograficamente a relação entre o Morro e a cidade expõe outras contradições importantes. O Morro do Castelo está a quatro quadras da Rua do Ouvidor, ponto de consumo e encontro da sociedade carioca de então. Para subir ao morro, as irmãs precisavam disfarçar, um outro mundo de fato, apesar da contiguidade. O trânsito entre esses dois mundos configuram experiência histórica expressiva, onde a elite sobe o morro para saber do futuro, e o morro desce ao centro para trabalhar – espaços aparentemente separados, mas integralmente entrelaçados pela ordem do trabalho (e do disfarce).

é exatamente o caso de nosso tema abordado. Veremos como o tempo, que nos surge com múltiplas feições, é tratado de uma maneira, no mínimo, contraditória pelo narrador, ora nos fazendo crer que o tempo nada muda, ora dizendo o oposto. Tudo bem calcificado numa atmosfera arrebatadora, onde a síntese esperada nunca chega aos olhos do narrador.

Na *Divina Comédia*, o tempo é infinito. As almas no inferno estão condenadas a sofrer os castigos designados por Minos pela eternidade, como Francesca de Rimini nos mostra voando pelos ares numa tormenta infundável. “Deixai toda a esperança, você que entra”, diz o pórtico de entrada do inferno. A esperança pressupõe a mudança, a possibilidade de mudança ao menos, algo inexistente no âmbito do infinito, em especial de um infinito preenchido tão somente de sofrimento. O tempo no inferno, portanto, é da ordem do mítico, do que prescinde da ação humana, daquilo que é incapaz de ser alterado por forças quaisquer. O tempo, no mito, possui movimento circular, uma vez qualquer mudança está subordinada a algum desígnio prévio, a algo predestinado desde o início. Esse círculo é fechado, nos impossibilitando de enxergar suas partes isoladas do todo, e vice-versa. Por mais que a narração, em Dante, tenha início, meio e fim, com Dante circulando pelos três espaços do infinito, a mudança ocorre, Dante adquire sabedoria, transita e não volta. A narrativa, portanto, não possui estrutura mítica propriamente dita, tal qual a estrutura do infinito se conforma.

Em *Esaú e Jacó*, por outro lado, há inúmeras menções mais ou menos veladas de um tempo infundável, sem mudança, cíclico, bem como uma estrutura mítica⁶⁸. Esse tempo cíclico e imóvel, entretanto, é condicionado pela visão de nosso condutor, Aires. A própria figura contempla em sua botoeira um símbolo do eterno, sua “flor eterna”. O romance finaliza suas últimas palavras com Aires se retirando e “apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna”. É como se o nosso diplomata carregasse consigo a marca dessa infinitude em suas vestes, junto de si a todo momento, preso ao seu corpo. O início do romance, por sua vez, também alude ao tempo, mas de maneira relativamente cômica. Assim o editor que encontra o

⁶⁸ Sobre a estrutura, desenvolvemos no capítulo 2 o espelhamento presente na organização dos capítulos, como fecha um círculo iniciado com o nascimento dos gêmeos e finalizado com a morte de Natividade, cuja metade se encontra exatamente na proclamação da República, sessenta capítulos de um lado, sessenta capítulos de outro. Por último, o capítulo de nome *Último*, que por sua vez remete à Advertência, onde o nome surge pela primeira vez, fechando o círculo do ponto de vista formal.

Memorial de Aires define o romance: “nos lazeres do ofício, escreveu o *Memorial*, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis. Tal foi a razão de se publicar somente a narrativa”. Comentário aparentemente ingênuo, ele contém mais um enigma, digno de um Aires. O que seriam as “páginas mortas ou escuras” que não serviriam para “matar o tempo da barca de Petrópolis”? A expressão nos leva imediatamente à explicação da epígrafe de Aires, acerca do que “for menos claro ou totalmente escuro” da narrativa. Os eventos “vivos” ajudariam a matar o tempo na barca de Petrópolis e os outros não? Nesse entendimento, o que seriam os eventos “vivos” que se contrapõem às “páginas mortas ou escuras”? Parece um comentário oblíquo, que serve mais a confundir o leitor do que a esclarecer algo efetivamente. Ou jogar um comentário irônico a rebaixar o status do romance a uma historietinha qualquer. Entretanto a ironia mais elevada de Aires, se a compreendermos sob a ótica de sua posição de classe, nos revela mais uma artimanha ideológica. O primeiro passo é desconfiar dessa “razão de publicar somente a narrativa” que o editor nos oferece. Tanto as páginas “mortas” quanto as “vivas” são importantes para compreendermos de uma maneira mais abarcativa os temas e questões trabalhados no romance – afinal, parte dos enigmas da história estão nos elementos “escondidos”, reprimidos ou “mortos”.

A ideia de “matar o tempo” surge de maneira ainda mais desenvolvida e complexa na metade do romance. Vale a pena resgatarmos um trecho em que Aires filosofa sobre a ideia do tempo:

CAPÍTULO LXXXIX / O DRAGÃO

Vejamos o que é que estes ajustaram. Vinham de estar com Aires no teatro, uma noite, matando o tempo. Conheceis este dragão; toda a gente lhe tem dado os mais fundos golpes que pode, ele esperneia, expira e renasce. Assim se fez naquela noite. Não sei que teatro foi, nem que peça, nem que gênero; fosse o que fosse, a questão era matar o tempo, e os três o deixaram estirado no chão.

Foram dali a um *restaurant*. Aires disse-lhes que, antigamente, em rapaz, acabava a noite com amigos da mesma idade. Era o tempo de Offenbach e da opereta. Contou anedotas, disse as peças, descreveu as damas e os partidos, quase deu por si repetindo um trecho, música e palavras. Pedro e Paulo ouviam com atenção, mas não sentiam nada do que espertava os ecos da alma do diplomata. Ao contrário, tinham vontade de rir. Que lhes importava a notícia de um velho café da Rua Uruguaiana, trocado depois em teatro, agora em nada, uma gente que viveu e brilhou, passou e acabou antes que

eles viessem ao mundo? O mundo começou vinte anos antes daquela noite, e não acabaria mais, como um viveiro de moços eternos que era.

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

O contexto em que surge essa reflexão acerca do tempo é o do acordo proposto por Aires aos gêmeos em “cortar o nó-górdio” do impasse de ambos gostarem de Flora. Antes de apresentar a proposta aos dois, Aires faz essa digressão. A metáfora é dúbia, pois a imagem do dragão remete tanto à ideia de invencibilidade quanto à ideia de existência mítica, ou inexistência na vida real. O dragão é um ser mítico poderoso que, de acordo com Aires no episódio, não pode nunca morrer. Pode ser abatido por algum golpe ou sucessão de golpes, esparnar todo, mas sempre renasce. Ou seja, é imbatível. Ao mesmo tempo, a imensidão do dragão aparece como magnânimo em relação a todo o resto. Nada é maior do que “matar o tempo”, todo o resto, poderia dizer Aires, seriam “páginas mortas”, pois matar o tempo é, talvez, “a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro”⁶⁹, para abusar das referências internas. Pois bem, “matar o tempo” na interpretação imediata do contexto foi a ida ao teatro e depois ao *restaurant*. Os três mataram tão bem o tempo (apesar de Aires sequer se lembrar da peça que assistiram) que o dragão ficou “estirado no chão”. Pressupõe-se depois que após ele ficar estirado, voltaria à vida, magnânimo como antes. Mas para Aires, ao que parece, pouco importa: “mais tarde, tendo adquirido do tempo a noção idealista que ora possuía, compreendeu que tal dragão era juntamente vivo e defunto, e tanto valia matá-lo como nutri-lo”. A referência à “nutrição” do dragão são as reminiscências do passado, da lembrança do sorriso do pai, do tempo de Offenbach, das operetas, dos quadris de Carmen... vejam como o diplomata muda rapidamente de posição. Uma hora “matar o tempo” é o importante; outra hora deve-se nutri-lo com lembranças do passado. Tudo em função de um alheamento volúvel que tanto o distingue. No capítulo seguinte, Aires se irrita com os gêmeos. Nesse primeiro momento as anedotas e as histórias de seu passado, mesmo que Aires compreenda como pouco

⁶⁹ A título de lembrança, a “mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro” é bordar o nada em cima do invisível – imagem que pode muito bem ser compreendida em sentido semelhante ao de “matar o tempo”.

“Ihes importava” saber do que ocorrera anos antes de seus nascimentos, servem a satisfazer o próprio Aires. No segundo momento, quando a situação muda, Aires deve tomar uma posição e os gêmeos passam a questioná-lo, e ele se irrita:

“Por mais que Aires abrisse as portas à franqueza dos rapazes, estes eram rapazes e ele velho. Mas o assunto em si era tão sedutor, o coração, apesar de tudo, tão indiscreto, que não houve remédio senão falar negando.

— Não me neguem, interrompeu Aires; a gente madura sabe as manhas da gente nova, e adivinha com facilidade o que ela faz. Nem é preciso adivinhar; basta ver e ouvir. Vocês gostam dela.”

Enquanto Aires não precisar tomar uma posição (no caso, a promessa feita a Natividade em resolver o conflito dos irmãos), as reflexões filosóficas acerca do tempo fluem como o vento, ora indo a um lado, ora a outro, abusando de metáforas mitológicas aparentemente inteligentes, sem muito compromisso com nada, típico da indiferença de nosso conselheiro. A opereta, a peça sem nome, o teatro desconhecido, o restaurante chique, tudo é passatempo superficial que, contraditória e ironicamente, se tomados como sentido de existência (matar o tempo), adquirem importância grande. Mas para o nosso conselheiro, a existência parece ganhar sentido na medida em que o tempo é gasto com essas miudezas pequenoburguesas, desimportantes. Pouco importa qual peça assistiram, o que importa é o tempo gasto. É como se de fato o tempo passasse sem realização de nada significativo, nada de expressivo, nada de vivo – como se o tempo fosse morto ele mesmo e, portanto, imutável. Daí o aspecto mitológico da imagem do dragão.

