

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

TIAGO ANDREA SOTTILLI

**DO PRIVADO AO PÚBLICO NOS ROMANCES *DOM CASMURRO* E
ESAÚ E JACÓ DE MACHADO DE ASSIS**

**Porto Alegre
2019**

TIAGO ANDREA SOTTILLI

**DO PRIVADO AO PÚBLICO NOS ROMANCES *DOM CASMURRO*
E *ESAÚ E JACÓ* DE MACHADO DE ASSIS**

Tese de Doutorado em LITERATURA BRASILEIRA, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Professor Dr. Homero Vizeu Araújo

Porto Alegre

2019

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

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

SOTTILLI, TIAGO ANDREA
DO PRIVADO AO PÚBLICO NOS ROMANCES *DOM CASMURRO* E *ESAÚ E JACÓ* DE MACHADO DE ASSIS. / Tiago Andrea Sottilli; orientador Homero Vizeu Araújo. – Porto Alegre, 2019.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Departamento de Teoria Literária. Área de concentração: Teoria Literária e História da Literatura

1. Machado de Assis. 2. Privado. 3. Público. 4. *Dom Casmurro*. 5. *Esaú e Jacó*. 6. Ficção. 7. Tipicidade. 8. História.

Nome: Tiago Andrea Sottilli

Título: DO PRIVADO AO PÚBLICO NOS ROMANCES *DOM CASMURRO* E *ESAÚ E JACÓ* DE MACHADO DE ASSIS

TIAGO ANDREA SOTTILLI

Tese de Doutorado em LITERATURA BRASILEIRA, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador:

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dr.

À Cecília, Alice e Cleide, com amor.

AGRADECIMENTOS

À Cecília, que nesse entretempo nasceu junto com esta tese. À Cleide e Alice, parceiras de toda vida.

Ao Homero, pela aceitação, apoio e diálogo. Os equívocos deste trabalho, bem como suas peculiaridades, são assumidos inteiramente por mim.

À Ivania, irmã e madrinha, sempre a postos para ajudar.

À família, sempre compreensiva, pois este “estudo não acaba nunca!”

À Leodimar, o “gaúcho”, pelo apoio incondicional

À Ana Laura, eterna orientadora, a quem devo o aprendizado da firmeza ideológica, da precisão literária, e a esperança no amanhã, bem como olhar atento aos textos.

Aos camaradas do MST, essa tese também é deles.

À CAPES.

RESUMO

Esta tese de doutoramento destina-se ao estudo da obra de Machado de Assis, especialmente os romances *Dom Casmurro* (1899) e *Esau e Jacó* (1904). O eixo central de argumentação é a tensão entre o *privado* e o *público* na romanesca machadiana, admitindo que existe um trabalho estético diferente nos dois romances justamente por que essa tensão, oriunda do tempo histórico das obras, influencia fortemente a fatura de cada uma delas. Considera-se, também, que ambas estão inseridas num processo de transição da nação brasileira e procuram elaborar esteticamente o quadro histórico, mas, ao fazerem isso, deixam ver os limites e os ganhos que cada escolha estética teve. Em *Dom Casmurro*, com a predominância do âmbito privado, Machado consegue construir um personagem capaz de refletir uma parte do que seria o sujeito *típico* brasileiro, projeto que alcança com maior precisão pela dimensão da esfera pública mais sensível em *Esau e Jacó*. Por isso, as obras formam um par dialético em que ora se opõem, ora se complementam e com isso dão a ver problemas inaugurados pelo país em meados do século XIX que permanecem como questões limites e hereditárias na construção da nação. Ainda, como parte dessa problemática, o estudo supõe que a categoria da *tipicidade*, discutida por G. Lukács, é um dos pontos que liga e diferencia as duas obras, servindo como engrenagem estética que faz com que história e ficção formem uma totalidade coesa e lúcida da formação brasileira.

Palavras-chave: Machado de Assis; privado; público; *Dom Casmurro*; *Esau e Jacó*; ficção; tipicidade; história.

Abstract

This doctoral thesis studies Machado de Assis's works, especially the novels *Dom Casmurro* (1899) and *Esaú e Jacó* (1904). Its central axis of discussion is the tension between the public and the private sphere in Machado's narrative, assuming that there is a different aesthetic approach in both novels because of this tension, which comes from their historical contexts and influences greatly in their making. It is also considered that both novels are inserted in a process of transition for the Brazilian nation and that they try to elaborate aesthetically their historical frame, but that, by doing this, they let the limits and qualities of their aesthetics choices be seen. In *Dom Casmurro*, in which the private sphere prevails, Machado builds a character able to reflect part of what could be considered a *typical* Brazilian individual, idea which is achieved more precisely with the sensitive public sphere he brings up in *Esaú e Jacó*. Therefore the novels become a dialectic pair in which one occasionally opposes and occasionally complements the other, giving room to see the problems that began in mid-19th century in the country and that remain as boundary and inheritance issues in the nation's constitution. Still as part of the discussion, the present research assumes the category of *tipicity*, brought by G. Lukács, as a linking point to unite and differentiate both novels, using it as an aesthetic gear which congregates history and fiction into one lucid and cohesive totality of Brazilian formation.

Key-words: Machado de Assis; Public; Private; Dom Casmurro; Esaú e Jacó; fiction; tipicity; history.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001

SUMÁRIO

Introdução.....	11
CAPÍTULO I - <i>Dom Casmurro</i> : um narrador, uma parentela e uma história.....	19
CAPÍTULO II - Enredo e tipicidade entre parentela e debate público	29
CAPÍTULO III - <i>Esau e Jacó</i> : o “eu” e o “ele” do narrador em terceira pessoa	49
CAPÍTULO IV - A história por trás da estória	84
CAPÍTULO V - Privado e público	98
CAPÍTULO VI - Agregados típicos.....	112
Considerações finais.....	132
Referências bibliográficas.....	141

Introdução

O estudo de Machado de Assis reúne mais de um século de crítica e questionamentos, por isso seu desenvolvimento é, de um lado, por vezes árduo e sofrido, e, de outro, é seguro e quase sempre complementar, o que torna qualquer pesquisa em torno de sua obra um levantamento de fontes e questões teóricas que, em certo sentido, acabaram moldando a compreensão que temos dela hoje. Isso forma um complexo que é ao mesmo tempo bom e ruim. Bom porque há farto material teórico a ser consultado; ruim porque diante de qualquer questão que se levante surge logo a dúvida: “será que alguém **já discutiu isso?**”. O que torna a busca prazerosa e tensa ao mesmo tempo.

A partir da década de 60 do século passado, se intensificou a problematização da figuração *realista* da narrativa machadiana, quando sua obra encontra a crítica de Roberto Schwarz, cujas contribuições foram decisivas para este estudo. A luneta do crítico se voltou desde os anos 60 para a posição do narrador no interior da obra, tendo como ponto de partida *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com ensaio de 1973 “as ideias fora do lugar”, cujo centro analítico gira em torno da tensão entre ideias de fora, sobretudo iluministas, atuando em chão atrasado, daí extraímos a convenção que ainda voga de narrador “volúvel”. *Dom Casmurro*, no entanto, só veio a receber atenção do crítico em 1990, com “A poesia envenenada de Dom Casmurro”; dando destaque especial à leitura de Capitu e José Dias, Schwarz chega à síntese de que *aquele universo de parentela foi característico no século XIX*. A precisão crítica schwarziana permite fazer uma discussão consistente entre forma literária e processo social. Com isso, essa crítica, se filia de modo consistente tanto às elaborações luckacsianas e quanto às adornianas que permearam a crítica estética do Ocidente no século XIX. Para ficar no universo de *Dom Casmurro*, em 1997, Schwarz lança *Duas meninas*, estudo acachapante sobre Machado, que inclui finalmente a *Poesia envenenada...*

No que diz respeito a *Esaú e Jacó*, os estudos de Roberto Schwarz figuram em número menor, nem por isso menos interessantes. *Dança de parâmetros*, de 2014, publicado pela *Novos estudos Cebrap*, aponta uma perspectiva bem schwarziana para *Esaú Jacó*: a visão, sob a ótica de classe, do que há de simbologia no primeiro capítulo do romance – *Coisas futuras!* –, em que as irmãs (Natividade e Perpétua), da classe alta

do Rio de Janeiro, vão pedir conselhos a uma *Cabocla* vidente que mora no morro do Castelo. O ensaio vê em *Esau e Jacó*, a partir do capítulo I, uma espécie de jogo de classe no Rio de Janeiro do século XIX, isso permite visualizar a *dança de parâmetros* desde o viés político, o que é, em boa medida, a tônica da obra.

Filia-se por aqui também John Gledson (1984), com o poderoso livro *Machado de Assis: Impostura e realismo*, publicado em inglês e traduzido em 1991 para o português. Declaradamente tributário de Schwarz e Faoro, Gledson segue a linha intelectual que perscruta a relação entre forma literária e processo social, mas estará sempre disposto a perseguir as intenções do autor, sem que isso possa lhe causar nenhum prejuízo. Assim como Schwarz, Gledson lança olhar sobre a personagem *José Dias*, de *Dom Casmurro*, para propor que ele é uma expressão da sociedade brasileira; leitura que aproveitaremos ao máximo. Por nossa vez, tentamos discutir com Gledson suas premissas sobre o caráter *alegórico* de Machado (de Machado como um todo, já que não é circunscrito ao universo de *Dom Casmurro*). Notamos aqui certa tendência em ver alegoria nas circunstâncias, nas cenas, nas personagens, tratando-as de modo simbólico. Nesse sentido, para essa discussão, aproveitamos alguns textos lukacsianos, especialmente da parte IV da *Estética* (1967); algumas partes do *Romance Histórico* (1936-37); questões sobre método em uma *Introdução a uma estética marxista* (1970). Por essa via, buscamos discutir algumas diferenças entre alegoria e símbolo, marcando uma postura deliberadamente simbólica em Machado de Assis, é claro, nas obras que estamos lendo.

Na esteira crítica de Gledson, nos associamos ao fortíssimo *Machado de Assis: Ficção e história*, de 1986, para nossa leitura sobre *Esau e Jacó*, especialmente o capítulo 4, em que o crítico aceita a maioria das referências históricas propostas no livro para chegar a uma questão que resume sua postura: saber por que Machado pôs *em relevo circunstâncias históricas em que ele mesmo não acreditava*. As hipóteses de Gledson são reveladoras no sentido de apontar uma reflexão consistente sobre o caráter histórico de Machado a partir de *Esau e Jacó*.

Obviamente, nessa perspectiva sintética da fortuna crítica de Machado, deve entrar Antonio Candido, especialmente pelo seu *Esquema de Machado*, de 1968, que oferece uma leitura propositiva de como abordar Machado de Assis, oferecendo, ainda, uma leitura panorâmica da crítica machadiana ao longo do século XX. Seu esquema de Machado poderia ser resumido a partir da afirmação de que o autor sempre *estabelece*

um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial (CANDIDO, 1968, p. 23). Dessa forma, como método, o estudo de Antonio Candido nos é por demais valioso.

Nos decênios de 30 e 40 destacam-se com vigor os estudos de Lúcia Miguel Pereira (1936 e 1939), com pesquisas em torno da bibliografia e da psicologia machadiana. Associa-se a esse período a crítica de Augusto Meyer (1935), com ensaios originais sobre Machado. A análise de Meyer, que associa a personagem Flora, de *Esau e Jacó*, a uma espécie de *conciliação frustrada*, nos será muito útil. Analisar Flora nessa perspectiva nos pareceu, no mínimo, muito interessante, pois, a partir daí, é possível pensar nos antagonismos dos gêmeos; nas tentativas de conciliação forçadas pela mãe Natividade; no ceticismo de Santos em relação ao antagonismo; e por fim nas aparições de Nóbrega, figurando uma *terceira via*, fracassada também. Assim, Meyer, foi completamente decisivo. Nesse mesmo período, também podemos situar Afrânio Coutinho (1940). Com sua análise de cunho filosófico sobre Machado de Assis e uma postura que busca revelar os “mistérios de Machado”, Coutinho figura entre aqueles que, no decênio de 1940, deve ser destacado.

Na geração mais recente, talvez depois dos anos de 1980, especialmente a partir de 1990, destaca-se Hélio de Seixas Guimarães (2004 - 2017), com *Os leitores de Machado de Assis – O romance machadiano e o público da literatura do século 19 e Machado de Assis – o escritor que nos lê*. A contribuição central de Seixas está, primeiramente, no consistente levantamento bibliográfico sobre o público do século XIX e, ainda, na sugestão de uma via de interpretação muito perspicaz que indica os leitores como *personagens previstos por Machado*; outros elementos da crítica de Seixas, em certa medida, serão indicados no capítulo I deste trabalho.

Ainda dois autores nos ajudaram com enorme clareza sobre modos de interpretação de Machado, especialmente em *Esau e Jacó*. O primeiro foi Hermenegildo Bastos (2012), com ensaio fortíssimo sobre o romance, em que discute a trama machadiana sob o viés do *fetichismo*. Sua leitura se ancora na ideia de que há uma força subjacente em *Esau e Jacó* que foge ao domínio das personagens; essa força *maquinal* controla o enredo a ponto de todas as personagens, inclusive narrador, estarem submetidas a ela. Embora não tenhamos seguido na mesma direção, a leitura nos foi decisiva por apontar o modo como o romance se faz história e, ainda, o modo como as perspectivas privada e pública interferem decisivamente para a fatura da obra. O ensaio

está em *As artes da ameaça* e se chama “A profecia e circulação do capital: leitura de *Esau e Jacó*”.