Em outras situações essa visão volúvel do tempo, que pode servir a algo ou não a depender do momento, surge com outros aspectos. Já vimos a “mais sutil obra deste mundo”, que é o bordar o nada em cima do invisível, outro passatempo utilizado para pular seis anos na história. A Advertência aponta para o mesmo sentido, pois o romance, que conta a história de fim de século do Brasil, serviria, de acordo com o editor, para “matar o tempo na barca de Petrópolis”. No capítulo XLVI, “Entre um ato e outro”, como também já vimos, o tempo é gasto como se também assistíssemos a uma peça de teatro: “enquanto os meses passam, faz de conta que estás no teatro, entre um ato e outro, conversando”. No capítulo XXXII há ainda outra menção ao tempo digna de nota. Aires retorna ao Rio de Janeiro e sua irmã tenta dissuadi-lo de morar sozinho no Catete. Para Aires, nada mudou desde a

última vez que estivera na cidade, anos atrás: “Na botoeira, a mesma flor eterna. Também a cidade não lhe pareceu que houvesse mudado muito. Achou algum movimento mais, alguma ópera menos, cabeças brancas, pessoas defuntas; mas a velha cidade era a mesma.” A flor eterna na botoeira aparece como metonímia da visão que Aires possui das coisas e das pessoas, espécie de reificação ideológica. Nada muda na capital de grandes transformações da segunda metade do século XIX, aos olhos do aposentado. Quando justifica a sua presença no Catete, Aires arremata:

Não vou viver com ninguém. Viverei com o Catete, o Largo do Machado, a Praia de Botafogo e a do Flamengo, não falo das pessoas que lá moram, mas das ruas, das casas, dos chafarizes e das lojas. Há lá coisas esquisitas, mas sei eu se venho achar em Andaraí uma casa de pernas para o ar, por exemplo? Contentemo-nos do que sabemos. Lá os meus pés andam por si. **Há ali coisas petrificadas e pessoas imortais**, como aquele Custódio da confeitaria, lembra-se? [grifo nosso]

Novamente, a imagem da petrificação serve a confirmar sua visão idealista de tempo onde nada muda, tudo se repete, ou ao menos se conserva, como se o mundo estivesse ali parado, repleto de estátuas de pedra e pessoas imortais, para satisfazer sua própria contemplação⁷⁰. A visão “idealista”, que surge positivada num primeiro momento, adquire ares de superioridade e alheamento quando vista com mais serenidade. A abolição do tráfico negreiro parece não ter alterado nada na paisagem da cidade. A lei do ventre livre ou a lei de terras tampouco⁷¹. O crescimento demográfico, o surgimento inicial de indústrias, a revolta do vintém que ocorreu quando Aires retorna ao Brasil, nada parece ter alterado as retinas de nosso conselheiro, que só via o que queria ver. Não só a “insipidez” dos outros, que é eterna aos olhos de Aires, tudo parece ser eterno, até mesmo as coisas. Há uma espécie de reificação generalizada, onde tudo se petrifica num tempo imortal e

⁷⁰ No capítulo XXXIII, “A solidão também cansa”, o narrador o encerra definindo o tempo como “o imortal tempo”. No contexto, Aires justifica a sua saída do isolamento dessa forma: “queria ver a outra gente, ouvi-la, cheirá-la, gostá-la, apalpá-la, aplicar todos os sentidos a um mundo que podia matar o tempo, o imortal tempo.”

⁷¹ Lembremos que Machado de Assis trabalhou durante anos no Ministério da Agricultura. Sidney Chalhoub nos mostra como, durante os quase vinte anos chefiando a segunda seção do Ministério, esteve encarregado de acompanhar a aplicação de ambas as leis. Chalhoub, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

imóvel, onde não se sabe o que é vivo e o que é defunto, um tempo que é e não é ao mesmo tempo. Mas tudo o que é sólido se desmancha, inclusive no Aires.

As quebras nessa visão de tempo de estrutura mítica, imóvel, surgem de maneira oblíqua em alguns momentos do romance. Um dos mais significativos está num ato falho digno de desestabilizar o pensamento de qualquer freudiano. No capítulo XLVIII, “Terpsícore”, Santos está contando à Natividade suas aspirações políticas, dizendo que teve recentemente a fantasia de ser deputado. Natividade o censura com um gesto de cabeça, motivada pelo desejo de mantê-lo no âmbito do capital financeiro, e não da política, provavelmente por reconhecer nela ambiente não tão propício à ascensão do marido. Santos então explica que quer ser deputado para depois virar senador e arrebenta em um ato falho extremamente revelador: ele explicava “que não queria ser orador nem ministro, mas tão-somente fazer da Câmara um degrau para o Senado, onde possuía amigos, pessoas de merecimento, e que era **eterno**”. Natividade o interrompe com um “sorriso fino e descorado”: “– eterno?”, no que ele logo corrige: “**vitalício**” [grifos nosso]. Um é para o infinito, o outro até a morte. Na visão da burguesia é difícil enxergar os limites entre o eterno e o vitalício, entre o eterno e o que tem um fim – ato falho que revela uma consciência de classe incapaz de enxergar a mudança, ou que não quer enxergar a mudança, conservadorismo de alta potência, capaz de penetrar inclusive no inconsciente dos sujeitos. Desejo reprimido e alheio à realidade, o ato falho sai de Santos, bate em Aires e rebate em toda a classe de proprietários, senhores de escravos, especuladores, funcionários de alto escalão do Estado, diplomatas e nobres que não precisam trabalhar.

Outra quebra semelhante aparece na fala de Plácido no romance, em um comentário passageiro, mas dessa vez de maneira mais enigmática. Linhas antes de Aires ser apresentado ao leitor, Plácido chama Santos a se somar na conversa, pois, segundo ele, estaria há meia hora tentando “incutir-lhe as verdades eternas, mas ele [Aires] resiste” (capítulo XI, “Um caso único”). Quais “verdades eternas” não podemos saber? Provavelmente parte da “estatística da eternidade” ou da “divisibilidade do infinito” a que Plácido era “doutor”, como nos afirma o narrador no capítulo LXXXI (“Ai, duas almas...”). Logo depois Aires afirma que “não resiste”, provavelmente para, mais uma vez, agradar e deixar de discordar. Mais à frente, na mesma cena, entremeada por algumas digressões importantes (a explicação da

epígrafe), Santos pede para Aires ficar e “aprender sobre as verdades eternas”. Aires então responde: “verdades eternas pedem horas eternas, consultando o relógio”. O que ocorreu com o homem que enxergava as pessoas e as coisas imortais e petrificadas, isentas de possibilidade de mudança? O que ocorreu com a mesma flor eterna que viçava em sua botoeira? Por que agora as “horas eternas” não existem mais? Aires muda sua opinião, como já vimos reiteradamente, de acordo com a situação. Deslocamento de posição que expressa a mobilidade das ideias, paradoxalmente de ideias imutáveis, eternas. Quebras como essas rompem o tecido ideológico que permeia toda a composição e a perspectiva de Aires, bem como da estrutura cíclica e espelhada do próprio romance – um comentário aqui, um ato falho acolá, a visão de tempo infinito e mítico vai caindo por terra por mais que insista o narrador. Se localizarmos essa visão mítica e cíclica do tempo na história brasileira, e confiarmos na concepção aérea de Aires, são inúmeros os momentos do romance em que tudo se “encaixa” nos moldes metafísicos. A imagem do basto e da espadilha talvez seja a mais forte (e também conhecida por conta do importante texto de Raymundo Faoro que destina esse título ao capítulo de *Esaú e Jacó*⁷²). Logo após os ocorridos de 15 de novembro, Santos estava tentando compreender o sentido dos acontecimentos, e o narrador arremata em indiferença e conservadorismo lírico, de potência imagética ímpar: “enfim, o basto e a espadilha fizeram naquela noite o seu ofício, como as mariposas e os ratos, os ventos e as ondas, o lume das estrelas e o sono dos cidadãos.” (capítulo LXVI, “O basto e a espadilha”). O sono dos cidadãos, excluídos interessadamente do título do capítulo, vai de encontro com a visão de que o povo assistiu “àquilo bestializado, atônito, surpreso, sem conhecer o que significava”. A história correndo diante dos olhos de todos, com um evento de transformações gigantescas para o processo nacional, e o narrador desloca a noite seguinte para um indiferente jogo de cartas, assemelhando a postura da elite ao movimento cíclico dos astros: eternos, sequer vitalícios.