Finalmente, ainda sobre o romance *Esau e Jacó*, a leitura de André Boucinhas (2016), em sua tese sobre a *ascensão social no romance brasileiro do segundo reinado*, nos serviu como guia na comparação entre ficção e história. Aproveitamos especialmente as partes em que o autor trata da década de 80 do século XIX, que é nosso período principal de pesquisa. Ainda, Boucinhas contribuiu ativamente para nossa discussão sobre o conselheiro Aires, com seu artigo, do mesmo ano, intitulado “Aires, um funcionário narrador”. Tal elaboração nos ajudou a perceber a razão da escolha machadiana em dar voz a um *funcionário de segundo escalão* para evidenciar a ausência de *mudanças sociais e políticas* quando se esperava que houvessem e a manutenção do poder mesmo depois do fim da Monarquia.

Nossa discussão sobre a história do período não contou com grande número de material. A amplitude histórica do período exigia farto material bibliográfico, no entanto, restringimo-nos a apenas dois autores, por entender que nossa entrada na dimensão histórica acontece desde a leitura dos romances e não ao contrário. Por isso nos concentramos no que as obras tinham, e têm, a oferecer, do ponto de vista histórico. Por isso não realizamos uma decupagem das referências históricas sugeridas nas obras, especialmente em *Esau e Jacó*, que são imensas. Entendemos que nosso viés analítico seguia por uma direção mais interpretativa e reflexiva e menos factual.

Assim, nos foi muito útil o recente livro de Jorge Caldeira (2017), *A história da riqueza do Brasil, cinco séculos de pessoas, costumes e governos*, entendendo que o autor faz uma espécie de “resumo” da nossa pré-história, passando pela maioria dos autores que discutem o período. Dizer que o livro “resume” o debate é um pouco reducionista: Caldeira, em certa medida, atualiza o debate sobre a história colocando novos dados sobre a mesa, a partir de fontes recentes de pesquisa, especialmente sobre economia e escravidão, valendo-se da econometria para o feito. A partir de Caldeira e sua pesquisa, conseguimos notar a razão do ceticismo machadiano sobre os novos tempos de republicanismo, já que Caldeira aponta como a vida durante o período Monárquico não foi lá tão ruim como parte da historiografia fez parecer, o que não se aplica, obviamente, aos escravos.

Minha filiação marxista não me permitiu deixar de ler outro autor para contrabalancear algumas ideias de Caldeira. Assim entra Sérgio Buarque, sob dois

aspectos: o primeiro que trata da *História geral da civilização brasileira*, compilação de vários autores que escrevem sobre o período. Usamos edições online de 2003 a 2008. Essa coleção nos ofereceu material importante sobre história de governos e suas crises, especificamente das décadas de 1850 a 1890.

O segundo aspecto está na dimensão do privado e do público em *Raízes do Brasil*, com a edição de 2014, da Companhia das Letras. Usamos especialmente a discussão sobre o *homem cordial*, que nos foi valiosa por tratar da dimensão que abordamos e que diz respeito à parte importante de nosso trabalho.

Para o trabalho com as obras usamos as edições da *Penguin*, da Companhia das Letras: *Dom Casmurro* (2016) e *Esau e Jacó* (2012)¹. O primeiro e o segundo capítulos deste trabalho estão divididos em duas partes. A primeira parte diz respeito ao debate mais “panorâmico” do universo de *Dom Casmurro*, uma espécie de fixação de leitura, em que o objetivo foi compreender o romance dialogando com alguns leitores da obra e de Machado de Assis de modo geral. Embora possa ter uma visada mais ampla, a primeira parte, a centralidade ficou na discussão em torno da *parentela* existente no enredo e mais, considerando um dos objetivos do trabalho, uma disposição em entender melhor o personagem José Dias, que, mais adiante, será objeto de análise, na perspectiva da categoria de *tipicidade*. Na segunda parte, tentamos introduzir a discussão da diferença entre público e privado, debate que será realizado com mais fôlego no capítulo V. Em síntese o primeiro capítulo funciona como uma introdução da problemática que estamos investigando.

O capítulo III dedica-se especialmente à leitura de *Esau e Jacó*. Nesta parte realizamos uma discussão que pode ser resumida da seguinte forma: um debate entre *ficção e história*. Dessa forma buscamos a compreensão do período histórico narrado no romance; um período de aproximadamente 23 anos, de 1870-71 a 1894. É notável como o material histórico em *Esau e Jacó* é farto, o que oferece um problema de foco analítico, no sentido de uma indecisão para onde olhar. Assim, procuramos não tratar a história de forma estanque, centrada apenas em datas ou em fatos, antes sim, buscamos compreendê-la na sua totalidade, entendendo o período como um tempo conturbado da

¹ As citações seguem a lógica: para ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Introdução e notas Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2012 = (DC p. et al). E para *Dom Casmurro*. Estabelecimento de texto de Manoel M. Santiago-Almeida; introdução Luís Augusto Fischer. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2016 = (EJ p. et al).

história brasileira, em que alguns fatos foram determinantes, tais como: a Lei Rio Branco de 1871; a Lei Áurea de 1888 e a proclamação da República 1889.

Sugerimos, de maneira provisória, que o capítulo XLVI “Entre um ato e outro”, atua como o limiar entre Monarquia e República no contexto da obra, embora não esteja no meio da narrativa. Por essa razão realizamos uma discussão mais detida nos capítulos que estão no entorno do “Entre um ato e outro”.

Ainda no capítulo III procuramos compreender a disposição narrativa de *Esau e Jacó*. Por isso aproveitamos outras leituras e nos filiamos à ideia de um narrador *duplo* no romance, compreendendo que entre a primeira e a terceira pessoa da narrativa há um universo muito complexo e decisivo, embora tal discussão sobre peculiaridades do narrador não seja matéria de extenso debate em nosso trabalho. Contudo, tomamos essa perspectiva como uma espécie de pressuposto analítico, entendendo que boa parte das decisões, desenlaces, desfechos, passam pelo crivo do narrador, como não poderia deixar de ser, e isso faz sempre que possíveis conclusões também tenham caráter *duplo*, ou pelo menos, sempre com mais de um caminho de interpretação.

O capítulo IV dá prosseguimento à discussão iniciada no capítulo III, mas com a diferença que, neste capítulo, a história do Brasil aparece com mais destaque. Procuramos também marcar a diferença com que cada obra aborda a história brasileira. Notamos com isso que *Dom Casmurro* fecha uma narrativa na qual a história não aparece de maneira matizada. Quase não há pontos de referência. Os pontos de referência dizem respeito sempre a algo que escapa do narrador de modo proposital. Em *Esau e Jacó*, por sua vez, a história aparece saturada. É possível, inclusive, certa confusão em relação aos fatos, de modo que, ao final da leitura, há a impressão de não ter acontecido nada, que os personagens e o narrador passaram por momento do qual não compreendem direito, e tampouco conseguem explicar. Por essas razões, entendemos que *Esau e Jacó* forma uma narrativa simbólica da história brasileira, em que, embora haja verossimilhança, não se pode ligar diretamente fatos da narrativa com fatos da história sem operar certa mediação.

O quinto capítulo tenta compreender, ainda que de forma inicial, a relação entre público e privado. Neste capítulo continuamos a discussão sobre a história por entender que os âmbitos “público e privado” estão relacionados diretamente aos dois modelos de sociedade figurados nas obras. Argumentamos que em *Dom Casmurro* há a predominância do âmbito privado, e em *Esau e Jacó*, a predominância das questões

públicas, e cada característica relacionada ao tempo em que cada obra se inscreve: *Dom Casmurro* na Monarquia; *Esau e Jacó* na República. Procuramos não carimbar cada obra em cada período específico, já que *Esau e Jacó* figura fundamentalmente a crise da Monarquia e só o início do período republicano.

O último capítulo, dedicamos à discussão sobre o conselheiro Aires e José Dias, tendo em vista a categoria da *tipicidade*, tendo como referência, a elaboração lukacsiana: *Romance histórico* (1936/37); *Marxismo e teoria da literatura* (1965); *Estética: La peculiaridad de lo estético* (1972); *Ensaio sobre literatura* (1965); *Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels* (1965); *Marx e Engels como historiadores da literatura* (1930). Bem como alguns intérpretes, a saber: Hermenegildo Bastos (2012); Leandro Konder (1936); Celso Frederico (2105/17); Edu Teruki Otsuka (2013). Com isso também aproveitamos, como não poderia deixar de ser, algumas leituras consolidadas da obra machadiana: Roberto Schwarz (1977); Sidney Chalhoub (2003); Angela Alonso (2002). Esse *corpus* teórico, não muito extenso, mostrou-se produtivo; ao final, chegamos à ideia geral do *favor*, conceito amplamente conhecido; mas também, a categoria da *conciliação*, trabalhada por Angela Alonso e, de alguma forma, por Chalhoub, no que tange à ideia de dependência, essa discussão se mostrou razoável. Por isso, a movimentação da *tipicidade*, Aires e Dias, mais a ideia de *dependência*, característica da formação brasileira, associados à *conciliação* e ao *favor*, formou uma concepção geral, que advém das obras estudadas, que diz respeito à antecipação de tendências históricas que podem ser apreciáveis ainda hoje no cotidiano brasileiro.

Finalmente, neste *introito*, cabe escrever algumas linhas sobre este doutorando que elabora esse texto.

A minha formação não fez o caminho tradicional da formação em letras e crítica literária, o que não é nenhuma novidade. Posuo uma formação política de militância anterior ao acesso universitário. Meu ingresso na universidade é posterior à militância social no interior do MST. Trilhei na universidade, primeiramente, a formação em licenciatura, com habilitação em linguagens, que compõe o currículo de educadores do campo. Formação literária é uma parte do currículo de linguagens e licenciado. O

interesse em pesquisa iniciou em 2009 com estudo sobre uma expressão estética do interior do MST, a que se denomina *Mística*², com monografia defendida em 2011.

Em 2012 ingressei no mestrado em teoria literária na UnB, no grupo de pesquisa *Literatura e modernidade periférica*, realizando estudo sobre a poesia de Orides Fontela³.

Desse modo, como uma caminha um tanto incomum, chego ao doutorado com a intenção de conhecer a obra de Machado de Assis, bem como aprofundar o estudo sobre a teoria lukacsiana, que havia iniciado no mestrado. Contudo, essa tarefa se mostrou desafiadora, como não poderia deixar de ser. Primeiro porque há muito mais na romanesca machadiana do que se possa imaginar; há também, material crítico acerca de sua obra de dimensões quase inimagináveis, tanto do ponto de vista da qualidade e profundidade teórica, quanto do ponto de vista de quantidade. Não seria absurdo dizer que parte da teoria que explica o Brasil tem em Machado de Assis uma grande referência, sejam teorias econômicas, sociais e claro, filosóficas. Por essa razão a tese teve uma caminhada que, ao final das contas foi produtiva, quase fugiu ao tema proposto, mas que, em certa medida, agregou à leitura lukacsiana ao final. Ainda, pela minha formação “militante”, resultou uma busca por entender o Brasil através de Machado de Assis, ou explicar, o que não causou malefícios, creio eu, só a deixou mais emperrada, às vezes.

Assim, sinto-me completamente feliz em finalizar esse trabalho, esse processo, já que minha origem humilde, de pouco acesso a bens culturais, poucas e poucas leituras, pesaram sobre meu raciocínio como uma defasagem quase intransponível. Por isso, a finalização desse trabalho não deixa de ser uma vitória, em tempos tão obscuros e sem perspectiva.

² Publicado em *Caderno de cultura*. Santa Maria Editora Caxias, 2016.

³ No *prelo*, na editora Expressão Popular. O trabalho intitula-se *Trabalho: a forma estética da poesia de Orides Fontela*, sob a orientação da Prof. Dr. Ana Laura dos Reis Corrêa.

CAPÍTULO I

Dom Casmurro: um narrador, uma parentela e uma história

Incomum, mas o romance *Dom Casmurro* (1899) termina com a poesia interrogativa e *envenenada* do Casmurro: “E bem, e o resto?” Que é o nome do capítulo. De resto, o capítulo todo é formado por interrogativas insinuativas, a mais célebre delas é talvez “saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum incidente”. (*DC*, p. 392). Não há sinal, mas a interrogação está clara. Mais um, não o último, artifício do narrador machadiano pretendendo impor uma linha analítica para a história recém contada, o que aliás consegue, pois a crítica machadiana se debateu com o sofisma traiu-não-traiu por muitos anos e só a partir dos anos de 1960 o tom acusatório e de autodefesa de Bentinho começa a ser posto em xeque e questionado, o que abre uma nova linha analítica sobre a prosa machadiana e as mais perspicazes análises ancoram-se na crítica ao ponto de vista do narrador, que é o ponto de vista patronal e escravista da (à época) recém nascida elite brasileira.

No entanto não é de *Dom Casmurro* o início da discussão sobre o narrador machadiano e sim de *Memórias Póstumas*, em que o *defunto autor*, livre de obrigações sociais terrenas, abre o verbo e denuncia todo mundo, inclusive a si próprio. Daí a valiosa formulação schwarziana sobre a *volubilidade* do narrador, que acende a luz de alerta sobre o ponto de vista de classe (no caso brasileiro) de quem narra a história, pois, ao mesmo tempo em que denuncia e acusa tudo e todos, a de se suspeitar que esconde muitas outras coisas.

Em *Dom Casmurro*, a história é outra, mais singela, mais tradicional. Advogado, cinquentão, resolve⁴ contar parte de sua trajetória de vida desde a infância até o presente da narrativa. Inicia explicando as razões do nome do livro, que à primeira vista são casuais: numa viagem de trem se mete a conversar com “um” qualquer, que lhe recita versos e que depois lhe confere a alcunha de “Casmurro, Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo” (*DC* p. 80). O círculo familiar é mínimo; o pai morrera cedo, a mãe comanda os negócios e dita as regras da *parentela*. É da mãe uma peripécia que atravessa a fala narrativa e toma conta de quase todo o romance: a promessa de

⁴ O que só é possível porque estamos diante de um proprietário, de vida resolvida, que tem posses e não vive necessariamente do fruto do seu trabalho.

enfiar Bentinho no seminário caso ele se salvasse ao parto; compromisso que é levado a cabo e move dois terços da história. D. Glória, apesar das articulações juvenis do filho, aliado à Capitolina, mantém a convicção e manda o filho ao seminário. É, digamos, o círculo gravitacional do romance, com isso e por causa disso temos o desencadeamento dos fatos e o desfecho. Isso seria então a intriga central do romance, substituída, é claro, pelo narrador, depois da terça parte da história, pela intriga do adultério e o fato do nascimento do filho supostamente ilegítimo. Grosso modo, se pode dizer que o enredo é dividido em três partes: a) tentativa de Bentinho de escapar ao destino proposto pela mãe *mais* o namoro com Capitu, b) o seminário e a amizade com Escobar e c) o adultério, que é o destino, fruto da promessa da mãe, que ao final se dissolve, pois o destino é dado a outro qualquer para livrar Bentinho do seminário.

Roberto Schwarz (1991), *A poesia envenenada de Dom Casmurro*, sugere três caminhos de leitura para *Dom Cosmuro*; caminhos que, aliás, levamos em conta para sugerir as três partes do romance, embora nossa sugestão seja menos pretenciosa e mais pragmática, e até mesmo didática. Diz o crítico:

O livro, assim, solicita três leituras sucessivas: uma, romanesca, onde acompanhamos a formação e decomposição de um amor; outra de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios de evidências de adultério, dado como indubitável; e a terceira, efetuada a contracorrente, cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher. (SCHWARZ, 1991, p. 85)

Procuramos dialogar com Roberto Schwarz na perspectiva de compreensão sobre esses caminhos, e ao mesmo tempo, tentar uma visualização dessa sugestão nas partes do livro. Embora o toma “patriarcal” e policialesco esteja contido no interior da intenção narrativa, não sendo possível sacá-lo a alguma parte específica do romance. Nesse sentido é razoável pensar que o tom policialesco, aliás característico de uma formação patriarcal, pode ser compreendido como uma das razões das memórias, não a única, mas uma das fundamentais, já que o memorialista, está, por assim dizer, em busca de provas, que corroborem, de alguma maneira sua postura, o exílio de Capitu e, conseqüentemente, seu martírio. Contudo, como bem aponta Schwarz, a “ânsia” de convencer o leitor e a si mesmo possui algo de armadilha, que funciona para além dos fatos narrados, que é o fato de o próprio Bento Santiago se transformar em réu, ou pelo menos suspeito. Isso não está acessível pelo narrador, ao menos explicitamente, mas

pela ação, e também postura, de outras personagens; estão nessa lista, seguramente, o agregado e Capitolina.

Dialogando com outro ensaio de Roberto Schwarz, *A contribuição de John Gledson*, em *Sequências brasileiras* (1999), notamos o esforço em procurar definir a postura machadiana em *Dom Casmurro*. Em certo sentido a definição acompanha esta, recém exposta, mas dá passos na direção de saber as consequências para a interpretação do romance, e novamente são três pontos de síntese, diz:

As consequências, para o entendimento do romance, são profundas. a) O narrador sem credibilidade não funciona como quebra do universo realista, mas como parte dele. b) Nada do que é dito se deve entender tal qual, já que o contexto social muda o sentido aos termos. c) Esta redefinição vai longe e acarreta uma surpreendente inversão valorativa: o ingênuo Bentinho, a santa senhora sua mãe e o pitoresco agregado da família aparecem como figuras do autoritarismo paternalista, desagradáveis e muitas vezes sinistras, ao passo que a feição inquietante de Capitu pode não passar de preconceito de classe, de projeção de quem não tolera condutas independentes, sobretudo, por parte dos socialmente inferiores. (SCHWARZ, 1999, p. 108)

São definições que se complementam. Primeiro as definições que trazem o livro: o amor, o tom policialesco, e finalmente acusatório. Segundo as consequências da interpretação: o realismo em que o narrador é partícipe, a desconfiança sobre tudo que é dito, e uma luta no interior do universo patriarcal. Adiante, vamos defender que o agregado, embora participante desse meio patriarcal, funciona como algo próximo de um “elo” entre quem detém o poder, o “ingênuo Bentinho, a santa senhora sua mãe”, e a “inquietante Capitu”, para demonstrar sua importância peculiar no interior da trama. Por ora, vale prestar atenção às definições schwarzianas, que formam um caminho lúcido para a leitura de *Dom Casmurro*.

Mesmo assim, não é possível esquecer, nem deixar de lado, que Bento Santiago é quem remonta a história e a conta, por isso, o presente da narrativa não é o mesmo do desencadeamento dos fatos e a escolha desses fatos, pode se supor, é tendenciosa e não nos parece aleatória. Então, o Casmurro está olhando para o passado e revivendo momentos de sua vida. Ou seja, é um narrador confortável, tem o material em suas mãos e pode manejá-lo como ficar mais bem arranjado para o objetivo que pretende alcançar. Estando esse narrador em posição confortável, por que a escolha por fatos quem em si advogam contra ele? Curioso ou não, mesmo dominando a narrativa, não

consegue esconder certo grau de fraqueza, como na cena em que tenta contar à mãe seu amor por Capitu para tentar fugir do destino e a mãe argumenta em sentido contrário. Está no capítulo XLI, “A audiência secreta” em que Bentinho diz “eu só gosto de mamãe”. Ou seja, sendo essa sua história, sendo ele *malicioso* e cheio de astúcia, não pode, entretanto, escapar a determinadas armadilhas construídas por si mesmo.

O que segue do diálogo entre mãe e filho nesse capítulo é exemplar da malícia, e, ao que parece, é um arranjo feito pelo agora Casmurro relendo o que escrevera:

Não houve cálculo nesta palavra, mas estimei dizê-la, por fazer crer que ela era minha única afeição; desviava as suspeitas de cima da Capitu. Quantas intenções viciosas há assim que embarcam, a meio caminho, numa frase inocente e pura! Chega a fazer suspeitar que a mentira é, muita vez, tão involuntária como a transpiração. (DC p. 174)

Esse é o tal narrador em *Dom Casmurro*. Na sequência ele vai se dirigir diretamente ao leitor e se explicar ainda mais. Por agora vale o exemplo da *malícia*, da *maledicência*, e não só isso, vale também para ver o caráter complexo e emblemático desse narrador. A crítica, como dito, já mostrou que, para uma leitura razoável de *Dom Casmurro*, e de Machado em geral, é preciso olhar com cuidado para este narrador.

Homero Vizeu Araújo, em *Machado de Assis e arredores* (2011), anota que “a complexidade e o perfil do narrador Bentinho são o nó da questão” (ARAÚJO, 2011, p. 36). É o “nó”, mas não a única questão. No entanto, para lê-lo, é preciso decifrá-lo antes, atravessá-lo. Importa dizer também que, a essa altura, à propósito do trecho citado, a trama armada por Bentinho e Capitu para tentar dissuadir D. Glória está a pleno vapor. Os capítulos que a antecedem e alguns que seguem são voltados a contar o “drama” de Bentinho apaixonado.

Já aqui aparece o tom acusatório a Capitu, ou seja, o narrador ratifica em certo sentido a alcunha que José Dias deu a Capitu de *cigana oblíqua e dissimulada* e a narrativa, vista agora, ganha ares de uma armação política contra Capitu e é possível perceber a *desfaçatez de classe* elaborada por Roberto Schwarz na leitura de *Memórias Póstumas* que, com alguma mediação, trata do narrador machadiano em geral, ou nos termos de Schwarz o *narrador-personagem*. Nesse sentido, *Dom Casmurro* é exemplar: narrado em primeira pessoa, com um tom memorialista.

Bentinho domina narrativamente um círculo não muito extenso de personagens. São, grosso modo, duas famílias envolvidas na trama: a dele e a de Capitu, com isso o

universo de *Dom Casmurro* é de uma *parentela*, termo usado por Schwarz (1991) em “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*”. Essas famílias formam um circuito social bastante comum em meados do século XIX no Brasil: família proprietária e família dependente. Segundo Schwarz, “examinada nas suas relações, a população de *Dom Casmurro* compõe uma *parentela*, uma destas grandes moléculas sociais características do Brasil tradicional”. (SCHWARZ, 1991, p. 91).

Em sentido narrativo, Bentinho é o chefe, em sentido social/econômico, há um deslocamento, em que, inicialmente, D. Glória está à frente, para depois ele mesmo se tornar o senhor, o que, aliás, é um dos motivos de as memórias serem escritas, pois Bentinho não precisa ganhar a vida, estritamente não faz quase nada: “Vivo só, com um criado. A casa é própria”. Acrescenta, depois de explicar as razões que o levaram a escrever e a construção da casa, “distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal.” (DC, p. 82). Vive uma vida confortável este memorialista. Pensou em escrever algo de filosofia, mas a empreitada lhe pareceu demasiado trabalhosa, por isso a decisão de rememorar *para atar as duas pontas da vida* (Ibid). Como já bem evidenciado pela crítica machadiana, Bento Santiago é um burguês, de família patronal e que herdou propriedades.

Capitu é a personagem que evoluiu, não que as demais sejam estáticas e permaneçam imutáveis, pelo contrário, todas se movimentam em direções, ora opostas, ora convergentes, mas Capitu saiu do patamar da infância remediada, de família de classe inferior para um plano mais elevado no *podium* social e econômico da história. Por isso ela é importante; ela é a razão da narrativa, para a qual se volta, primeiro, o amor e, por fim, a artilharia pesada de Bentinho. No mesmo *Machado de Assis e arredores*, Homero Vizeu Araújo diz que “entre o amante controlado e dissimulado e o marido apaixonado mas descontrolado, Capitu talvez tenha tentado uma **conciliação** que se revelou desastrosa” (ARAÚJO, 2011, p. 47). A tentativa de conciliação é da ordem da personagem, mas também da ordem social à época. Basta lembrar que *Dom Casmurro* está aí na transição entre os Regimes, entre a monarquia e a República nascente, não seguindo exatamente até 1889; melhor dizendo: *Dom Casmurro* está no período transitório e não na transição exatamente. Trataremos disso adiante quando *Esau e Jacó* entrar na discussão.

Vale lembrar, por agora, algo que vai ao encontro da nossa hipótese de trabalho, que o narrador em primeira pessoa de *Dom Casmurro* está no conforto, por assim dizer,

do círculo doméstico, e o narrador em terceira (com o jogo do indireto livre) de *Esau e Jacó* não dispõe dessa regalia, sua matéria é o debate público, ou “a história dos subúrbios” como está anunciado ao final de *Dom Casmurro*. Isso tem obviamente implicações literárias e estéticas, mas também sociais, políticas e econômicas, as quais tentaremos discutir no decorrer da pesquisa.

Capitu é uma personagem central. É sobre ela que os olhares se voltam, mesmo quando a discussão é de superfície, sobre a traição, sua culpa e por aí vai. É admirável que Machado, naquela época, tenha criado uma personagem feminina tão impetuosa e metida numa trama de adultério que sempre instigou debate. Schwarz lembra o seguinte em “A poesia envenenada...”:

Capitu satisfaz os quesitos da individuação. A menina sabe a diferença entre compensações imaginárias e realidade, e não tem apreço pelas primeiras. Em país tão sentimental, ainda mais em se tratando de mocinhas, deve-se assimilar o incomum dessa iniciativa machadiana de estudar a beleza, a ventura e a tensão próprias ao uso da razão. (SCHWARZ, 1991, p. 95).

Capitu é emancipada na comparação com as demais personagens, até mesmo se se compará-la a Bentinho. E essa emancipação é interior, porque, fora, ela deve lidar com a sujeição que toma conta de todas as relações da trama. Diz Luís Augusto Fischer, na introdução da edição de 2016 de *Esau e Jacó*, afirma “que Capitu se difere de Bento, Escobar e José Dias porque é autônoma, objetiva, racional, mas pobre” (FISCHER *in* ASSIS, 2016, p.58). Para se ter uma ideia da altivez de Capitu, lembremos do capítulo XXXI, “As curiosidades de Capitu”. Nos capítulos que o antecedem, Bentinho punha em prática o plano de Capitu, que consistia em falar com José Dias para que este convencesse D. Glória de não o mandar ao seminário. Até chegar ao capítulo, “As curiosidades de Capitu”, Bentinho teve um sonho com o Imperador, em que este o salvava do seminário falando com a mãe. Quando conta o sonho a Capitu, recebe a seguinte resposta: “- Não, Bentinho, deixemos o imperador sossegado, replicou; fiquemos por ora com a promessa de José Dias. Quando é que ele disse que falaria a sua mãe?” (DC, p. 148).

Na sequência, o narrador acrescenta:

Capitu quis que lhe repetisse as respostas todas do agregado, as alterações do gesto e até a pirueta. Pedía o som das palavras. Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na

memória a minha exposição. Esta imagem é porventura melhor que a outra, mas a ótima delas é nenhuma. (*Ibid.*)

Muitas coisas aparecem nesse diálogo; o próprio diálogo, coisa incomum, já que o narrador nunca os coloca em grande extensão para não dar uma ideia melhor da sua malícia; o fato de Capitu descartar a ideia do imperador, por ser algo impossível e que talvez nem surtisse efeito. Há também o fato de o narrador apresentar certa hesitação em apresentar as feições de Capitu, concluindo preliminarmente que a “ótima delas é nenhuma”, por isso o “minuciosa e atenta” para defini-la, formando a imagem de um quase interrogatório.