Se o dragão aparece com força metafórica para configurar um tempo mitológico e invencível, cujo narrador lhe concede um capítulo inteiro, outra metáfora temporal surge sorratamente em uma ou duas linhas: a do rato. “O tempo é um rato roedor das coisas”, afirma o narrador, “que as diminui ou altera no sentido de

⁷² Faoro, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Ed. Nacional, 1974.

lhes dar outro aspecto”. A explicação imediata para a afirmação se deve à demora de Santos em contar as boas novas à Natividade. Mas se tomarmos a afirmação como generalização filosófica, que se estende à argumentação geral da narrativa, o tempo é localizado no âmbito da mudança, no âmbito da história, portanto, e não mais do mito. Uma estrutura temporal histórica não compreende a circularidade do mito, a repetição eterna das punições no inferno de Dante, a invencibilidade do dragão mitológico. Uma estrutura temporal histórica é um livro em aberto, onde o que prima é a mudança, não necessariamente linear, mas móvel. Por mais abstrata que seja a ideia de um tempo como rato roedor que diminui as coisas ou altera seu aspecto, a noção aqui é a da transformação, e não mais a da repetição. Noção semelhante surge após o capítulo das barbas, em que o narrador o encerra com a máxima: “Este desejo de capturar o tempo é uma necessidade da alma e dos queixos; mas ao tempo dá Deus *habeas corpus*.” (cap. XXIII, “Quando tiveram barbas”). O comentário final vai contra, novamente, à estrutura mítica do tempo, à noção idealista e eterna de tempo, onde se reconhece o desejo de paralisar o tempo, mas é frustrado pelo *habeas corpus* “concedido” por Deus. Tentamos capturá-lo, mas uma força maior nos impede e o liberta. O fundamental para nós é enxergarmos como as noções de tempo são alteradas ao longo do romance, seja diretamente da boca de Aires como narrador, seja obliquamente em atos falhos e comentários esparsos de personagens distintos. Ora um “velho de barbas brancas e foice na mão” que bota medo em Aires desde pequeno (CX), ora pode ser assassinado pelas futilidades da vida da elite no final do século XIX brasileiro, com aquela indiferença típica do funcionário com certa credibilidade. Uma alternância que serve às posições de Aires a depender da situação.

O tratamento do tempo em *Esaú e Jacó*, que como vimos permeia a obra do começo ao fim, entremeando-se em comentários, anedotas, máximas filosóficas, o que compõe a estrutura do romance, apresenta um caráter dúbio revelador de artimanhas ideológicas importantes. Se por um lado é visto como algo petrificado e imóvel pelo conselheiro Aires e sua eterna flor na botoeira, como se a história fosse um vendaval infinito onde nada acontece, por outro adquire aspectos de enfrentamento e luta de morte, desvelados por quebras, atos falhos, comentários passageiros e rupturas no andamento narrativo normal. O argumento predominante, entretanto, concentrado em Aires, sugere a ideia de que o tempo é estático. Pedro e

Paulo nunca mudaram, afinal, pois estavam predestinados ao eterno combate desde o berço. A síntese, que poderia ser identificada em Flora, nunca chega, reiterando a tese de uma dialética negativa. Se formos compreender esse tratamento do tempo sob a ótica de um suposto inferno, combinado às já citadas alusões à entrada do poeta nos nove círculos infernais, estamos lidando com um inferno cuja estrutura temporal é semelhante de acordo com a visão de Aires, mas de conteúdo bastante distinto. O inferno de Aires, se tomarmos essa ideia como válida, é um inferno indiferente ao sofrimento, à violência e às atrocidades perpetradas pela escravidão. Um inferno social como o do Brasil do século XIX estabeleceria em primeiro plano as violências sistemáticas do Estado e das classes dominantes à população pobre, em especial a negra escravizada. Mas esse inferno social parece ser escanteado pelas retinas de nosso conselheiro, desviando os problemas para o ar, fixando a realidade num tempo cíclico onde nada muda, onde tudo é suspenso, onde pouco importa, como atesta o próprio diplomata, se o tempo é “vivo ou defunto”, tanto vale “matá-lo quanto nutri-lo”. Trata-se de uma dialética negativa, com ares metafísicos, onde a ausência de síntese é condicionada ideologicamente por capricho e posição social, mimetizando o movimento “infernai” e “eterno” do capital.

3.3. A fada da veleidade e a sonata do absoluto – impasse histórico nas alturas

Se *Esaú e Jacó* se distingue de outros romances anteriores de Machado por não resultar em algum final conclusivo, ou em um desfecho minimamente resoluto, o mesmo não podemos falar de alguns contos de nosso escritor. Diga-se de passagem, contos que dialogam diretamente com a história dos gêmeos e parecem trabalhar o mesmo problema do tempo e da ausência de síntese que nos oferta a narração.

Escrito em meados de 1882, *D. Benedita* encena uma problemática semelhante a de Flora. D. Benedita é uma mulher de mais de quarenta anos, totalmente incapaz de tomar decisões próprias e fugir à vontade momentânea, sempre cedendo a alguma força externa ou ao tempo. Uma inconstância constante. Sua idade se confunde ao olhar do outro, parecendo sempre ser mais jovem do que de fato é, dona de jovialidade imutável. O reconhecimento dessa inconstância se dá ao longo do conto, dividido em quatro partes, mas é no final onde se arreventa em

forma sublime. Seu marido, desembargador, vive no norte há anos e D. Benedita nunca fora capaz de decidir visitá-lo. Se aferra na ideia de casar a filha Eulália com o filho de uma amiga, mas logo é convencida do contrário e Eulália casa com sua paixão verdadeira. Ameaça ir ao norte visitar o marido, apesar das fofocas de ele ter estabelecido relação com uma amante, mas deixa de ir em cima da hora. Nem a morte do marido a leva para o norte. Tempos depois planeja construir uma casa na Tijuca, no que o genro a dissuade. Agora viúva, um negociante também viúvo a corteja, a escolha era excelente, mas desiste de casar no fim das contas. Pensou em viajar, mas a ideia apaga como um fósforo. Outra proposta de casamento, e D. Benedita não fez mais do que refletir sobre o assunto. É no final da quarta parte que surge uma figura de feição “vaga e transparente, trajada de névoas, toucada de reflexos, sem contornos definidos, porque morriam todos no ar”. Um “singular espetáculo” que lhe diz, em voz de criança: “– Casa, ... não casarás... se casarás... não casarás... e casarás... casando...”.⁷³ D. Benedita, pasma, só consegue perguntar quem lhe falava, no que a “fada” lhe responde se chamar “Veleidade”. E assim termina o conto presente no livro *Papéis Avulsos*, em uma atmosfera de lirismo e elevação, apesar da negatividade da veleidade. Assim como Flora oscila entre os dois irmãos sem parar, D. Benedita é condenada a eternamente hesitar em escolhas.

Um outro conto reproduz estrutura quase idêntica a de *D. Benedita* e parece se aproximar ainda mais de *Esaú e Jacó: Trio em Lá Menor*. Também dividido em quatro partes, o conto foi publicado no livro *Várias Histórias*, de 1896. As comparações entre Flora e a protagonista do conto, Maria Regina, são explícitas. Assim como Flora, Maria Regina tem o coração dividido entre dois homens que a namoram, um jovem de vinte e sete anos, Maciel, e um senhor de cinquenta, Miranda. As palavras de Miranda a encantavam, os olhos de Maciel a arrebatavam. A experiência de vida de Miranda e seu conhecimento de música a apaixonavam, apesar de aparentar o peso da idade nos cabelos e na pele. Do outro lado, Maciel primava pela beleza juvenil, bem como pela energia da mocidade que o fez se transformar em um herói ao salvar um menino de um atropelamento. Maria Regina, portanto, se divide entre os dois e não consegue escolher: “era a mesma

⁷³ Machado de Assis, Joaquim M. *Obras Completas*. D. Benedita. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994. v. II. p. 323.

insuficiência individual dos dois homens, e o mesmo complemento ideal por parte dela; daí um terceiro homem, que ela não conhecia”⁷⁴. Um sozinho não resolvia o problema, era necessário a fusão de ambos num terceiro. As semelhanças com Flora e os gêmeos são gritantes. Se no início do conto Maria Regina alucina, sob a meia-luz do quarto, com os dois juntos conversando com ela, ao som da sonata tocada por ela, ao final da história a jovem pianista sonha com estrelas duplas que haviam retido em sua retina após olhar ao céu durante muito tempo: “O astro desdobrou-se, e ela voou para uma das duas porções; não achou ali a sensação primitiva e despenhou-se para outra; igual resultado, igual regresso, e ei-la a andar de uma para outra das duas estrelas separadas”. O final é coroado em elevação metafísica, eterna, quase idêntica à aparição da fada da Veleidade para D. Benedita, mas positivada. Eis que surge uma voz do abismo, logo após o vaivém entre as duas estrelas: “— é a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...”. Ao passo em que Maria Regina não alcança sequer em sono a união dos dois, Flora ao menos encontra a transfusão dos gêmeos em alucinação, como nos mostra o capítulo LXXIX, “Fusão, difusão, confusão...”, apesar de na realidade não conseguir atingir tamanha façanha ou algo que resolva a duplicidade.

Ambas as personagens operam um movimento de pêndulo incessante onde a síntese nunca é alcançada. As três personagens, na verdade. A diferença fundamental está em que D. Benedita e Maria Regina encerram suas oscilações em elevação lírica, já Flora falece ao final. A suspensão do tempo, trabalhada em momento anterior, encontra acolhimento nessa elevação lírica das duas, uma vez que as contradições são suspensas para dar lugar a uma substância eterna – a alma curiosa de perfeição de Maria Regina oscilando pela eternidade ao som da sonata do absoluto e a fada da veleidade alternando sempre as vontades e decisões da mulher que (aparentemente) não envelhece. Fosse Aires com sua eterna flor na botoeira o narrador desses dois contos, a tese estaria de acordo. No entanto Flora padece e morre, sofre o efeito de um tempo que, na realidade concreta, não é suspenso, apesar das máximas de Aires e de toda a atmosfera cíclica e atemporal

⁷⁴ ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Trio em Lá Menor. Rio de Janeiro : Nova Aguilar 1994. v. II. p. 524.

que embala a história. Ao contrário, a duplicidade se conserva e, em determinados momentos, adquire aspecto demoníaco, dobrado, fantasmagórico:

“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. (cap. LXXX, “Transfusão, enfim”)

O Diabo é aludido novamente no capítulo seguinte, ao resgatar o Mefistófeles de Goethe, que tampouco consegue explicar como se dará a escolha de Flora, e cita a célebre fáustica “Ai, duas almas no meu seio moram!”. O Diabo surge na mente de Flora quando lhe aparece o dobrado, logo após o único moço (transfigurado) se desdobrar em duas pessoas semelhantes. Curioso pensar que quando Flora enxerga apenas um mancebo, tudo vai bem, ela se realiza inteira (“Flora passeava então pelo braço do mesmo garção amado, Paulo se não Pedro, e ambos iam admirar estrelas e montanhas, ou então o mar, que suspirava ou tempestuava, e as flores e as ruínas”). O medo vem quando esse se divide, formando dois, tal qual a realidade. Ela se completa ao alucinar com um só, mas delira ao imaginar dois. A realidade lhe aterroriza, o sonho a preenche. Desse ponto de vista, Flora vai adquirindo traços diretamente românticos, de escapismo, idealização, recolhimento, todos enfatizados pela referência fáustica no capítulo das duas almas.