A fala de Capitu é representativa de sua altivez e pragmatismo e da sua força como personagem. Ela montou o plano e o pôs em prática, e ainda cobrava os encaminhamentos. O destaque de Capitu é notado por Roberto Schwarz na sequência do mesmo raciocínio do crítico que citamos acima, ele conclui dizendo, citando parte dos trechos que ora usamos:

Capitu não só tem desígnios próprios, os quais consulta, como tem opinião formada e crítica a respeito de seus protetores, e até da religião deles. Em seguida ela reflete, aperta os olhos, quer saber circunstâncias, respostas, gestos, palavras, o som destas, presta atenção nas lágrimas de Dona Glória, "não acaba de entendê-las". "Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição". Notícia exata e verificação interior, uma certa recapitulação crítica da situação, vão juntas, indicando o nexo entre liberdade de espírito e objetividade, esta última um verdadeiro esforço metodizado de pensamento. A clareza na decisão supõe distância em relação ao sistema de obrigações e fusões imaginárias do paternalismo. (SCHWARZ, 1991, p. 95)

Não satisfeito com a fala de Capitu que acabara de lhe escapar, o narrador, no mesmo capítulo, acrescenta: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força da repetição.” (*Ibid.*) É evidente a *desfaçatez*. Ao mesmo tempo em que admite ser inferior a Capitu, faz com que a superioridade dela o resguarde ao final da trama; tudo isso aparenta um cálculo minucioso, como “incutir ideias na cabeça à força da repetição” (*DC*, p. 140).

É uma luta constante essa aproximação de Capitu e Bentinho. John Gledson (1945), em *Machado de Assis: impostura e realismo*, nomeia Bento de *narrador*

enganoso: “ele é evidentemente um enganador que está tentando nos persuadir de uma dada versão dos fatos de sua história; mas visto que também tenta persuadir a si próprio”. (GLEDSON, 1991, p. 21). São duas personagens em tensão constante, de um lado Capitu, com seu pragmatismo e ideias de ascensão, do outro, o Bentinho narrador, *malicioso e enganador*. O detalhe é que eles não aparecem em oposição, pelo contrário, estão próximos, e isso confere ao microcosmo da obra uma peculiaridade extraordinária; deviam ser inimigas essas duas personagens, pois em nada se parecem, se não inimigas, nem deviam se aproximar. A essa altura deve-se prestar atenção ao Machado escritor, que maneja em algum grau essas personagens, assim, o sentido de primeira pessoa fica tensionado, ainda que não se apague de todo, pois, ainda assim, *Dom Casmurro* é uma narrativa em primeira pessoa.

As duas personagens mais importantes estão aí, junto com D. Glória. Ademais, estão no primeiro plano Tio Cosme, prima Justina e José Dias, ao lado de Bentinho; ao lado de Capitu, o pai, Pádua e a mãe, Dona Fortunata e a amiga, Sancha, que adiante casa-se com Escobar. Essas personagens, ao lado de Capitu, estão aí compondo o núcleo dependente da família Santiago. Bentinho fala com desdém do Sr. Pádua. A certa altura, quando o narrador apresenta formalmente o Sr. Pádua, no capítulo XVI, “Um administrador interino”, conta como vive, como construiu a casa depois de ter ganhado na loteria e ainda a situação de interinidade na repartição do Ministério da Guerra e os vinte e dois meses que ficou no cargo. Com a volta do efetivo, Pádua perde o cargo e vai à casa de D. Glória dizer que se mataria, que não aceitaria tal vergonha: “que dirão os vizinhos? E os amigos? E o público?” D. Glória, com rapidez: “deixe disso; seja homem... Seja homem, ande” (*DC* p. 114). Após a lição de D. Glória, Pádua vai embora, mas depois de alguns dias, Fortunata pede ajuda novamente, o desejo de se matar reapareceu. Essa cena é curiosa, porque Bentinho não presencia; D. Glória vai a casa deles e o que segue é a descrição do que ela teria dito a ele.

Minha mãe foi acha-lo à beira do poço, e intimou-lhe que vivesse. Que maluquice era aquela de parecer que ia ficar desgraçado, por causa de uma gratificação a menos, e perder um emprego interino? Não, senhor, devia ser homem, pai de família e imitar a mulher e a filha... Pádua obedeceu; confessou que acharia forças para cumprir a vontade de minha mãe. (*DC*, p. 114).

É representativa tal cena do personagem Pádua. *Achar forças para cumprir a vontade de D. Glória*, e a vontade dela não é nada menos de que ele viva! Mostra o quão

dependente é Pádua dos Santiago; faz parte do círculo de dependência armado no romance, mas que, seguramente, possui implicações históricas. Mais representativo é o fato de Bentinho não assistir à cena, ainda mais porque depois ele transcreve uma parte do diálogo: “- Vontade minha, não; é obrigação sua.” Ao que Pádua responde “- Pois que seja obrigação; não desconheço que é assim mesmo” (DC, p. 114). A essa altura Bentinho contava seus dezesseis anos; teria D. Glória contado a ele o que se passou em casa de Pádua? Seguramente. Mas o nosso narrador cinquentão lembra o que ocorreu com certa precisão de detalhes. O fato é que mostra o desdém de Bento Santiago para com os Pádua, ou seja, em última instância, sua família lhes assegurou a vida, por ordem.

A *parentela* ainda conta com o Padre Cabral, que afinal, livra a mãe da promessa depois que Bentinho sai do seminário, sob uma articulação que teve, como agentes, José Dias, Capitu e Escobar.

Escobar é o caso atípico da trama. Ele não faz parte necessariamente do núcleo de dependência da família. Sua entrada na história acontece pelo seminário, lugar a que Bentinho não queria ir (até isso é calculado; se remontamos a sucessão dos fatos, vamos entendendo que Bentinho deu azar, não tivesse ido ao seminário não teria sido enganado, nesse caso a culpa é da mãe. É sobre Escobar que se volta o núcleo do romance da última parte. Ele é, primeiramente, o amigo fiel, depois o vizinho prestimoso e por fim um traidor, já morto.

Estamos usando o termo *parentela* pensando não só na família Santiago, mas no seu entorno. Em *História geral da civilização brasileira: estrutura de poder e economia* (1889 – 1930), de Sérgio Buarque de Holanda há uma discussão sobre o termo que é caracterizado da seguinte forma:

Como grupo, apresentava, pois, a parentela três aspectos interligados – o político, o econômico, o do parentesco -, mostrando que a sociedade na qual estava implantada era de estrutura socioeconômica e política ainda pouco diferenciada em seus setores de atividade. Setor político, setor econômico, setor parentesco, reunidos, garantiam o funcionamento da sociedade e lhe davam característica própria. (HOLANDA, 2006, p.186)

São três características apreciáveis na *parentela* que tem como núcleo a família Santiago, embora possa haver alguma divergência no que tange ao *parentesco*. Inicialmente os Pádua não fazem parte da parentela; grosso modo formam outra unidade

familiar. A união de Bentinho e Capitu faz com que a parentela se amplie, mas não altera o centro de poder econômico e político. José Dias e Escobar são “o ponto fora da curva”. José Dias menos, pois incorpora a parentela por laços de dependência; não é consanguíneo; não domina economicamente nada e não detém poder político. Seu poder reside numa espécie de diplomacia e acaba funcionando como um elo entre os Santiago e os Pádua.

Escobar é uma exceção mesmo, talvez por isso mesmo pereça. Pois não se enquadra nos laços de dependência, nem de consanguinidade e muito menos de interesse político. Seu fim, embora accidental no enredo, pode ser lido de maneira conflitiva, ou seja, precisava ser eliminado, pois, de alguma forma poderia haver um deslocamento no mando da parentela. Não é estranho à história brasileira conflitos de origem em divergências familiares⁵.

A “união” em torno dos Santiago acontece por razões econômicas e também de autoridade, que estes construíram, mas essa autoridade, no romance, não é repassada. “De uma parentela para outra, era a confluência de interesses econômicos e políticos que determinava a adesão ou afastamento” (*Ibid.*). Note-se que isso fica razoavelmente claro na história contada por Bentinho.

⁵ Reza a história que a guerra do Contestado teria iniciado por uma divergência no interior de uma parentela. Leia-se este mesmo título *História geral da civilização brasileira: estrutura de poder e economia* (1889 – 1930).

CAPÍTULO II

Enredo e tipicidade entre parentela e debate público

Do nascimento de Ezequiel à morte de Escobar há um período de conciliação; aquela relativa à personagem Capitu, mas que, já sabemos, se revela desastrosa. Ou seja, vida tranquila, os casais se visitam eventualmente, jantam juntos, e o que toma conta da história e da cabeça do narrador é o fato de o filho, já crescido, imitar outras pessoas. O menino imita Escobar com perfeição. Até que, acidentalmente Escobar se afoga. No velório acontece a descoberta, *a cicatriz de Ulisses*⁶ digamos assim. Bentinho nota que o choro de Capitu é o choro de uma viúva.

No capítulo XXXII, “Olhos de ressaca”, Bentinho presta singular atenção em Capitu e diz: “Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã.” (DC, p. 349). Eis o momento em que Bentinho tem certeza do envolvimento dos dois, não que o narrador não venha sugerindo isso ao longo da história, mas é nesse momento a revelação. Aquele momento semelhante ao momento em que Odisseu é descoberto pela cicatriz que a criada reconhecera.

Falta certo embasamento para a comparação, mas como não é esse o nosso assunto, fica somente a comparação, que, suposto seja desajustada, dois capítulos adiante o narrador presenteia o leitor com um capítulo intitulado “Uma comparação”, CXXV, que é uma comparação com o *Homero*, mas não com a *Odisseia*, com a *Ilíada*, e pede o narrador, “compara tu a situação de Príamo com a minha; eu acabara de louvar as virtudes do homem que recebera defunto aqueles olhos” (DC, p. 352). A comparação é com a cena posterior à morte de Heitor, de Príamo beijando as mãos de Aquiles. A tensão anterior a este capítulo é o discurso que Bento fizera diante da cova de Escobar, louvando o defunto que lhe enganara e levava consigo os olhos de Capitu. Afinal, o discurso foi somente escrito, mas não lido na íntegra, e depois Bento o rasgou e jogou no lixo.

A morte de Escobar foi contingente, ele era um bom nadador. Não há como supor que não tivesse sido acidental. A questão é que desse fato acidental desdobram-se

⁶O termo é de Erich Auerbach do livro *Mimeses*. No famoso ensaio que abre o livro, E. Auerbach faz uma discussão sobre o *acidental*, momento em que Odisseu é descoberto.

os acontecimentos que vão levar à ruína o casamento, Capitu e Ezequiel; e a própria história. Voltaremos a essa discussão adiante⁷.

Nossa leitura volta-se agora a José Dias, que é um personagem oscilante e que protagoniza muitos dos acontecimentos da trama. Roberto Schwarz, no artigo já mencionado, faz uma pequena leitura deste personagem, pequena, porém valiosa. Ele diz o seguinte:

A graça vem do contraste entre a gravidade vitoriana da pessoa e os cuidados subalternos a que se obriga. Está fixado o padrão do agregado distinto, que fala, pondera, conta vantagem ou destrata os vizinhos com a autoridade de alguém da família, dentro da qual contudo tem situação inteiramente incerta, dependendo sempre de acomodações mais ou menos humilhantes. A observação ou invenção de traços pessoais que iluminem a complexidade desta posição está entre os virtuosismos de Machado. (SCHWARZ, 1991, p. 92. **Grifo nosso**).

Característica peculiar de José Dias de estar *entre* polos conflitantes é matéria de observação. Essa razão faz dele uma personagem que permite certa movimentação de mão dupla, em que, de um lado, acentua a característica ativa, ávida de Capitu, de outro, marca, por vezes acentua, a posição de classe da dupla D. Glória e Bentinho. Essa característica antecipa certa tendência histórica, que pretendemos discutir com mais fôlego no último capítulo deste trabalho.

José Dias é mesmo um personagem central da trama. Ele é o primeiro a ser apresentado no romance, depois, é claro, das explicações do título, do livro e das razões da escrita. Na ordem hierárquica patriarcal ele é o terceiro na linha de sucessão, posto que jamais chegará ao topo, pela própria constituição do poder da família Santiago, mas está lá, pois “sabia opinar obedecendo”, sempre rondando e montando seu jogo para permanecer em cena. E de fato permanece. É o último a desaparecer na história. Mesmo nos tempos de seminário, ele está presente, mais que a própria mãe e Capitu; basta lembrar que participou ativamente da articulação que tirou Bentinho do seminário. Schwarz acrescenta que o agregado “cinquentão de estampa respeitável, com bagagem teórica e cívica, além do **ar de conselheiro**”, (SCHWARZ, 1991, p. 91. **Grifo nosso**) é uma personagem estudada por Machado com precisão. Personagem determinante na história, sem estar no topo da pirâmide e nem na base.

⁷Existe larga discussão sobre o que é *causal* e *casual*; o que tem causa anterior e o que é acidental, fortuito na forma narrativa. Salvo engano, essa discussão está em Auerbach. Lukács explora os conceitos largamente, desde o ensaio *Narrar ou descrever*, até suas formulações da *Estética* da década de 1960. Imaginamos que é uma discussão possível aqui em *D. Casmurro*, a qual pretendemos fazer adiante.

José Dias conjuga inúmeros fatores de ordem social, política e econômica, além de fatores literários que se vinculam ao projeto literário de Machado de Assis. Do ponto de vista social, José Dias já servia ao pai de Bentinho, quando da morte deste há uma pequena discussão acerca do destino de José Dias, que ratifica a sua posição de agregado junto à família. Há aqui também um deslocamento, ainda que mediado, da ordem patriarcal. Se assim é, José Dias substitui o pai, a figura masculina da casa. Isso o torna mais interessante, porque ele é o agregado, não tem poder decisório, mas opina e direciona o enredo. Com a morte do pai, abre-se um espaço de poder vacante até certa altura, foi-se a casca autoritária patriarcal que comanda e dita as regras, e ficou José Dias, que faz muito disso, mas não decide. É, por assim dizer, um *conselheiro*. Não narra a história, não tem posses, não é marido, mas faz manobras, primeiro para ficar onde está e segundo para influenciar nas decisões. É a primeira pessoa que Capitu pensa que pode livrar Bentinho do seminário; na imaginação de Capitu, José Dias pode dissuadir D. Glória.

John Gledson põe o dedo nesse debate e levanta leituras perspicazes sobre o assunto.

José Dias (que, embora ocupe o lugar do pai, é, nunca nos esqueçamos, um subordinado que trata Bento “com extremos de mãe e atenções de servo”). Pode-se indagar, então: qual a razão de ser desse processo? O que é que Machado está investigando? A resposta mais provável é que ele está contando a história da dominação patriarcal e que, a fim de fazê-lo, precisa cometer o ato arbitrário de matar o pai, abrir a esfera da subordinação. (GLEDSON, 1991, p.64)

Embora a morte do pai e com a atuação de José Dias, Machado esteja contando a história do poder patriarcal, a razão maior da criação do agregado não é essa. Até porque não ser o “chefe” da família dá a José Dias uma condição muito especial; ele não manda, mas também não está sujeito aos efeitos da condição de poder, isto é, tomar as decisões. Condição que quer, em alguma medida, que Bentinho assuma rapidamente, já que aquele tem singular poder sobre este.

José Dias não é o foco da maioria dos estudos sobre *Dom Casmurro*, embora existam inúmeras alusões a ele. De fato, as observações e estudos mais contundentes assumem que Bento Santiago, como narrador e personagem, possui as chaves para a interpretação do romance, ou seja, quase tudo no romance está para o narrador, já que este maneja tudo; mesmo as coisas não explícitas são referidas a ele, já que ele

supostamente pode omiti-las. Hélio de Seixas Guimarães (2004) construiu farto estudo sobre o “leitor” em Machado de Assis e buscou a construção de uma espécie de personagem leitor nas obras do autor. De modo bastante geral, o argumento de Guimarães é ancorado na leitura de a) o leitor machadiano, b) o narrador e c) os demais personagens das obras, portanto uma tríade argumentativa baseada nos *caracteres*, por assim dizer. Além, é claro, de ampla leitura das obras de Machado de Assis com um minucioso trabalho de “garimpagem” da fortuna crítica machadiana, especialmente a que saiu no calor da hora das publicações.

A construção do leitor feita por Guimarães pode ser mais bem apreciada numa passagem da leitura que o autor faz de *Dom Casmurro*, na qual afirma que

Ao incumbir um outro de complementar sua história, Bentinho explicita – ainda que seja por pura dissimulação – sua incompletude não só como narrador, mas, retrospectivamente, como vivenciador das experiências relatadas. O leitor, portanto, aparece no romance como uma superfície refletora, espécie de espelho distorcido que devolve para Bento Santiago uma imagem deformada de si mesmo. (GUIMARÃES, 2004, p. 222).

Guimarães toma como exemplo a cena em que José Dias denuncia Bentinho à mãe e é ouvido por ele, que está atrás da porta; o crítico conclui dizendo que

Como ouvinte de uma narrativa construída no ambiente familiar, Bentinho entra em contato com um eu que até aquele momento ele próprio desconhecia. Mais do que delatá-lo à mãe, José Dias denuncia Bentinho a Bentinho, numa ‘revelação da consciência a si própria’ (GUIMARÃES, 2004, p. 223).

É o mesmo que dizer que o narrador *Casmurro* necessita do leitor para o seu sucesso narrativo, ou argumentativo, ou para que seu relato tenha força. Quando este narrador não tem um personagem para se refletir, o leitor é seu personagem refletor.

Na mesma análise, Guimarães usa como exemplo as semelhanças de *Dom Casmurro* com *Otelo*, mas não para deliciar-se com a extraordinária proximidade das duas obras e sim para argumentar na direção de revelar a trama contada por este narrador enganoso que busca certo conluio com o leitor, o que, aliás, mostra a estratégia estética de Machado de Assis na construção de seu narrador personagem capaz de evidenciar um sujeito brasileiro de elite muito específico. O exemplo é a cena em que Bento Santiago assiste a peça e conclui para si mesmo e para o leitor que Capitu é

culpada, deturpando a peça e *Otelo*, já que *Desdêmona* é inocente, “com isso, abrem-se brechas para que os leitores mais atentos desconfiem da leitura e da interpretação que Bento Santiago faz dos acontecimentos de sua vida, supostamente relatados com isenção” (GUIMARÃES, 2004, P. 221). Guimarães destapa o recurso machadiano admirável do uso do leitor como ente praticamente interno do romance e, pelo leitor, revela a falsidade do narrador *Casmurro*.

Obviamente, estamos diante de um romance difuso, de difícil posicionamento, que induz o leitor ao erro e à conclusão afobada. Guimarães afirma ser um texto “lacunar”, e explica vantagens e desvantagens desse procedimento: “a narração se apresenta com lacunas suficientes de modo a permitir que os leitores tenham espaço suficiente para projetar sua própria subjetividade” (GUIMARÃES, 2004, p. 234). Diante dessas lacunas tudo parece ser “palpite” e inferências, o que dificulta um tanto o trabalho analítico; não à toa *Dom Casmurro* rendeu e rende farta discussão.

O estudo de Helen Caldwell (1960) faz, através da comparação, um caminho confuso, mas valioso, pois direciona a artilharia crítica ao ponto de vista do narrador, de sua *pérfida* intenção para com Capitu e os demais personagens. Alerta para o procedimento do *Casmurro* dizendo que “devemos ler, então, a fórmula da ação dramática de Machado: a alma ciumenta de Otelo-Santiago, a pérfidia de Iago-Santiago e a culpa (ou inocência) de Desdêmona-Capitu – eis os principais elementos da ação” (CALDWELL, 2002, p.32). Acrescenta que “a culpa ou inocência de Capitu dependem inteiramente do testemunho de Santiago, cujo ciúme, por si só, já torna seu testemunho suspeito” (*Idem*).

Ambos os críticos, Guimarães e Caldwell, concordam com a fórmula machadiana do autor-narrador-leitor. Caldwell afirma que “Machado de Assis deixa o leitor de *Dom Casmurro* fazer o julgamento da inocente Capitu, da justiça da vingança de Santiago” (CALDWELL, 2002, p.203). Por caminhos diferentes os críticos chegam a uma fatura semelhante: do narrador pérfido, enganador; o que Roberto Schwarz conclui por *volúvel*.

Hélio Guimarães em certo ponto concorda com a força do *agregado* como personagem singular da trama; aproxima-o da função que o leitor tem na narrativa ao ser “o leitor das entranhas” na obra. Afirma que “o leitor pode ler as entranhas do narrador assim como o agregado lia a intimidade de Bentinho, enxergando nele a manifestação do puro ciúme” (GUIMARÃES, 2004, p. 234).

José Dias dá movimentação especial à trama. Sem ele a história não se faz e a equação não fecha. É possível dizer isso de todos os personagens, ou pelo menos do núcleo rígido: Bento, D. Glória, Capitu e Escobar; o fato é que José Dias equilibra e desequilibra a correlação de forças do poder no núcleo, não no mesmo sentido discutido por Antonio Candido na *Dialética da malandragem*⁸, porque em *Dom Casmurro* a correlação de forças não acontece entre *ordem e desordem*, mas sim, digamos, só na ordem. O sentido aqui é outro, de um só polo da engrenagem política. José Dias só não é mais importante para a trama porque já sabemos que o narrador, ao mesmo tempo em que precisa dele, o teme, e ainda mais, a liberdade de José Dias é limitada, não somente pelo fato de ele ser o agregado, mas porque o narrador, como já anotado, está narrando desde o conforto das quatro paredes, do núcleo doméstico. Como seria pensar um “José Dias” em *Esau e Jacó*, que é narrado desde o meio do público? É uma conjectura arriscada, embora aceitável.

No entanto uma “evolução” de José Dias é questionável. Ao que se vê, ele está satisfeito onde está, não há pretensões aparentes, não há ambições, a não ser somente se qualificar mais no ofício de agregado. Seja como for, José Dias é tipo social muito específico. Ainda acerca de José Dias, Schwarz acrescenta que:

O cinquentão de estampa respeitável, com bagagem retórica e cívica, além do ar de conselheiro, que no entanto não passa de um moleque de recados, **concentra admiravelmente as tensões contemporâneas desta condição geral**. A personagem, e em especial a convivência problemática da relação de favor com aspirações de independência e cidadania, são estudadas por Machado com precisão paracientífica. Esta reúne o sentido romântico da particularidade local e histórica a uma exigência analítica máxima, escolada no classicismo francês. A lógica interna do tipo social é construída com rigor, em complementaridade também rigorosa com a lógica dos demais tipos e das clivagens sociais dominantes, o que firma uma arquitetura de conteúdos. São aspectos centrais da arte literária machadiana, que vale a pena frisar, já que a crítica não lhes prestou muita atenção. (SCHWARZ, 1991, p. 91 – **Grifo nosso**).

Já havíamos citado anteriormente trecho da leitura de Schwarz, vai aqui o raciocínio completo para evidenciar o lugar central ocupado pelo agregado no interior da *parentela*. Há, nessa leitura, a percepção da construção de um *tipo social específico*, que pressupõe, para dizer o mínimo, *tensões contemporâneas* marcadas por Machado de

⁸O ensaio é sobre o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*. Só grifamos porque a lógica do nosso raciocínio foi a mesma de Candido, embora marque outra posição.

Assis no romance. Contudo, para nosso argumento, cabe marcar que José Dias não atua somente como *espelho* de Bentinho, como anota Hélio Guimarães, mas espelha outras personagens do romance. Com essa característica a personagem dá a ver a movimentação conflituosa no interior da trama que a onisciência do narrador muitas vezes não deixa ver, ou pelo menos, tentar mascarar.

Podem ajudar nessa discussão as definições às quais chegou Lukács (1936/37) discutindo a categoria da *tipicidade*. No *Romance histórico* ele chega a conclusões importantes acerca desse tipo de personagem romanesco, numa das passagens diz o seguinte:

Do ponto e vista da composição, Aquiles não só é a figura central da Epopeia, como também é superior a todos os outros coadjuvantes; ele é de fato o sol em torno do qual giram os planetas. Os heróis scottianos têm, como personagens centrais do romance, uma função oposta. Sua tarefa é mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade” (LUKÁCS, 2011, p. 53)

Seria essa a função de José Dias em *Dom Casmurro*? “*Mediar extremos*”? Que extremos estão colocados em *Dom Casmurro*? Embora não se possa afirmar com precisão essa máxima dos extremos, é possível, como premissa, identificar em José Dias um caráter de mediação. Dois conflitos aparecem no romance de forma muito evidente, entre Bentinho e a mãe, no início, e entre Bentinho e a questão do adultério, ao final, que, afinal, é a tensão com Capitu. José Dias gravita entre os lados sempre que o conflito se intensifica.

Ainda na tese de Lukács, no *Romance histórico*, podemos enxergar certa relação entre aquele Walter Scott da metrópole do capitalismo e este Machado de Assis da periferia. A comparação é pela leitura lukacsiana da obra daquele europeu, que diz que “a grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais históricos”, (LUKÁCS, 2011, p. 53) afirmando que, antes deste, esses “traços humanos típicos” nunca tinham sido evidenciados. Lukács concorda que Scott não é o maior entre aqueles de seu tempo, mas, sobretudo, o primeiro a formalizar os grandes conflitos da época através da elaboração do *tipo social histórico*.

Na verdade essa não é a primeira vez que Lukács discorre sobre tal problemática. Na *Evolução do drama moderno*, de 1909, ele já esboçava sua ideia sobre o herói problemático; tese que trabalhará com mais afinco na *Teoria do romance*, em

1916, escrita dois anos antes, nos finais de 1914. Aí Lukács afirma que o herói do romance “é o herói do mundo sem Deus” (LUKÁCS, 2000, p. 140), por isto mesmo, problemático e decadente. O crítico acrescenta, sobre esse ponto no romance:

Uma tal estrutura de relação entre alma e ideal relativiza a posição central do herói: ela é casual; o herói é selecionado entre o número ilimitado dos aspirantes e posto no centro da narrativa somente porque sua busca e sua descoberta revelam, com máxima precisão, a totalidade do mundo. (*Ibid*)

Sua leitura na *Teoria do romance* é comparativa, por isso problemática, entre o mundo grego, em que a totalidade estaria disponível e, portanto, a arte encontraria realização plena, e o mundo decadente da era moderna e do capitalismo. Contudo, é possível assinalar que o crítico, embora contenha elementos que no decorrer de sua obra são abandonados, já demarca a ânsia pela busca de uma *totalidade* no interior da leitura literária. Essa característica é importantíssima para a discussão da *tipicidade*, já que seu fim encontra-se na exigência por algo que melhor figure as tensões entre forma estética e processo social.

É possível dizer que essa tese atravessa a vida intelectual de Lukács. Há rasgos dela em *História e consciência de classe*, de 1923. Aí o autor, ainda sem conhecimento profundo do marxismo, insinua a possibilidade da construção do proletariado como personagem coletivo mediano, constituindo-se como um “produto da ordem social capitalista” (LUKÁCS, 2003, p. 308), o que tem estreita comunicação com o que desenvolve no *Romance histórico*, quatorze anos depois, que apresenta estes personagens medianos como “apenas corretos, nunca heroicos” (LUKÁCS, 2011, p. 549). O argumento é, digamos assim, reaproveitado no *Romance histórico* e ganha uma característica especialmente estética.

Neste mesmo *Romance histórico* encontramos outra aproximação para apostar na ideia de José Dias como um *tipo mediano* e mediador em *Dom Casmurro*. Diz Lukács analisando Walter Scott:

Ele procura o “caminho do meio” entre os extremos e esforça-se para demonstrar sua realidade histórica pela figuração ficcional das grandes crises da história inglesa. Essa tendência fundamental de sua figuração se expressa de imediato no modo como ele inventa a trama e escolhe a personagem principal. O “herói” do romance scottiano é sempre

gentleman inglês mediano, mais ou menos medíocre. (LUKÁCS, 2011, p. 48)

Imediatamente pensamos em Bento Santiago quando lemos a citação; no entanto não é essa a postura de Bentinho, de um cavalheiro brasileiro do século XIX. Sua ação na obra não é de mediação, ele está, como já dito, na ponta forte da correlação de forças, é o senhor da estória, é o senhor de si mesmo e dos demais personagens, ainda que seja medíocre. José Dias, no entanto, é este cavalheiro tupiniquim mais próximo da afirmação.