Tal como Maria Regina viu “ali dous homens ao pé dela, ouviu-os e conversou com eles uma porção de minutos” quando estava sozinha no quarto à noite, onde “a única luz do quarto era a lamparina” e “tudo convidava ao sonho e ao devaneio”, Flora também delirou à meia-luz:

Tudo se mistura à meia claridade; tal seria a causa da fusão dos vultos, que de dois que eram, ficaram sendo um só. Flora, não tendo visto sair nenhum dos gêmeos, mal podia crer que formassem agora uma só pessoa, mas acabou crendo, mormente depois que esta única pessoa solitária parecia completá-la interiormente, melhor que nenhuma das outras em separado. Era muito fazer e desfazer, mudar e transmudar. Pensou enganar-se, mas não; era uma só pessoa, feita das duas e de si mesma, que sentia bater nela o coração. (cap. LXXXIII, “A grande noite”)

A realização se dá por meio do delírio viabilizado pela meia escuridão, meia luz, onde nada se enxerga direito ao mesmo tempo em que nada está totalmente escuro.

Essa indefinição espacial e visual se adequa bem à indefinição amorosa de Flora. A realidade é incapaz de lhe prover realização plena, realização esta que só é alcançada na alcova escura, no delírio, no sonho. Em meio a uma narrativa fragmentada, o narrador vai nos apresentando imagens tipicamente românticas, cuja frustração final compõe destino melancólico à jovem.

E é possível abrir ainda mais os significados cruzados entre Maria Regina e Flora. A protagonista do conto possui um nome de raiz ambivalente, podendo tanto se referir à ideia de regência musical, de uma maestra que rege a orquestra, quanto de rainha (régia). A primeira interpretação ganha força na medida em que nossa personagem é pianista (assim como Flora) e está condenada a oscilar sua pena pela eternidade sob o som de uma sonata do absoluto, bem afeita ao idealismo schopenhauriano sobre o qual debatemos anteriormente. A segunda interpretação ganha força à medida em que Maria Regina almeja ser senhora de todos, de satisfazer-se com a presença de ambos os namorados, apesar de a realidade a impedir. Trata-se de um desejo imperial, de transformar o mundo em seu próprio reino pessoal. Se tomarmos essa segunda interpretação como válida para Flora, ou ao menos lermos Flora desde essa ótica, alguns detalhes no romance vêm à tona. Durante o baile da ilha fiscal, o narrador vai transitando entre os pensamentos de cada personagem como se fosse uma dança, mimetizando uma quadrilha ou uma valsa, pegando o leitor pela mão no andamento compassado embalado pela musa Terpsícore. Verdadeira maestria técnica. A narração passa por Natividade, D. Cláudia, Santos, Batista, Pedro e, enfim, Flora. As sensações e pensamentos de Flora oscilam entre a fantasia do lugar (descrição fantasmagórica do baile – “os navios perdidos na sombra, a cidade defronte com os seus lampiões de gás, embaixo e em cima, na praia e nos outeiros”) e conjecturas íntimas sobre seus desejos:

Via, ouvia, sorria, esquecia-se do resto para se meter consigo. Também invejava a princesa imperial, que viria a ser imperatriz um dia, com o absoluto poder de despedir ministros e damas, visitas e requerentes, e ficar só, no mais recôndito do paço, fartando-se de contemplação ou de música. Era assim que Flora definia o ofício de governar. Tais idéias passavam e tornavam. De uma vez alguém lhe disse, como para lhe dar força: "Toda alma livre é imperatriz!" (cap. XLVIII, "Terpsícore")

Diferentemente das feiticeiras do pai que falavam sobre seu futuro pródigo, ou a Cabocla para Natividade sobre seus filhos, quem falou a Flora foi o próprio Aires. Seu delírio se assemelha em muito ao de Maria Regina, de ser senhora absoluta de tudo e todos, “não para brilhar um dia, mas para fugir ao brilho e ao mando, sempre que quisesse ficar súdita de si mesma”, como explica Flora para Aires. E aí vem a frase do conselheiro, “toda alma livre é imperatriz”, daquelas que podem ser levadas à feira e trocadas como qualquer outra. Lembremos, mais vale a convicção do que o conteúdo das ideias. E continua nosso diplomata: “valia por uma página de Plutarco. Se algum político a ouvisse poderia guardá-la para os seus dias de oposição ao governo, quando viesse o terceiro reinado”. Fugir ao mando, mas para virar “súdita de si mesma” precisava mandar, e com tirania imperial, capaz de demitir quem quisesse, quando quisesse. A frase de efeito, no fim das contas, é uma contradição em si mesma, carregada de ironia de mando, onde a localização social da imperatriz exige o fim da liberdade do outro a fim de se realizar. Só há reis e rainhas na medida em que a liberdade alheia é suprimida – o direito é algo universal, quando não for universal, estendido a todos, ele passa a ser um privilégio, e não um direito. Comparando a narração de Aires com a explicação de Flora sobre o que pensava, surge uma importante fricção. O “absoluto poder de despedir ministros e damas, visitas e requerentes”, *narrado* por Aires, entra em contradição com o que Flora *diz* para Aires, sobre a inveja pela Princesa Isabel ocorrer devido ao intuito de “fugir ao mando”. Fica difícil saber até o final se o desejo de despedir ministros e damas era afã idealista de Flora ou visão deturpada de Aires, uma vez que Flora diz querer fugir ao mando. Entre o dizer de Flora e as afirmações de Aires, há um descompasso importante que parece indicar mais o que pensa Aires sobre Flora, projetando a si mesmo no outro, do que pensamento verdadeiro da filha de Batista. Afinal, quando Pedro me fala de Paulo, mais sei de Pedro que de Paulo.

Elucubrações à parte, a inveja sincera da princesa por parte de Flora expõe a ideia de liberdade como poder e arbítrio, especialmente se considerarmos Aires como vocalizador dessa ideia. Se lembrarmos que Flora morre durante o cerco de setenta e duas horas imposto pelo governo de Floriano Peixoto, o problema começa a ficar ainda mais complexo. No capítulo de título “Estado de sítio” a interrupção da vida de Flora se confunde com a interrupção da liberdade por parte do governo: “bem pensado, a morte não é outra coisa mais que uma cessação da liberdade de

viver, cessação perpétua, ao passo que o decreto daquele dia valeu só por 72 horas. Ao cabo de 72 horas, todas as liberdades seriam restauradas, menos a de reviver”. Floriano não é imperatriz, mas age com o mesmo mando e desmando supostamente idealizado por Flora, vocalizado por Aires, demitindo ministros e damas, suprimindo a liberdade de todos. Ironicamente, aquele que atua como “Imperatriz” acaba com a liberdade de todos, no mínimo questionando a ideia de que toda “alma livre é Imperatriz”. E Flora morre. Flora não é Floriano, mas parece encenar em um ou outro momento o desejo realizado por Floriano – ao menos no que diz respeito aos devaneios arbitrários. A república da espada triunfa, o autoritarismo vence, tudo em nome da liberdade, uma semelhante à imperatriz sonhada por Flora (e, sobretudo, Aires), apesar dos ares supostamente liberais⁷⁵. De um ponto de vista, é possível enxergar um aceno à ideia não apenas do fracasso do projeto liberal, manifestamente traduzido na tirania florianista, mas no fracasso do ideal romântico de conjunto, ou do projeto romântico como um todo – desde que seja compreendido na figura de Flora que, como já vimos, corporifica, em dados momentos, substância indiscutivelmente romântica. Por último, se tomássemos ainda a ideia do inferno em terras brasileiras, esse céu idealizado, simbolizado por Flora, aparece apenas como desejo, pois a realidade, implacável, joga tudo terra abaixo. Quem o enterra é uma composição alegórica de grande valia: Batista, Santos, Aires, Pedro, Paulo e Nóbrega. Todos próximos intimamente da moça, sim, e todos representativos de distintas classes sociais e poderes instaurados no fim do século brasileiro, do império à república, do político ao banqueiro, do especulador ao diplomata. Parece que os poderes, velhos e novos, bem calcados no Brasil de então, enterram de vez qualquer idealismo possível de traços românticos. O lirismo poderoso da fada da veleidade e da sonata do absoluto não ganha muito espaço em *Esaú e Jacó*. Aqui o impasse histórico, entrevisto pelas retinas de Aires, arrebatada a tudo e todos.