Noutro texto lukacsiano de 1945, *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, encontramos mais uma definição de *tipo*:

Tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época – se articulam em uma unidade viva. (LUKÁCS, 2010, p.27)

Seria José Dias esse *tipo* defendido por Lukács? Nele convergem os traços pelos quais a vida é refletida? Nesse caso, a vida brasileira? Ainda é prematuro afirmar que José Dias seja esse tipo mediador de conflitos, mais do que prematuro, o agregado é incompleto para essa capacidade, é antes um esboço machadiano para este fim; sua realização, na nossa hipótese dar-se-á em *Esau e Jacó*, com o conselheiro Aires. Ele é de fato o que aglutina conflitos fundamentais da história brasileira.

A evolução do conceito de *tipo* em Lukács (1967) é a discussão sobre a *particularidade estética*. Nesse ponto a tese ganha fôlego e expande-se para compreender a obra de arte como um tipo de mediação muito específico que permite conexões não disponíveis na vida cotidiana. Discutindo a categoria da particularidade na *Estética* aponta que “se trata de una mediación que no se limita a componer un miembro de enlace entre singularidad y la generalidad, mas cobra en esa función, mediante su cumplimiento, una significación sustantiva” (LUKÁCS, 1967, tomo 3, p. 202).

Não se trata de uma questão somente teórica, antes sim, uma condição para a arte realista. No nosso caso a literatura realista, que é o caso machadiano.

Sabemos que a “fórmula” lukacsiana pressupõe o desenvolvimento do capitalismo na Europa somada à maneira pela qual isso se figura na literatura. No caso brasileiro, a parte da equação que diz respeito à literatura está resolvida, ou seja, tem-se uma

literatura, ou um *sistema literário*, já do ponto de vista histórico, nossa formação é praticamente inacabada, já que o sujeito histórico *proletariado* não se formou por aqui na mesma levada europeia, da grande levada das lutas de 1848. Assim, a parte que diz respeito ao desenvolvimento do capitalismo nos tempos de Machado, ou nos tempos de *Dom Casmurro* (1899), é que não está suficientemente desenvolvida (certamente *Dom Casmurro* tem a ver com isso, o que não desenvolveremos agora), mas temos um capitalismo à época, singular é verdade, porém inscrito ao nexos geral do desenvolvimento mundial, é o que basta por ora.

José Dias possui essa característica de mediação em *Dom Casmurro*, mas não somente, ele ensaia ser um sujeito *particular* nesses termos acima propostos. Assim, o romance, através dele, mas não só, intenta ser uma obra de mediação entre extremos, entre o sujeito singular concreto da vida e da história brasileira, com o sujeito enquanto gênero. Se *Dom Casmurro* pode ser essa *particularidade*, José Dias, através de sua *tipicidade* e capacidade de mediação se torna uma personagem igualmente importante para a eficácia da obra. Vejamos, em algumas cenas do romance, como José Dias media alguns conflitos.

Depois do enterro de Escobar, Bentinho, com a descoberta do adultério em mente, rasga o discurso em homenagem ao morto e o joga fora; José Dias se opõe, mas como é o agregado, Bentinho não o respeita, ao que diz: “-não presta para nada, disse-lhe eu, e como posso ter atenção de dá-lo a imprimir, fica já destruído de uma vez. Não presta, não vale nada.” Na sequência, o que segue é a descrição da postura de José Dias, que há muito sabe do ciúme de Bentinho e também assistiu à consternação de Capitu à cova de Escobar.

José Dias demonstrou longamente o contrário, depois elogiou o enterro, e por último fez o panegírico do morto, uma grande alma, espírito ativo, coração reto, amigo, bom amigo, digno da esposa amantíssima que Deus lhe deu. (*DC* p.352)

Impossível saber se a defesa de Escobar feita por José Dias é verdadeira a ponto de desmentir Bentinho e explicitar que não houve adultério. O que fica mais evidente é seu caráter conciliatório, de alguém que prevê, quase teleologicamente, que o conflito central teve início naquele contexto. José Dias age de modo conciliatório desde o início. Vejamos como maneja a situação do plano de Capitu de dissuadir D. Glória.

Depois que Capitu fica sabendo da conversa entre D. Glória, o tio e José Dias, que Bentinho ouvira atrás da porta, além de ficar furiosa, seu primeiro pensamento é José Dias, que, segundo ela, é a pessoa certa para livrar Bento do seminário. Então, Capitu trata de convencer Bentinho a ir ter com ele. Bentinho não o faz sem alguma hesitação, mas faz. Diz Capitu: “Tudo é que não tenha medo, mostre que há de vir a ser o dono da casa, mostre que quer e que pode”. (DC, p. 121). É uma personagem imponente Capitu; além de saber que José Dias pode ser o fiel da balança, convence Bentinho dizendo que um dia ele será o patrão e que, se José Dias não o obedecer, poderá ter problemas. A essa altura Capitu já está pensando na sua ascensão, ainda menina, com quinze anos. Mas o que importa nesse momento é manter aqui o foco nas atitudes de José Dias.

O diálogo entre Bentinho e José Dias é primoroso, está no capítulo XXV, “No passeio público”, e adiante nos capítulos que sucedem. Depois do pedido feito, José Dias se mostra surpreso, mas nem tanto, porque instantes antes, prevendo tal pedido, se põe a falar mal da gente de Pádua, de Capitu; é deste capítulo a famosa frase “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. O trecho é longo, mas, para dar a dimensão da figura de José Dias é preciso citá-lo.

- Conto com o senhor para salvar-me.

Os olhos do agregado escancararam-se, as sobrancelhas arquearam-se, e o prazer que eu contava dar-lhe com a escolha da proteção não se mostrou em nenhum dos músculos. Toda a cara dele era pouca para a estupefação. Realmente, a matéria do discurso revelara em mim uma alma nova; eu próprio não me conhecia. Mas a palavra final é que trouxe um vigor único. José Dias ficou aturdido. Quando os olhos tornaram às dimensões ordinárias:

- Mas que posso eu fazer?

- Pode muito. O senhor sabe que em nossa casa todos o apreciam. Mamãe pede muita vez os seus conselhos, não é? Tio Cosme diz que o senhor é pessoa de talento...

- São bondades, retorquiu lisonjeado. São favores de pessoas dignas, que merecem tudo...

- São bondades, retorquiu lisonjeado. São favores de pessoas dignas, que merecem tudo... Aí está! nunca ninguém me há de ouvir dizer nada de pessoas tais; por quê? porque são ilustres e virtuosas. Sua mãe é uma santa, seu tio é um cavalheiro perfeitíssimo. Tenho conhecido famílias distintas; nenhuma poderá vencer a sua em nobreza de sentimentos. O talento que seu tio acha em mim confesso que o tenho, mas é só um, — é o talento de saber o que é bom e digno de admiração e de apreço.

- Há de ter também o de proteger os amigos, como eu.

— Em que lhe posso valer, anjo do céu? Não hei de dissuadir sua mãe de um projeto que é, além de promessa, a ambição e o sonho de

longos anos. Quando pudesse, é tarde. Ainda ontem fez-me o favor de dizer: "José Dias, preciso meter Bentinho no seminário".

Bentinho o chama de senhor. É um deslocamento incrível; para obter seu favor, Bentinho eleva o grau de José Dias. Este, por outro lado, dissimuladamente, retribui as honrarias elogiando a mãe e o tio, colocando-se invariavelmente *entre* Bento Santiago e a senhora sua mãe, a ponta mais alta da pirâmide; mais abaixo está o tio, na concepção de José Dias.

Não é neste capítulo que Bentinho convence inteiramente José Dias, o convencimento acontece no capítulo seguinte, XXVI, “As leis são belas”, mas com ressalvas de José Dias, diz ele: “- pedir peço, mas pedir não é alcançar. Anjo do meu coração, **se vontade de servir é poder mandar**, estamos aqui, estamos a bordo.” (DC, p. 139 **Grifo nosso**).

Estamos vendo José Dias numa situação complicada, seu futuro está ameaçado, e o que ele consegue é nada menos que sair melhor que entrou. A impressão que dá é que agora José Dias cai, o que acontece é o contrário, ele vai tirar proveito da situação.

Com a expressão “se vontade de servir é poder mandar” temos, talvez, mais claramente, a nossa proposta de trabalho. Aqui, em *Dom Casmurro*, trata-se do agregado, que tem “vontade de servir”, mas, em *Esau e Jacó*, esse servo de agora “pode mandar”. Meio abrupta a conclusão, mas de maneira breve é por aí: a evolução machadiana para o seu narrador é não mais a daquele narrador da elite, como em *Memórias Póstumas*, ou em *Quincas Borba*, ou em *Dom Casmurro*, é a do narrador emergente, que congrega traços da elite, porque nasceu nesse meio, mas ainda que não faça parte dessa elite, ele se sente um deles.

Esse deslocamento acontece em *Esau e Jacó*, com uma grande diferença, como já reiteramos: o narrador de *Dom Casmurro* encontra-se na comodidade do círculo familiar (é verdade que isso nem sempre é confortável, mas lembremos que ele conseguiu manter a mentira de seu casamento exilando Capitu, o que não aconteceria se isso fosse no domínio do público, ele não conseguiria controlar a narrativa). Já o narrador de *Esau e Jacó* está fazendo o debate público, a malícia e a engenhosidade são maiores, os efeitos também. A pergunta é quais os conflitos principais em *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó* e como acontece a conciliação?

Recorremos novamente a Lukács para ir tentando uma formulação mais clara e precisa. Em *Narrar ou descrever*, o autor abre uma discussão sobre a tensão entre narrativa e descrição, por esse viés acaba discutindo uma gama de conceitos concernentes à arte realista; diz ele comparando *arte épica e romance*: “a arte épica – e, naturalmente, também a arte do romance – consiste na descoberta dos traços atuais e significativos da *práxis social*” (LUKÁCS, 2010, p. 164) .

O que está em pauta no caso de José Dias é sua ação na intrincada “práxis” de seu personagem. As ações de José Dias são determinantes para o desencadeamento dos fatos em *Dom Casmurro*. Ele é o exercício de construção do sujeito pequeno-burguês brasileiro típico. Nele temos a máxima da subordinação com a riqueza do rompante autoritário, juntas em plena contradição; a prática de José Dias percorre essa direção. O narrador em primeira pessoa de *Dom Casmurro* faz o serviço duplo de tentar esconder esse traço emblemático de José Dias, mas ao mesmo tempo revela sua faceta perversa e conciliatória. Assim, a escolha machadiana por este tipo de narrador nesta situação típica logra êxito, pois dessa forma temos a narração de conflitos humanos; isso não seria possível se os conflitos fossem narrados por qualquer outro personagem da história. Se assim fosse, teríamos somente uma série de fatos mais ou menos elucidativos de determinados pontos de vista.

No entanto, o que vamos buscar elaborar é que, em *Dom Casmurro*, a construção desse sujeito típico não está completamente realizada, já que José Dias é um personagem sem posses, mas o romance já seria o anúncio do novo tipo de sociedade nascente no Brasil. A síntese estética alcançada por Machado encontrará realização plena na descoberta do narrador de *Esau e Jacó*: o conselheiro Aires na tensão do narrador em terceira pessoa com o exercício do indireto livre, que, por isto mesmo, é, este narrador, senhor e servo da trama, revelando o traço fundamental da sociedade brasileira inaugurada em finais do século XIX.

A “Advertência” que abre o romance *Esau e Jacó* contradiz nossa linha de raciocínio. O narrador falando da estupenda descoberta dos “sete cadernos” do conselheiro e da opção em publicar o último e não os seis primeiros, já que estes tratavam de si e o último não, pergunta se a publicação do *último* caderno era para satisfazer a vaidade do *conselheiro*, ao que desconsidera imediatamente porque “a vaidade não fazia parte dos seus defeitos”. Mas, “quando fizesse, valia a pena satisfazê-la?” (DC p. 23)

O que segue é mais representativo, diz o narrador:

Ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se. Nos lazes do ofício, escreveu o *Memorial*, que aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis. (*DC* p. 23 e 24)

De forma especulativa, diante dessas palavras, seria possível pensar em José Dias; mas de antemão sabemos que José Dias como personagem ficou circunscrito ao universo de *Dom Casmurro*, morreu pouco antes do fim do romance. “Morreu sereno, após uma agonia curta.” (*DC*, p. 382).

Morreu, mas estava aberta a chave para a construção de um tipo de personagem muito específico que, em certo sentido, foi deixado de lado por seu caráter subalterno, substituído aqui pelo caráter conciliatório, traço típico da formação da nação brasileira. Em síntese, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó* formam um par narrativo muito representativo da ficção machadiana, que revela a essência de um momento importante da História brasileira, que permanece como herança maldita à formação de país.

O deslocamento operado em *Esau e Jacó* em relação à *Dom Casmurro* acontece neste mesmo capítulo inicial, “Advertência”, que é uma espécie de prólogo, em que a palavra é passada ao *conselheiro*, com o narrador dizendo que a história que segue não é sua e que não tem nada a ver com ela; a sequência é a narrativa do que seria o *último* caderno do *conselheiro*, que não tem ainda um nome definido, mas que por conveniência fica sendo *Esau e Jacó*, o que se descobre logo não ser a verdade inteira, e, sim, mais uma metáfora da história de dois gêmeos, *Pedro e Paulo*.

O tempo principal do romance está entre o início de 1870 e 1894. Cabe notar que esse período compreende o começo da queda do Império, em 1871, e os primeiros anos da república em 1889, quando já era possível perceber os impasses trazidos por este momento decisivo da história.