Por último, em meio aos delírios e visões de Flora, surge um comentário aparentemente passageiro do narrador que vale a pena nos determos. No final do

⁷⁵ Vale menção à manifestação de Floriano Peixoto, em carta enviada ao general Neiva, em 1887, antes mesmo da abolição da escravidão, onde diz: “vi a solução da questão de classe, excede sem dúvida a expectativa de todos. Fato único que prova exuberantemente a podridão que vai por este pobre país e portanto a necessidade da ditadura militar para expurgá-la. Como liberal que sou não posso querer para meu país o governo da espada, mas não há quem desconheça, aí estão os exemplos, de que é ele que sabe purificar o sangue do corpo social que, como o nosso, está corrompido.” In: Ximeno de Villeroy, Augusto. *Benjamin Constant e a política republicana*. Rio de Janeiro, 1928.

capítulo já mencionado da fusão, difusão e confusão, em que Flora alucina com a visão e a voz dos gêmeos fundidas em um só, o narrador gratuitamente nega uma possível explicação para o fenômeno, nos permitindo ver, pela negação, possível chave de enigma. Assim vai o narrador:

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.

A filha obedeceria a outra causa qualquer, que se não podia descobrir logo, nem sequer entender. Era um espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão...

Como se sabe, as “variações políticas” da mãe de Flora se traduziam em arbítrio ideológico carregado de uma violência nada comedida e excitação erótica com qualquer possibilidade de conflito na vida pública do marido (um tanto ampliada pelas lentes patriarcais de Aires). Em outras ocasiões vemos como D. Cláudia persuade o marido a tomar posições em busca de ascensão social, independentemente de quais ideias defender, como nos mostra o capítulo em que ela é comparada ao Diabo que corrompe Jesus assim como corrompe Batista (cap. XLVII, “S. Mateus, IV, 1-10): “— Você estava com eles, como a gente está num baile, onde não é preciso ter as mesmas idéias para dançar a mesma quadrilha”. A referência é aos conservadores. D. Cláudia tenta convencer o marido de que ele nunca fora conservador, curiosamente no momento em que os liberais passam a ganhar mais espaço no cenário político da década de 1880. “O mal vinha de olhar para o lado de lá; e era D. Cláudia que lhe mostrava com o dedo a carreira, a alegria, a vida, a marcha certa e longa, a presidência, o ministério...”, continua o narrador que não cansa de incutir aspectos malignos na capacidade de persuasão da mulher, revelando ao mesmo tempo uma sutil misoginia onde a mulher aparece como fonte do pecado. Um festival de pragmatismo e mudança de posição de acordo com o sentido do vento. É essa alternância a que o narrador se refere ao negar a hereditariedade de Flora, traduzida em afeto. No início do romance, na

apresentação do casal Batista (cap. XXX, “A gente Batista”), vemos como esse pragmatismo arrivista releva a injustiça e a morte, explicitando o arbítrio violento a que se sujeitava e que agenciava a casta política imperial:

— Não sei o que é que ele queria que eu fizesse mais, dizia Batista falando do ministro. Cerquei igrejas; nenhum amigo pediu polícia que eu não mandasse; processei talvez umas vinte pessoas. Outras foram para a cadeia sem processo. Havia de enforcar gente? Ainda assim houve duas mortes no Ribeirão das Moças.

O final era excessivo, porque as mortes não foram obra dele; quando muito, ele mandou abafar o inquérito, se se pode chamar inquérito a uma simples conversação sobre a ferocidade dos dois defuntos. Em suma, as eleições foram incruentas.

O “excesso” apontado pelo narrador não se refere às mortes oriundas do autoritarismo de Batista, ou das mortes em Ribeirão das Moças, como poderia se esperar, mas sim da demissão do cargo que ocupava e a derrota nas eleições. Um olhar desatento passa rapidamente pelo “final excessivo”. Aqui o narrador, vocalizado por Aires, se desfaz da *finesse* de sempre, e mesmo da superioridade irônica, para se associar em indulgência ao político. Pobre Batista, não enforcou ninguém e ainda perdeu as eleições, poderia dizer o narrador, apesar dessas duas mortes que ficaram no caminho. Ideologia de mandonismo com sua violência aberta e explícita a céu aberto, em nome de uma suposta honra recheada de arrivismo pragmático. Lembremos que Batista tinha horror à “língua de preto”, identificada em palavreado liberal, revelando preconceito racial de proporções violentíssimas para as relações raciais de então.

Pois bem, como em outros momentos, sempre que o narrador afirma algo com tamanha certeza, o primeiro passo a se fazer é desconfiar. Voltando ao trecho em que Flora é comparada à mãe, por que o narrador levantaria a possibilidade de vermos nas oscilações emocionais de Flora, transfiguradas na alucinação com os gêmeos, uma hereditariedade das oscilações políticas da genitora? E depois negar isso? O interessante, na verdade, vem depois do questionamento. O comentário acerca da revolução nos aparece como mais uma máxima generalizante idealista de nosso conselheiro. A revolução, para Aires, mais se relaciona com o seu sentido geométrico do que político-social. Na geometria, a revolução de um objeto, por exemplo, consiste em girá-lo 360° em torno de seu eixo. Um cone é construído pela revolução de um triângulo retângulo, com um ângulo reto. A questão é que os

problemas humanos extrapolam a exatidão da matemática, e uma revolução, em sentido histórico, nunca altera as coisas a fim de deixá-las como estão, a não ser do ponto de vista das classes dominantes (lembramos da frase do príncipe Falconeri, em *Il Gatopardo*, mencionada no primeiro capítulo). De fato as revoluções não são “passagens de uma sala a outra”, elas costumam destruir a sala para construir outras. Mas a água nunca volta ao mesmo nível após um breve tempo. A não ser, com efeito, que estejamos falando de “revoluções palacianas”. O narrador, porém, parece estender a concepção a todas as revoluções. A referência direta do trecho é entre os ocorridos do 15 de novembro e D. Cláudia. Mas tomadas como generalizações de Aires, vemos acordo na já mencionada forma fixa encontrada pelo diplomata sobre como “as ocasiões fazem as revoluções”, espécie de rebaixamento histórico que obscurece os complexos processos sociais subterrâneos e aparentes em um fenômeno de magnitude como uma revolução. É como se o narrador estivesse dizendo que tirem o rei, matem a princesa, instaurem o parlamento, proclamem a república, logo “a água volta ao nível”. Uma visão, novamente, estática do tempo, em que nada muda, pode haver mudanças contingentes, de uma sala a outra, mas tudo voltará ao normal. Visão afinada com a indiferença de um diplomata aposentado, sardônico e mordaz, como é o conselheiro Aires. Já Flora não cabe nessa generalização, suas razões se desfazem em inexplicabilidade, em existência impenetrável, “um espetáculo misterioso, vago, obscuro”. No vaivém das alucinações, das máximas generalizantes, das revoluções de ocasião, da sonata do absoluto, da fada da veleidade, do arrivismo Batista, todas as sublimações e os idealismos de Aires parecem não encontrar lugar em Flora, talvez a única personagem impenetrável aos comentários mordazes do narrador.

Começamos o presente capítulo tentando compreender as alusões dantescas repetidamente referidas no romance, para depois tentar entender, considerando a metáfora do inferno como válida, que tipo de inferno estava sendo narrado – um inferno relativamente tranquilo sob a ótica de nosso conselheiro, indiferente às violências e barbaridades praticadas na sociedade brasileira de então. Vimos como a visão de tempo idealista e cíclica se espraia pelo romance, apesar de surgirem

quebras importantes, que fazem esse tempo aéreo se desmanchar no ar e revelar visão ideologicamente comprometida com os andares de cima da sociedade da época. A ausência de síntese proporcionada pelo olhar de Aires encontra eco em dois contos de Machado, sendo um deles espelhado na imagem de Flora, Maria Regina, cujas conclusões diferem do desfecho de *Esaú e Jacó* na medida em que não há superação lírica no romance, não há sublimação, Flora morre e é enterrada pelo cortejo fúnebre das classes dominantes durante o cerco de Floriano Peixoto. Sugerimos o fim do idealismo romântico nesse momento, reiterado por um comentário de rebaixamento histórico do processo revolucionário em geral, que acaba aludindo ao golpe palaciano de 15 de novembro. Tempo imóvel, aspectos infernais, ausência de síntese, fim do idealismo romântico – todos os problemas parecem nos levar a Flora. Ou melhor, à impossibilidade do narrador, comandado por Aires, em compreendê-la. E se, até agora, a maior parte da fortuna crítica de *Esaú e Jacó* tivesse se concentrado apenas em tentar decifrar Flora, com suas devidas sugestões alegóricas, confiando no narrador, e deixasse de lado o componente essencial que a tudo turva e a tudo confunde – a bem dizer, o próprio Aires? Talvez a “inexplicabilidade” de Flora, o “espetáculo misterioso”, a “esquisitona”, como lhe chamava a mãe, a incapacidade de escolha, a veleidade constante, todos esses aspectos que compõem o quadro de nossa protagonista seja fruto da incapacidade do olhar de classe em observar algo que foge à regra, inexplicável não pela indecisão eterna, mas por não atender às expectativas de ser uma mulher na sociedade patriarcal de então. Espera-se casar, mas, “esquisitona”, nega todos os bons pretendentes. Quando diante dos herdeiros que simbolizam os dois regimes de poder⁷⁶, Flora não enxerga direito e se confunde – “ambos quais?”. Ela vai definhando na medida em que não se decide pelo que a sociedade lhe impõe, seja um dos gêmeos, um Gouveia ou ainda um quarto namorado. Isso ocorre, na possível interpretação aqui ensaiada, não porque se realiza apenas na sublimação estética da música como gostaria a interpretação metafísica, mas porque o narrador simplesmente não encontra lugar ou palavras para descrever um

⁷⁶ Aqui “regime” entendido como a forma como o Estado se organiza - um regime monárquico, outro republicano, sem alterar o caráter de classe do Estado que se mantém servindo ao latifúndio, ao capital financeiro incipiente, às castas de alto escalão estatal e à própria burguesia industrial, que dava seus primeiros passos. Ou seja, regimes que configuram faces de uma mesma moeda.

sujeito que não cede à normalidade patriarcal e impositiva aos seus rumos.⁷⁷ Um problema formal, portanto, cujas razões recaem na estrutura de classe e em todos os seus desdobramentos psicológicos e ideológicos. Problema formal este que se liga à corrosão formal previamente citada, sobre como as dificuldades de narrar o processo histórico se materializavam na multiplicidade de duplos, onde o referencial realista vai sendo minado pouco a pouco por uma narrativa que a tudo arrebatava em indefinição, capricho e ironia. Portanto a assassina, enganando o leitor, culpando as “revoluções de ocasião”, os regimes idênticos, a inexplicabilidade da “rosa fresca e rubra da primeira hora”, o tempo que, vivo ou defunto, segue eterno e imutável, como a flor na lapela do conselheiro, projetando a ideologia dominante que deseja conservar as estruturas sociais tais como são.

⁷⁷ O caso de Capitu talvez seja ainda mais patente essa questão. Em *Dom Casmurro* Capitu é uma mulher da elite extremamente avançada, “moderna” poderíamos dizer, que quer estudar latim enquanto o Padre Cabral a censura por não ser uma língua de meninas, que é sedenta pelo saber, que cuja limitada autonomia impede Bentinho de enxergá-la propriamente.

Capítulo 4

Impasse histórico, dialética negativa e um Brasil (des)formado de um ponto de vista ideologicamente condicionado

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso.”⁷⁸

O sentimento com o qual chegamos aqui é de desencanto, ou até mesmo de exasperação. Parece que não alcançamos um desfecho interpretativo do romance. Nada diferente do que John Gledson havia apontado anteriormente, quando afirmou que *Esaú e Jacó* apresenta um enredo “calculado para desapontar”. Porém indo mais além, essa certa inconclusividade se relaciona com a própria dificuldade de narrar com a qual o romance parece lidar, incapaz de indicar uma síntese do problema, que por sua vez rebate na própria forma do romance, nas suas quebras, incongruências e fricções narrativas. A ideia do presente capítulo, conclusão da dissertação, é desenvolver em que medida esse legítimo sentimento de exasperação se liga aos problemas de formação histórica brasileira trabalhados pelo romance, bem como à localização da obra no desenvolvimento literário de Machado e da própria literatura nacional.

Durante cerca de um século, a literatura nacional se desenvolveu tal qual uma espécie de “*organon* privilegiado de autoconhecimento e impulso formativo”⁷⁹. Até o segundo quartel do século XX, o país não possuía universidades ou grandes centros de estudo e pesquisa que nos permitissem organizar minimamente o conhecimento científico nacional. Na Europa, esse processo de organização do conhecimento, que se liga à formação dos Estados Nações, se deu antes, quando o nosso estava engatinhando ou mesmo completamente subordinado à coroa portuguesa. Em

⁷⁸ Benjamin, Walter. Teses sobre o conceito de história. In Walter Benjamin - *Obras escolhidas*. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pg. 224.

⁷⁹ Pasta Jr, José Antonio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro* (2011)

“Instinto de nacionalidade: notícia da atual literatura brasileira”, Machado ensaia algo semelhante a um “projeto *organon*”, limitado, onde aponta a necessidade de se produzir um “sentimento único, que o torne homem [o escritor] do seu tempo e do seu país”⁸⁰. O *organon*, ou a pretensão de tal, viria ao longo de todo o século XIX. Projetos como o de José de Alencar baixaram ao Rio Grande do Sul, subiram ao sertão, voltaram à chegada dos portugueses, entraram nos casarões da capital federal, foram à baixada fluminense, às chácaras próximas à cidade, ou seja, praticamente mapearam literariamente o país quando não havia geógrafos, biólogos ou cientistas o suficiente para escrever o Brasil. A literatura cumpriu papel imprescindível na formação da identidade nacional, por bem ou por mal.

Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, desagua em Machado de Assis, concluindo, que o sistema literário nacional havia se formado com nosso escritor. Antes, sobre o mestre de Machado, Candido escreve:

“Alencar define (com terminologia imprópria) o universo literário do escritor brasileiro, classificando três modalidades de temas que correspondem a três momentos da nossa evolução social: a vida do primitivo; a formação histórica da Colônia, marcada pelo contato entre português e índio; a sociedade contemporânea, que compreende dois aspectos: a vida tradicional das zonas rurais e vida das grandes cidades, assinalada pelo contato vitalizador com os povos líderes da civilização, libertando-nos das estreitezas da herança lusitana. Assim a literatura acompanha a própria marcha da nossa formação como país civilizado, contribuindo para definir a sua fisionomia espiritual através da descrição de sua realidade humana, numa linguagem liberta dos preconceitos linguísticos”.⁸¹

Como conta a própria cronologia, Alencar abre espaço para Machado, que por sua vez incorpora todo o ensinamento e o eleva em chave estética. Candido não coloca nessas palavras, tampouco analisa Machado neste livro, mas fecha assim o estudo: “essa tomada de consciência repercutiria imediatamente no jovem Machado de Assis”. Em seguida, cita o trecho do texto de Machado e encerra o livro dessa forma:

“Essas palavras exprimem o ponto de maturidade da crítica romântica; a consciência real que o Romantismo adquiriu do seu significado histórico. Elas são adequadas, portanto, para encerrar este livro, onde se procurou justamente descrever o processo por meio do qual os brasileiros tomaram

⁸⁰ Machado de Assis, Joaquim M. *Crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959.

⁸¹ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 2º volume*. 6 ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000. p. 326-327

consciência da sua existência espiritual e social através da literatura, combinando de modo vários os valores universais com a realidade local e, desta maneira, ganhando o direito de exprimir o seu sonho, a sua dor, o seu júbilo, a sua modesta visão das coisas e do semelhante”.⁸²

A literatura cumpriu papel fundamental para Candido, portanto, na formação da identidade nacional emergente a partir da Independência, como parte da formação do Estado Nação, mas já preexistente no momento de consolidação do “sistema literário” no fim do século XVIII. Atravessa o século XIX e chega em Machado de Assis exprimindo um “ponto de maturidade”, como aponta o próprio crítico.

Cabe indagarmos, após algumas décadas de crítica, em que medida essa “formação nacional” se deu de fato e até onde a formação literária encontra harmonia com a suposta formação nacional. A ideia de *formação* fez boa parte da crítica brasileira ao longo do século XX, sabidamente com Celso Furtado (*Formação econômica do Brasil*), Caio Prado Jr. (*Formação do Brasil contemporâneo e história econômica do Brasil*), Sergio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*) e Gilberto Freire (*Casa grande e senzala*), para ficar em alguns dos mais importantes pensadores. Raymundo Faoro, com *Os donos do poder*, poderia ser incluído na lista também. O pressuposto básico é de que o Brasil se formou, por bem ou por mal, mas se formou. Parte do debate teórico dos pensadores são os modelos prussiano e clássico⁸³, onde o Brasil buscava tentar se adequar às formas mais ou menos centralizadas de formação nacional previamente existentes. Nenhum dos casos ocorreu, com efeito, como veremos, mas nossos críticos buscavam compreender esse complexo que se chama Brasil em base a essa problemática. Durante anos reinou no pensamento de esquerda, não tão propriamente acadêmico, o qual Caio Prado acertadamente criticou, a tese stalinista de que o Brasil possuía um passado feudal e que, portanto, a fim de avançar rumo ao socialismo, era necessário desenvolver o capitalismo e criar as condições da revolução⁸⁴. Estudos mais recentes não aceitam nenhuma das teses, nem a de que o Brasil se formou por

⁸² Ibid, p. 327

⁸³ Lenin, V.I. O Programa Agrário da Social-Democracia na Primeira Revolução Russa de 1950-1907. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas.

⁸⁴ Prado Jr., Caio. *A Revolução brasileira*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1966. Neste livro de 1966 o intelectual paulista, então rompido com a direção do PCB, se contrapõe às visões do partido sobre o desenvolvimento nacional – a ideia de que o Brasil possuía um passado feudal do qual deveria se livrar como etapa prévia a da revolução socialista.

inteiro, nem a de que ainda convivemos com um passado feudal nunca superado. Roberto Schwarz, Chico de Oliveira e outros são partidários dessa visão. Mesmo antes, houve desavenças teóricas nesse campo, como atestam as teses de trotskistas brasileiros, como Mario Pedrosa e Livio Xavier, que desde a década de 1930 se contrapunham à visão do PCB sobre o desenvolvimento linear e progressista do país.⁸⁵ Schwarz, em *Sequências brasileiras*, põe em xeque a contradição entre o sistema literário ter se formado, mas o país não. Ou seja, um sistema literário que funda a identidade nacional, ou almeja a tanto, é produzido num país que, de acordo com os parâmetros existentes, não se forma propriamente dito:

“Digamos que os autores progressistas que historiavam a nossa formação econômica e social mostravam um movimento represado, que não se completara, e que transformaria o país se viesse a se completar. Ao passo que o livro que soube perceber o percurso efetivo da literatura nacional constatava um movimento que se completou e nem por isso transformou o Brasil.⁸⁶

A ideia é que há uma contradição elementar entre um desenvolvimento mais apurado da estética, com a literatura em primeiro plano, com um desenvolvimento econômico e social carregado de atraso. Nesse ritmo descompassado, abre-se o questionamento justo da formação do país enquanto tal:

Como fica a própria idéia de formação? (...) Uma é de que ela, que é também um ideal, perdeu o sentido, desqualificada pelo rumo da história. A nação não vai se formar, as suas partes vão se desligar umas das outras, o setor "avançado" da sociedade brasileira já se integrou à dinâmica mais moderna da ordem internacional e deixará cair o resto. Enfim, à vista da nação que não vai se integrar, o próprio processo formativo terá sido uma miragem que a bem do realismo é melhor abandonar. Entre o que prometia e o que cumpriu a distância é grande.⁸⁷

Tendo em vista a ideia de *formação* como ideia reguladora, ou pedra balizadora, de toda uma geração de pensadores brasileiros, o questionamento de Schwarz é radical. Nos moldes de Lenin, que pensou o desenvolvimento capitalista na Rússia em paralelo ao desenvolvimento da Alemanha, de um lado, e dos Estados Unidos,

⁸⁵ Abramo, Fulvio e Dainis Karepovs (organizadores). *Na Contracorrente da História - Documentos da Liga Comunista Internacionalista 1930 – 1933*.