Esau e Jacó (1904) é um romance com um impasse de cunho político e social muito mais saliente que *Dom Casmurro*. Daquele narrador sentado em sua varanda na cadeira de balanço recordando fatos, tentando “atar as duas pontas da vida” para um narrador acompanhando duas senhoras na subida do Morro do Castelo no Rio de Janeiro, passaram-se pouco mais quinze anos. Novamente aqui teremos um conflito sem resolução. Pedro e Paulo nascem, crescem e brigam até o final do romance.

Na verdade *Esau e Jacó* é quase infinito no que diz respeito às referências históricas, políticas, religiosas etc.; tudo está no romance para uma relação simbólica ou alegórica com a realidade em algum nível. Não é exatamente atrás desses “paralelismos” que estamos, mas, obviamente, eles aparecerão ao longo dessa leitura.

Tudo é muito confuso no romance: quem apoia quem; que ponto de vista tem o narrador; o que realmente a cabocla falou às duas senhoras; qual tabuleta realmente fica na confeitaria etc. As coisas não são demarcadas na sua exata contradição, mas numa tensão permanente. É possível dizer que há uma luta de contrários no romance sem que isso seja definitivo, pois esses contrários muitas vezes parecem unidos. Na cena inicial, por exemplo, apesar de tantas outras referências, a questão de classe é incontornável e se configura pela conciliação momentânea entre sujeitos de classes antagônicas, ou mais, por meio da consulta feita pelos de cima aos de baixo. O que permite essas conciliações em *Esau e Jacó*? Um exemplo pode ajudar.

Fato notório que o romance não começa com Natividade e Perpétua subindo o morro do Castelo, antes sim, com o capítulo “Advertência”, em que a palavra é passada ao conselheiro, para a explicação da história que segue. Mas o início da ação acontece no capítulo II, “Coisas futuras!”; “Advertência” é, sobretudo, a confirmação do conselheiro como narrador, e como personagem também.

Do início, no alto do morro do Castelo, até o fim, no alto da tribuna na câmara dos deputados, muitas coisas aconteceram. Talvez a imagem simbólica seja vaga e com pouca significação, mas, ao que parece, trata-se de dois cumes diversos e, em certo sentido, antagônicos, que são em alguma medida ligados no romance de Machado de Assis. Quem faz a *ponte* entre o morro do Castelo e a tribuna? Se a pergunta é válida, por que é preciso ligar, atar essas duas pontas? Qual a intenção de Machado (e de Aires) em construir essas proximidades? A ponte é construída pelo conselheiro?

Associamo-nos à pergunta feita por John Gledson (1986) na leitura de *Esau e Jacó* em *Machado de Assis: ficção e história*: “por que Machado destaca, no romance, uma oposição que ele próprio considera falsa, em grande proporção, e até mesmo absurda...?” (GLEDSON, 1986, p.181). Com o perdão da reiteração, nem Machado, nem Aires acreditam que existiu tamanha oposição entre Império e República que os fizesse brigar “desde sua gestação”.

O conselheiro, além de não concordar com essa oposição, já havia abandonado⁹ os gêmeos no momento em que nem mesmo eles acreditavam que estivessem unidos. Ainda no último capítulo, depois do recesso de final de ano, quando os dois retornam à câmara, o presidente os incumbe de uma comissão, ambos pedem dispensa; a essa altura os demais deputados acreditam que os gêmeos “são outros” (*EJ*, p.277), “totalmente outros”, aparece a descrição do autor: “Aires soube daquela conclusão no dia seguinte, por um deputado, seu amigo” (*Ibid*). Ou seja, vai-se daquele conselheiro que entra junto na sala para a consulta de Perpétua e Natividade para um conselheiro que não está presente no momento do desfecho daquela previsão. Isso mostra o ceticismo, tanto de Machado, quanto de Aires em relação à oposição chula deflagrada no romance. Se for chula a oposição, então por que narrá-la?

Gledson parece responder sua questão antes mesmo de abordá-la no texto

A argumentação, até agora, revela duas coisas, aparentemente difíceis de conciliar: um considerável interesse em questões políticas e uma correspondente sutileza em abordá-las, além de uma considerável relutância tanto em manifestar opiniões claras (a favor de um regime ou de outro) como em renegar os dois e proclamar que “tanto monta, monta tanto” como dizem os espanhóis. Relativismo não quer dizer indiferença, mas não se sabe ao certo o que querem dizer essas engenhosas especulações. (GLEDSON, 1986, p.174)

Estamos certos dessa dicotomia, dessa oposição histórica e política no romance, além de uma ligação intencional com a religião. Mas nos interessa especialmente quando Gledson diz, tratando também do romance *Quincas Borba*, sugerindo certo contraste entre *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* de um lado e, *Esau e Jacó* e *Quincas Borba* de outro, vejamos:

São ambos (em contraste com *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*) obras panorâmicas que focalizam tanto assuntos públicos como particulares. Ambos, por exemplo, mostram-nos típicos financistas (Palha e Santos) bem-sucedidos, e típicos políticos (Camacho e Batista), malsucedidos, em sua trajetória através de acontecimentos políticos do período. (GLEDSON, 1986, P.183).

⁹ Abandonar as personagens parece ser característica desse narrador como bem nota Roberto Schwarz (2014) em *Dança de Parâmetros*: “mal começaram a subida, entretanto, já na terceira frase, antes ainda que elas tenham feito o que quer que seja, o narrador as deixa de lado” (SCHWARZ, 2014, P. 164).

Embora *Quincas Borba* e *Memorial de Aires* não sejam nossa matéria, a definição nos ajuda não só porque define sinteticamente *Esau e Jacó*, mas também porque focaliza uma diferença que queremos destacar e que diz respeito sobremaneira à natureza do efeito que cada obra proporciona e, em alguma medida, rivaliza com nossa hipótese de que *Dom Casmurro* está focado no ambiente familiar, na *parentela*, e *Esau e Jacó*, no debate público, que tipo de diferença isso confere às obras e especialmente aos narradores?

Esse universo entre público e privado pode dizer respeito, como sugere Gledson, a um *corpus* maior no interior da obra de Machado de Assis. Contudo, essa característica não está separada, está imbricada, sendo quase impossível separar.

Mas o que esse tal *debate público* oferece como perspectiva não são as definições a que chegam os gêmeos, ou Natividade, ou mesmo Aires, e sim a própria visada do debate. Da “clausura” e do “sufocamento” de *Dom Casmurro* para um delicioso debate banal e rebaixado em início de uma nova ordem política é realmente algo admirável. Hélio de Seixas, no início de sua leitura sobre *Esau e Jacó*, define o romance na seguinte perspectiva:

Construir-se como um bordado no tempo, um nada em cima do invisível – definições que o próprio romance oferece para o que seria um texto sublime – parece ser objeto dessa narrativa extremamente elaborada, construída com uma infinidade de pontos falsos (ou invisíveis), em que nada evolui e tudo parece esboroar-se mediante a mera enunciação. (GUIMARÃES, 2004, p. 240)

O crítico refere-se ao romance como um todo, mas cita a frase que está no capítulo XXII, “Agora um salto”. Trata-se de um estratagema para abordar de uma vez o antagonismo dos gêmeos, já que o capítulo seguinte será dedicado à briga dos irmãos sobre sua data de nascimento. O capítulo é curto, porém valioso, vale a leitura.

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

Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro. (*EJ*, p. 75-76)

Talvez “um nada em cima do invisível” seja demasiado enigmático, ou mesmo decadente e impreciso, mas interessa ver “os pontos falsos”, que são muito representativos para o romance. Esses falsetes são oferecidos pela lógica do enredo (público) amplificados e administrados por um personagem comum, o narrador Aires. Este é o *tipo* de que fala Lukács? E como ele poderia ser um narrador?

Falamos de uma diferença de definição do realismo brasileiro para o realismo europeu, do qual Lukács se ocupava. Outra diferença seria o narrador. Para Lukács, ao que se sabe, essa discussão não estava em primeiro plano, uma vez que a questão autor-narrador estava, por assim dizer, relativamente resolvida; ou seja, o que constituía a maioria das obras que o crítico húngaro estudou era um narrador em terceira pessoa, digamos, confiável, próprio do modelo do romance europeu do século XIX¹⁰. Então, os *tipos* plasmados nas obras eram quase sempre personagens que se mostravam complexos por outras razões. No caso machadiano a história é outra!

É com essa disposição que ousaremos ler e construir uma análise sobre Machado de Assis, especialmente sobre *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*, pretendendo partir dos romances e supondo que aí existam boas possibilidades de chegar às categorias que anunciamos, e se for possível, chegar a um entendimento mais profundo da literatura brasileira e das condições que ele se desenvolveu.

Nosso primeiro problema está em ler *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó* em perspectiva histórico materialista e discutir algo que, a princípio, pode parecer irrelevante, mas que dimensiona a posição dos narradores: o circuito privado e o circuito público.

A fortuna crítica que baliza a discussão machadiana é aquela que admite um Machado de Assis realista que está definida de maneiras um tanto diversas por muitos críticos brasileiros, que incluem Roberto Schwarz, John Gledson, Antonio Candido, José Guilherme Merquior, Helen Caldwell entre outros, além dos quais se associam também Homero Vizeu Araújo, José Pasta Junior e Luís Augusto Fischer.

¹⁰ Esta discussão não é consensual. György Lukács (1936) em texto “Os sofrimentos do Jovem Werther de Goethe” se debruça sobre uma narrativa em primeira pessoa, embora isso não tenha sido predominante em sua obra. Deixamos o registro para marcar duas coisas: a primeira, que Lukács possui sua contribuição em análise de obra em primeira pessoa; segundo, que Machado de Assis, com seu narrador, em certo sentido, perfeito para refletir a realidade brasileira e original a seu modo, não está desconectado do romance realista europeu do século XVIII.

Estes críticos, em certo sentido, exigem uma associação não imediata, porém existente, dos temas machadianos com o processo social brasileiro. Aí está a premissa de que, em *Dom Casmurro*, no universo da *parentela* e da vida privada, existe a tentativa de construção de um *tipo* social brasileiro nascente em meados do século XIX e que permanece como marca da formação brasileira. Está aí também a premissa de que, no debate público de *Esau e Jacó*, as questões de país se intensificam e se dilaceram, tornando-se mais visíveis e mais lúcidas, sem perder o tom enigmático e anedótico, o que também é marca de país.

Nosso segundo problema fica sendo, então, avaliar como Machado de Assis dá forma lúcida, fortemente irônica e substancialmente perversa a dois *tipos* completamente medíocres e maliciosos: José Dias, em *Dom Casmurro*, e conselheiro Aires, em *Esau e Jacó*, para fazer uma ficção realista no interior da vida privada, no primeiro, e, na confusão do debate público, no segundo. E, com isso evidencia problemas de ordem estética (a suplantação do Romantismo como modelo), da ordem política (completa exposição de como a política atua, primeiro para manejar um adultério, segundo manejando os caprichos de dois filhos da elite), e da ordem social/econômica (a desilusão com a mudança de regimes, seja a abolição, seja o início da república).

Por isso, a segunda parte dessa disposição teórica está na leitura lukacsiana. Sua abordagem sobre realismo demarca uma posição que deve ser levada a sério na crítica literária brasileira. A construção da categoria da *tipicidade*, sua interação com o desenvolvimento das forças sociais e sua relevância estética muito têm a dizer sobre a obra machadiana e sobre a constituição do Brasil. Essa perspectiva teórica está especialmente em textos lukacsianos posteriores à década de 30 do século passado, compreendendo o crítico, depois dessa época, como um crítico maduro em relação a suas posições marxistas. Isso inclui a leitura de textos como “Narrar ou descrever”, de 1934, e textos que o circundam; o *Romance histórico*, de 1936; *Realismo crítico hoje*, de 1957; e seções da *Estética* da década de 1960.

Para Lukács, o “típico” é aquele que une singular e universal, não podendo ser encontrado na realidade de forma tão condensada quanto na arte, mas que pode explicar o “este” da realidade da vida cotidiana: “O típico expressa o caráter social dos personagens e as tendências do processo histórico em cada momento determinado” (LUKÁCS, 2011, p. 108). *José Dias* e o *conselheiro Aires* são capazes de serem

personagens com essas características? Dentro do possível, sim. Eles reúnem elementos arcaicos e modernos no tempo histórico do século XIX.

Alguns “intérpretes” lukacsianos estão nessa abordagem teórica. Hermenegildo Bastos (2010 - 2014), que tem se dedicado especialmente a desenvolver como é o efeito da obra de arte na sociedade desde as formulações lukacsianas. Celso Frederico (2017 - 2015) que se dedica a estudar *os caminhos percorridos* por Lukács, desde os primeiros textos do início o século XIX até os escritos do final da vida na década de 1960; dedica-se ainda em sintetizar os principais conceitos que o escritor desenvolveu ao longo da carreira. Nessa visão panorâmica da obra lukacsiana, está Nicolas Tertulian (2008, *in* 1929) que elabora sobre a evolução do pensamento estético de Lukács.

Entram também críticos mais recentes: Miguel Vedda (2011; 2012; 2017); Celso Frederico (2012), José Paulo Neto (1999; 2005) que dão visão diversa sobre a obra de Lukács, buscando pontos de convergência com a crítica literária brasileira e latino-americana.

CAPÍTULO III

Esau e Jacó: o “eu” e o “ele” do narrador em terceira pessoa

A quadra histórica e temporal marcada em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, diz respeito a um momento importante da história brasileira. Como o autor da trajetória de dois gêmeos aborda esse período conturbado e decisivo?

A marcação temporal tem início em 1869, agosto para ser mais preciso, momento em que Natividade declara a gravidez ao marido, Santos. O início do romance é na verdade uma digressão dentro do período histórico: a subida do morro do Castelo pela, então, mãe dos gêmeos, Natividade, e a tia, Perpétua, em 1871. No fundo não é uma digressão propriamente dita; digressão é na verdade o momento em que Natividade declara a gravidez ao marido. O fim da trajetória está em 1894, ano da nomeação de Pedro e Paulo como deputados da “nova” república. Embora haja muitas digressões que deem conta de períodos que extrapolam essa marcação histórica, o período principal do romance fica sendo esse de 26 anos. No entanto, acrescentaremos mais dois anos nesse tempo por entender que a gravidez é importante em se tratando de período histórico, pois marca o início da crise da Monarquia para Machado.