⁸⁶ Schwarz, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 56

⁸⁷ Ibid. p. 57.

de outro, nem a via prussiana, nem a via clássica encontram lugar no Brasil. O Brasil não desenvolveu seu peculiar capitalismo pela centralização estatal, unificada em 1877 na Alemanha, por exemplo, tampouco por insurreições capazes de romper os laços coloniais, como em 1776 nos Estados Unidos. Uma revolução burguesa de magnitude da francesa ou inglesa também passaram ao largo do processo brasileiro. Até mesmo os processos de independência latino-americanos, se formos generalizar, ocorreram de maneiras distintas. As classes dominantes nacionais sempre foram capazes de administrar a barbárie de maneira exímia, ora pela espada, ora pela ideologia, ora pela dissimulação, ora pela porrada, para abusar das referências internas dos dois gêmeos quando meninos. O intuito de Schwarz é comentar o presente em que escreve, em finais da década de 1990. Mas a análise serena se espraia ao desenvolvimento nacional até antes da Independência com tranquilidade, fornecendo importante chave de análise teórica para compreender até onde vai *Esaú e Jacó*.

Isso é possível não só porque tomamos a ideia de Candido como correta, a de que Machado capta o momento de realização final da formação literária nacional, mas também, e sobretudo, pois o penúltimo romance de Machado parece trabalhar essa problemática em seu seio. Uma boa formulação, ajustada aos distintos momentos do processo brasileiro, e que nos ajuda como bússula nesse tortuoso romance, é a de *modernização conservadora*. Formulação que enseja em seu cerne contradição elementar e vai de acordo com as duplicidades extensivamente analisadas ao longo da dissertação.

Mas vale abrir o seu significado. Durante muitos anos, a inteligência nacional se limitou a um certo dualismo analítico, cuja conclusão variava entre desenvolver os aspectos “avançados” da economia brasileira⁸⁸ e a já citada tese stalinista de romper com os laços coloniais de um país atrasado. Mas nenhuma das teses entendia que tal dualidade não tem lugar ou, pelo contrário, que a modernização se dá através do atraso, e vice-versa. O posicionamento histórico do Brasil como fornecedor de matéria-prima aos centros hegemônicos do capital nunca foi alterado significativamente. Considerando o século em que Machado escreve, isso fica ainda mais claro, tendo em vista o *boom* cafeeiro para exportação combinado com a

⁸⁸ A referência diz respeito à escola “cepalina”, em grande medida identificada com o pensamento de Celso Furtado.

decadente produção açucareira e a incipiente e fraca industrialização. Mas de maneira geral a população, branca e pobre, recém-liberta, ou escrava até 1888, nunca foi incorporada nesse processo de avanço econômico de maneira plena. Foi incorporada como objeto, a fim de se obter mais lucro através do esforço, mas nunca através de direitos; poderíamos dizer, de maneira geral, até os dias de hoje, em formato de reposição contínua, com vaivéns significativos, intercalando a retirada e a concessão, mas nunca apresentando algum momento de ruptura.

Machado parece ter entrevisto esse processo, limitado até o fim do século XIX, e o representado com inúmeras contradições em *Esaú e Jacó*. Se a ideia de *organon* estiver correta, essa definição ganha importância elevada na busca de nós mesmos. A experiência histórica brasileira repete uma lógica até os dias de hoje de lançar à frente uma promessa carregada de avanços, como foi a própria proclamação da república, combinada com a conservação de estruturas sociais oriundas desde a colônia.⁸⁹ Em outras palavras, abole-se a escravidão, mas não se acaba com a dominação branca⁹⁰. As estruturas sociais fundadas na colônia não foram alteradas com a independência. Esperava-se, nos círculos liberais dos quais Machado inclusive fazia parte lateralmente, que elas fossem alteradas com a queda da monarquia para dar início à república liberal. A ideologia positivista do progresso vingava entre a intelectualidade da época. E, de certa forma, vingou até mesmo entre os próprios marxistas, de maneira torta, na medida em que a história estaria vinculada a uma teleologia de progresso ininterrupto. A narrativa de *Esaú e Jacó* quebra essa ideia por todos os lados, tanto a positivista quanto a pretensamente marxista.

Pois vamos lá. Vimos pacientemente como todo o ponto de vista da narrativa é construído por um narrador que se confunde com Aires – ou o mimetiza. Com sua *finesse* calculada para agradar, Aires faz de tudo para ganhar o leitor, mas não nos deixamos levar. Nós o identificamos como um funcionário de médio escalão do império avesso às classes ascendentes de então, em especial aos novos ricos

⁸⁹ “Em suma, não lhes importam formas de governo, contanto que a sociedade fique firme ou se atire para diante”, diz Aires sobre os dois gêmeos já no final do romance, no capítulo CXV, “Troca de opiniões”.

⁹⁰ A crônica *Bons Dias!*, de Machado, publicada em 19 de maio de 1888, menos de uma semana após a aprovação da Lei Áurea, dá conta da ironia com que o autor tratou a questão, satirizando a ideia de libertação plena, localizando a abolição como mero palavreado formal, e não realização concreta e superada.

especuladores, simbolizados por Santos e Nóbrega, distantes da sociedade relativamente estável em que Aires se formou, e alheio aos problemas sociais da escravidão e do patriarcado de então. Seu movimento em primeiro plano é de identificação com o leitor, mas a leitura atenta nos permite enxergar a indiferença com outrem, o desprezo pela eterna insipidez dos outros e o alheamento geral para com o mundo concreto. Quase tudo parece se perder nos ares. Esse personagem conduz o leitor pela mão, impondo sua subjetividade nada imparcial sobre os eventos e perfazendo a interpretação do processo histórico de fim de século. Alguns personagens se assemelham mais a títeres nas mãos de Aires do que a “pessoas morais”⁹¹. O reconhecimento desse ponto de vista não é mero detalhe, é ponto de inflexão na crítica afiada ao romance. Esse mesmo Aires cria uma espécie de argumentação geral onde tudo se dissolve, nada de significativo acontece, o tempo é suspenso e a síntese nunca chega. Há uma insolubilidade generalizada que parece dar o tom da narrativa, do ponto de vista de conteúdo e do ponto de vista formal. Nem o império nem a república vingam plenamente (“a moça não era que nem a república, que um podia defender o outro atacar”, cap. XC, “O ajuste”). A derrubada do Império leva ao autoritarismo de Floriano, e não à república da liberdade tão sonhada por Paulo e por republicanos de então. Há quebras importantes no rumo de Aires que questionam sua interpretação e o andamento geral. Nem os conflitos entre os gêmeos encontram solução, nem as quebras formais apontam uma saída. As mentiras de Aires sobre o Brasil lá fora, como a da febre amarela; as suas dissimulações frente ao outro, como o desprezo geral; as discrepâncias entre o que as pessoas falam e o que ele entende de suas falas, como o momento em que Flora *diz* o contrário do que Aires *pensou* de Flora durante o baile da Ilha Fiscal; os atos falhos que rebatem em Aires, como o caso citado de Batista e o cargo “eterno”; as equivalências constantes projetadas pelas retinas de Aires... Todos esses elementos de quebra obrigam a suspeição da parte do leitor

⁹¹ As referências de *títeres* e *pessoas morais* aludem à polêmica de Machado com Eça de Queiroz, onde aquele criticava este por narrar a heroína de *Primo Basílio* como uma títere, de caráter negativo, bem longe da “alma apaixonada e sublime” de uma Eugénie Grandet, de Balzac. A ausência de autonomia, decisão livre, resquícios de autenticidade ou qualquer camada de profundidade nos gêmeos nos indicam bem exemplos de títeres. A questão é que estão nas mãos de Aires, que conduz a narração. Mas é importante frisar esses dois aspectos, um negativado e outro positivado por Machado, pois há para o nosso autor a busca de “pessoas morais” como validade estética, o que nos ajuda a compreender o próprio conselheiro, por mais contraditório que seja. A polêmica foi publicada na revista *O Cruzeiro*, em 16 de abril de 1878.

atento para com a própria narrativa. Lembremos que o inferno social da escravidão, bem escancarado em outros contos e crônicas de Machado⁹², foi reiteradamente apagado das lentes do diplomata. Quando muito, opera-se um deslocamento da perspectiva, como quando a prisão injusta do gatuno foi assunto desviado por Aires rumo aos quadris de Carmen. Pois bem, esse inferno social existe, é aludido na possível alegoria do inferno dantesco, e compõe o tecido social desajustado do país no fim de século. Mas o nosso funcionário do Império parece se importar mais com o destino dos membros da elite, os mesmos da eterna insipidez (seriam então essas as únicas dignas de receberem alcunhas de “pessoas morais”?), do que com as almas materialmente condenadas pelo sistema que os beneficiam. Posição cômoda – afinal, essa mesma estrutura social beneficia o nosso próprio diplomata. Talvez o desprezo pela classe ascendente esteja menos ligado à classe em si, ou ao voltarete de Santos, do que à possibilidade de mudança – mesmo uma mudança superficial. Esses novos capitalistas representavam instabilidade na quase imóvel sociedade imperial e escravocrata e, subalterno ao poder instaurado, qualquer diplomata vê a instabilidade com maus olhos. No fim das contas, a quadra do encilhamento se encerrou, a opulência diminuiu, e tudo não passou de um sonho de alpinismo social para alguns.

Nesse ínterim, se projetam as visões petrificadas de Aires – a revolução de ocasião, a tabuleta do Custódio, o conflito eterno dos gêmeos, a morte de Flora, a estrutura cíclica do romance, o tempo vivo e defunto ao mesmo tempo, o apagamento do trabalho e da escravidão, as dualidades insolúveis, a sonata do absoluto, a suspensão do tempo, a ironia sistemática, a equivalência entre as duas faces do mesmo poder – todos esses elementos que compõem a visão do diplomata, desenvolvidos ao longo da dissertação e que, portanto, configuram o ponto de vista do romance, encontram asilo num posicionamento de classe privilegiada que se beneficia da imobilidade social e, por que não dizer, histórica. O privilégio casa com a explicação mítica na medida em que não presta contas com o presente ou com o futuro, quem dirá com o passado. O conformismo se refugia ora no mito, ora na ironia, ora numa melancolia sardonicamente disfarçada, elementos

⁹² Como *Mariana* (de 1871), *O Caso da Vara*, *Pai Contra Mãe* ou a crônica *Bons Dias!*, logo após a abolição.

que compõem o quadro geral dessa complexa narrativa. São muita ideias a se carregar ao mesmo tempo na cabeça.

Uma das últimas conclusões que chegamos apontava em Flora uma espécie de inexplicabilidade ideologicamente condicionada. A única personagem “ingovernável” por parte de Aires, fugindo à condição de títere, não por conta de uma suposta essência especial ou algo que o valha, mas porque foge às projeções e anseios patriarcais, como indicamos. Ao mesmo tempo, Flora prometia a síntese que nunca chega. Uma promessa enterrada pelas mãos dos representantes do poder econômico e político de então – céu romântico que morre em chave melancólica e aparentemente inexplicável. A melancolia do ponto de vista de Aires parece indicar que o Brasil não tem saída de fato.

Essa narrativa brasileira contada pelas retinas de Aires busca traduzir a experiência de transição do Império à República como uma promessa malfadada onde a mudança de fato não ocorre, o Brasil que se projetava para o futuro volta ao seu passado numa espécie de estado de sítio floriano permanente. Um impasse histórico, de fato. Ou seja, a instauração da república, que deveria ser o momento auge da formação nacional de acordo com a visão positivista e “progressista”, configura-se menos como uma república democrática do que com um império com novas vestes, autoritário, patriarcal, e mantenedor das heranças escravocratas de antes. Aos olhos de Aires, uma mudança “de roupa sem trocar de pele”, bem afeita ao conformismo de uma posição social privilegiada. Uma das grandes diferenças entre a visão de Aires e a visão de Schwarz reside na postura. Aires se conforma com essa dialética negativa do processo histórico, conformismo incapaz de estendermos às análises das *Sequências*, de Schwarz. A forma fixa da “revolução de ocasião” dá o tom desse conformismo, esteticamente formulado em ironia, ajustado em um lirismo vulgar, repleto de uma violência de classe latente. Essa “singeleza” traduz espírito de classe dominante existente até hoje. O olhar analítico de Schwarz entrevê um impasse histórico não conformista, mas crítico. O impasse histórico existe nos olhos de nosso diplomata, mas não necessariamente nas potencialidades da realidade. Afinal, a massa da população subalterna do final do século passou ao largo das decisões políticas que levaram à queda do Império, bem como da nova configuração do poder. O sufrágio universal, por exemplo, direito básico de qualquer república que preze minimamente pelo nome, só veio a existir décadas depois.

Outros direitos sociais até hoje são desrespeitados sistematicamente. Existe esse impasse histórico ao observar o andamento da carruagem como se deu, especialmente no movimento de *modernização conservadora* – crer que as mesmas elites que tanto se beneficiaram da escravidão iriam alterar estruturalmente as relações sociais seria no mínimo ingênuo. A integração do país na nova ordem do capital se deu de maneira desigual e combinada, desiguais no desenvolvimento e combinadas no tempo, o que impediu que a modernização fosse revolucionária e não conservadora. Talvez essa experiência o nosso narrador tenha entrevisto de maneira oblíqua. Mas nem por isso o tempo seja de fato imóvel, a história, um impasse recorrente e as “ocasiões” necessariamente façam as revoluções. Estamos falando de uma emancipação política de caráter extremamente conservador. O que é reprimido pelo narrador poderia indicar um caminho para explodir essa suspensão do tempo e seus aspectos cíclicos, essa modernização conservadora, essa dialética que nunca encontra a síntese. As quebras e pontos de vista entremeados, como o da cabocla, podem indicar outro caminho – não o do impasse, mas o da redenção, uma redenção bem concreta e nada metafísica, caminho negado por “esse Aires”.

Entre o inferno social brasileiro, o inferno relativamente tranquilo de Aires, a insolubilidade da luta dos gêmeos e a promessa romântica de síntese configurada em Flora Batista, o leitor se perde no desencanto e na exasperação. Somos impelidos a essa sensação, e a anteceder-se se dá com a morte de Flora. O romance poderia ter terminado nesse momento, mas dá seguimento ao combate dos gêmeos, indicando que o problema é *ab ovo*, desde seu nascimento, seja dos irmãos, seja do país. Lembremos que ambos nasceram na “segunda independência do Brasil”, em 7 de abril, quando D. Pedro I abdica do trono. A fuga romântica e estética, simbolizada em Flora, fenece. As “cousas grandes” da elite de Botafogo permanecem insolúveis. E a flor na lapela de Aires parece ser a única coisa verdadeiramente duradoura, petrificada, assim como a ideologia que conduz a narração e o romance como um todo. E é justamente essa visão petrificada que embala o romance, tradicionalmente lido ora como sublimação estética, ora como purificação moral de uma ironia de inteligência elevada do conselheiro ou algo que o valha. A necessidade histórica da dialética negativa sem síntese deve ser vista como necessidade histórica apenas do ponto de vista privilegiado do diplomata do Império, se tomarmos a história humana como um processo semelhante a um livro aberto, e não uma soma de eventos

necessariamente determinados. Cabe à crítica romper com essa linearidade interpretativa e entrever nos meandros, quebras, atos falhos e contradições da narração mais coisas do que ditam as filosofias predominantes em parte do pensamento corrente. Afinal, o inferno patriarcal brasileiro é complexo – não “inexplicável”, como quereria Aires com Flora, mas concreto, duro e digno de uma violência capaz de arrebatá-lo *quase* tudo.

REFERÊNCIAS

Machado de Assis, Joaquim. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1997, volume I.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1997, volume II.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1997, volume III.

_____. *Esau e Jacob*. 1a ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904 (Biblioteca Brasiliana/José Mindlin: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00204600>)

Abramo, Fulvio e Dainis Karepovs (organizadores). *Na Contracorrente da História - Documentos da Liga Comunista Internacionalista 1930 – 1933*.

Alencastro, Luiz Felipe de. *História da vida privada no Brasil - Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Domínio Público.

Benjamin, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Origem do drama trágico alemão* [1925]. São Paulo: Objetiva, 2011.

_____. Benjamin, Walter. *Schriften* [Escritos], Frankfurt/Main, 1955.

Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 2º volume*. 6 ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

Chalhoub, Sidney. *Cidade Febril: Cortiços e Epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Cia das Letras.

_____. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Faoro, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Ed. Nacional, 1974.

Duarte, Claudio Roberto. *Nada em cima de invisível: Esaú e Jacob, de Machado de Assis. As aventuras do dinheiro na transição do Império à República*. São Paulo, 2017.

Gledson, John. *Machado de Assis: ficção e história*, 1986.

Gomes, Eugênio. “À margem de *Esaú e Jacó*” in:____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

_____. *O testamento estético de Machado de Assis*. in:____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958

Lenin, V.I. *O Programa Agrário da Social-Democracia na Primeira Revolução Russa de 1950-1907*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas.

Lobo, Aristides. *Diário Popular* de 18 de novembro de 1889.

Maquiavel, Nicolau. *O Príncipe*. Penguin Companhia.

Menez, Alexsandro R. *Civilização versus barbárie: a destruição do Morro do Castelo no Rio de Janeiro (1905-1922)*. Revista Historiador, nº 06, Ano 06, Janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador>

Merquior, José G. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

Moretti, Franco. *O século sério*. In: *Novos Estudos*, nº 65. 2003.

Otsuka, Edu Teruki. *Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias*, 2007.

Pasta Jr, José Antonio. *Formação supressiva: constantes estruturais do romance brasileiro* (2011).

Prado Jr. Caio. *História Econômica do Brasil*, São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. *A Revolução brasileira*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1966.

Sanseverino, Antonio Marcos. *Realismo e alegoria em Machado de Assis*. Porto Alegre: PUC-RS, 1998

Schopenhauer, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas de Jair Barboza. – São Paulo: Editora UNESP, 2003.

Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. Editora 34, 2000.

_____. “Dança de parâmetros”. *Novos Estudos Cebrap*, no 100, São Paulo, Nov. de 2014.

_____. *Que horas são?: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

Trotsky, Leon. *A história da revolução russa. Vol. I*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

Teixeira, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Wisnik, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. In: Teresa: Revista de Literatura Brasileira; São Paulo.

Ximeno de Villeroy, Augusto. *Benjamin Constant e a política republicana*. Rio de Janeiro, 1928.