Outro ponto de referência importante que teremos em mente é o ano de escrita da obra, 1904, que vale pouco para o mundo do romance, mas tem valor como referência, já que Machado, neste ano, escrevendo *Esau e Jacó*, está olhando para trás no tempo e compondo sua história. Importa-nos especialmente o espaço de tempo de 10 anos entre o fim do romance e o momento da escrita da obra: a saber, a razão de tal atitude; por que não ir até pelo menos o início do século XX? Talvez isso já evidencie o descrédito histórico abordado pelo livro, em que, tanto a história como a política, são tratados de forma rebaixada, como veremos. Sabendo também que o *Memorial de Aires* se situa nos anos de 1888 e 1889, fruto das anotações do então partícipe da narração de *Esau e Jacó*, o conselheiro Aires.

Neste preâmbulo deve-se dizer, ainda, que *Esau e Jacó* se insere num período da história brasileira em que foram tomadas decisões importantes que impactaram de forma decisiva a política, a economia e a visão de mundo do país. Essas decisões dizem respeito especialmente à escravidão brasileira, a lei do Ventre Livre de 1871; a abolição de 1888. E não somente isso, neste período está a queda da monarquia, como regime

político e o início da república, 1889. Ou ainda, a guerra do Paraguai em 1870 e o encilhamento. Temas que o romance aborda de maneira diversa e faz com que a história possua relativa autonomia em relação aos personagens, pois, embora, em *Esau e Jacó*, exista uma tensão narrativa, a história parece pressionar a todos (personagens e narradores) como um fator externo imperioso.

Como impressão geral de leitura do romance fica a sensação de se estar diante de uma obra que procura fugir da história (para mostrá-la?) e rebaixar a política. Depois da leitura nos perguntamos o que aconteceu, já que o narrador em terceira pessoa e o conselheiro Aires, que constituem um **narrador duplo**, parecem ter abandonado a narrativa, que finda por estafa, por exaustão e por puro descompromisso. O início promissor com a subida do morro dá lugar a um fim aparentemente desinteressado, como se as coisas não fizessem sentido, ou como se não tivessem saído de acordo com o esperado. Assim, *Esau e Jacó* apresenta um modo de não ser história. Em se tratando de Machado, é preciso desconfiar dessa perspectiva, e pensamos ser exatamente esse o ponto decisivo do romance: **um modo de ser história às avessas**. É o que encontramos na explicação do narrador sobre uma fala de Santos, no Capítulo X, “O juramento”, momento em que ele encontra Natividade e Perpétua, depois da consulta com a cabocla do castelo:

Mas o marido não podia despegar-se do *coupé*; queria saber ali mesmo tudo, as perguntas e as respostas, a gente que lá estava à espera, e se era mesmo o destino para os dois, ou se cada um tinha o seu. Nada disso foi escrito como aqui vai, devagar, para que a ruim letra do autor não faça mal a sua prosa. Não, senhor; as palavras de Santos saíram de atropelo, umas sobre as outras, embrulhadas, sem princípio e sem fim. A bela esposa tinha já as orelhas tão afeitas ao falar ao marido, mormente em lances de emoção e curiosidade, que atendia tudo, e ia dizendo que não. A cabeça e o dedo sublinhavam a negativa. Santos não teve remédio e despediu-se. (*EJ*, p. 51).

Não importa muito a situação da sentença e sim a postura do narrador diante da matéria narrada. Uma postura que diz respeito também à história, uma história que não acontece assim “arrumada”, mas sim “embrulhada”, “sem princípio e sem fim”. Por isso à obra cabe a apresentação disso, esse é o ponto: depois de atravessar a posição desse narrador duplo, cabe descortinar a tal história.

Hermenegildo Bastos (2012), em *As artes da ameaça*, discute a composição de *Esau e Jacó* e defende a ideia de *máquina do mundo* no romance. Essa máquina,

nascente no Brasil na metade do século XIX, delinea parte dos acontecimentos do romance e evidencia o quanto os personagens estão submetidos a certo controle que extrapola sua vontade. No entanto, essa máquina não deve ser entendida de maneira estanque e sim de modo a dar a ver a dependência como fator extra narrativo, que é incorporado e alterado pela opção narrativa. Bastos afirma que “a máquina não opera sem os homens, sem os personagens, mas eles não podem mudar seu curso”, e acrescenta que “os homens são a máquina” (2012, p. 68).

A gama de personagem não é extensa. São 16 ao todo. Mas nem todos, obviamente, têm participação igual. O núcleo duro de personagens é composto por 9: Pedro, Paulo, Natividade, conselheiro Aires, Santos, Flora, Perpétua, Batista e D. Cláudia.

Os demais vão aparecer de modo rápido, são personagens menores. **D. Rita**, irmã do conselheiro, vai aparecer nos capítulos relativos à estadia de Flora em Andaraí, a fim de afastá-la dos gêmeos. **Nóbrega** é um caso excepcional na narrativa, embora apareça em 4 capítulos apenas, próximos do final do romance e mais aquele inicial d’“A esmola da felicidade”, quando ainda não sabemos seu nome, pois é “apenas” o andador das almas, que recebeu os dois mil réis de Natividade. Nóbrega acaba ascendendo socialmente, o que faz o narrador atribuir-lhe a alcunha de “capitalista”, a mesma atribuída a Santos, no capítulo VI, “Maternidade”, em que apresenta o marido de Natividade. Ele ainda vai disputar, sem sucesso, a mão da jovem Flora. Pensamos em Nóbrega, ao final deste capítulo, como uma parte da conciliação depositada em Flora; é preciso lembrar que Nóbrega descobre a doença de Flora e prediz sua ruína.

Plácido, velho ancião que é consultado por Santos sobre o futuro dos filhos. **Custódio**, que embora apareça num momento decisivo, os episódios relativos à polêmica da tabuleta, tem participação pífia, restrita a corroborar, de modo rebaixado, a transição entre os dois regimes. O tinteiro **Evaristo**, que é jornalista, também está ligado ao caso da tabuleta, e é um dos responsáveis por pressionar Custódio sobre o preço e o trabalho de fazer e refazer a tal tabuleta. **Gouveia**, oficial de secretaria, que é um candidato um tanto forçado a obter o amor de Flora, está em dois capítulos apenas e é descartado pelo narrador. E **Bárbara**, a cabocla do morro do Castelo. Sua consulta é lembrada em alguns momentos por Natividade e por Aires, e pelo narrador, é claro. Embora seja citada por quase toda a obra, “coisas futuras”, ela desaparece da trama, não participa, pertence a outra classe.

Nóbrega é um caso atípico dentro do enredo; aparece no início da primeira metade do romance e no final da segunda metade. Sua entrada se deve ao caso da esmola de dois mil réis, nessa participação ele é um “ninguém” e sua ascensão financeira ao final do romance é anedótica, ele se tornou capitalista. O narrador diz que sua “fortuna dobrou, redobrou e tresdobrou” (*EJ*, p.193). Depois do seu reaparecimento no capítulo LXXIV, “A alusão ao texto”, o narrador explica a razão de sua fortuna através da análise de um provérbio, no capítulo seguinte, LXXV, “Provérbio errado”, em que “a ocasião faz o ladrão”, mas para demonstrar que o dito estaria errado, a forma exata seria “a ocasião faz o furto; o ladrão nasce feito” (*EJ*, p.196), referindo-se diretamente ao Nóbrega. O capítulo é curto, já que é necessário referendar que Nóbrega enriqueceu através do roubo, pois isso não fica claro no capítulo anterior, assim, o narrador o despreza e o rebaixa.

Pessoa a quem li confidencialmente o capítulo passado, escreve-me dizendo que a causa de tudo foi a cabocla do Castelo. Sem as suas predições grandiosas, a esmola de Natividade seria mínima ou nenhuma, e o gesto do corredor não se daria por falta de nota. "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". (*Ibid*)

O “novo rico” trouxe certa impaciência ao narrador, e à trama também. O narrador ainda faz mais: acusa deliberadamente a cabocla do Castelo, atribuindo a ela as causas de Nóbrega ter enriquecido. Num lance de quase negação à história. A essa altura a narrativa tenta uma volta ao passado, a fim de tentar entender a situação presente e até explicá-las, por isso traz à cena o “se”, que para o passado possui pouca função, ou nenhuma.

O nascimento de Pedro e Paulo não é, como ficou dito, o início de *Esau e Jacó*. No fundo, o princípio do romance é algo apreciável. Onde essa história começa? Com o prólogo do autor dizendo que o que se segue são anotações de um dos cadernos do conselheiro Aires, o *último*. Esse é o momento de constituição do narrador duplo do romance. Momento em que o narrador se livra, em partes, de algumas responsabilidades

da escrita, e, em certa medida, as divide com Aires, que é, em suma, um conciliador que tem horror à controvérsia e à multidão.

No entanto, o início da narrativa está na subida ao morro do Castelo em 1871, pelas irmãs, a fim de saber qual será o futuro dos gêmeos já nascidos. “São gêmeos; nasceram há pouco mais de um ano” (*EJ*, p.28), conta Natividade à Bárbara, cabocla do castelo. Se lêssemos somente este capítulo, poderíamos concluir que os gêmeos nasceram em 1869, estão com um ano e três ou quatro meses no máximo, e a subida ao morro aconteceu no início de 1871. No entanto, sete capítulos a frente há o nascimento: “7 de abril de 1870” (*EJ*, p.44). Fazendo as contas, a subida ao morro acontece um pouco adiante da metade de 1871, agosto ou setembro, o que coincide com a Lei Rio Branco, ou do Ventre Livre.

Natividade contara o estado de gravidez ao marido em agosto de 1869, na ocasião da missa mandada rezar a um parente de Santos, o tal João de Melo e Barros.

A contar da data em que Natividade declara ao marido sua gravidez até o nascimento, temos um pouco mais de sete meses, no máximo oito, porque há uma imprecisão proposital nas datas: “não me ficou o dia, o mês foi agosto” (*EJ*, p.36), diz o narrador sobre a data da missa do *coupé*, ocasião da declaração de Natividade.

Vamos descobrir, ao ler o romance, que Natividade pertence à classe proprietária, sua família também; a segurança econômica é dada por Santos que é “capitalista e diretor de um banco” (*EJ*, p.41), homem rico, portanto, por assim dizer. No entanto, essa segurança patrimonial só é abalada pela monumental insegurança sobre o futuro dos filhos, que faz Natividade consultar uma cabocla, residente de um subúrbio, sobre o destino dos filhos. Por que tamanha incerteza? É naturalmente essa incerteza que faz Natividade, sob protestos do marido, ir consultar a cabocla. Tal insegurança assombra o marido ainda durante a gestação de Natividade, a ponto de este cogitar outra consulta sobre o futuro dos filhos. No capítulo IX, “Vista do Palácio”, aparece essa inquietação num dia de trabalho normal de Santos:

No Catete, o *coupé* e uma vitória cruzaram-se e pararam a um tempo. Um homem saltou da vitória e caminhou para o *coupé*. Era o marido de Natividade, que ia agora para o escritório, um pouco mais tarde que de costume, por haver esperado a volta da mulher. Ia pensando nela e nos negócios da praça, nos meninos e na Lei Rio Branco, então discutida na Câmara dos Deputados; o banco era credor da lavoura. Também pensava na cabocla do Castelo e no que teria dito à mulher... (*EJ*, p. 49).

Este ia pensando na Lei Rio Branco, ou a Lei do Ventre Livre. Não é exagero pensar que tal inquietude, que faz o casal consultar outras pessoas sobre o futuro dos filhos, tem a ver com a “novidade” da Lei do Ventre Livre.

No espaço de tempo de sete anos essa inquietação é ponto central no desenrolar dos fatos; e o antagonismo dos gêmeos já é matéria que extrapola o círculo familiar. Nesse interim, aparecem o conselheiro Aires e o Dr. Plácido. O ingresso de ambos no romance se deve a estes dois fatos. A marcação temporal é quase precisa. Está no capítulo XVIII, “De como vieram crescendo”: “aos sete anos eram duas obras-primas, ou antes uma só em dois volumes” (*EJ*, p. 67). Há esse tempo estávamos na altura de 1878.

A ideia de consultar outras pessoas sobre o futuro dos gêmeos e a inquietação do casal Santos cresceu. Santos tentou esquecer: “Jogou essa noite, como de costume; na seguinte, foi ao teatro; na outra a uma visita; e tornou ao voltarete do costume, e a briga sempre com ele. Era um mistério.” (*EJ*, p. 54). Nesse trecho, o comentário do narrador não é menos eloquente: “A singularidade do caso fê-lo agarrar-se mais à ideia, ou a ideia a ele; **não posso explicar melhor esse fenômeno íntimo, passado lá onde não entra olho de homem, nem bastam reflexões ou conjecturas.**” (*Ibid.* Grifo meu). Depois desse comentário aparece Aires. É no capítulo XII, “Esse Aires”, que ele é apresentado formalmente; na verdade, é bom notar que essa apresentação acontece antes de qualquer outra, e isso é bem significativo, ainda mais no momento em que a inquietação ganha contornos maiores do que aqueles revelados na consulta com a cabocla, e no fundo Aires vai operar na lógica de conciliação, de apaziguamento, postura dada em partes pela sua antiga profissão da diplomacia.

Esse Aires que aí aparece conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo, e quase nenhum vício. Não atribuas tal estado a qualquer propósito. Nem creias que vai nisto um pouco de homenagem à modéstia da pessoa. Não, senhor, é verdade pura e natural efeito. Apesar dos quarenta anos, ou quarenta e dois, e talvez por isso mesmo, era um belo tipo de homem. Diplomata de carreira, chegara dias antes do Pacífico, com uma licença de seis meses. (*EJ*, p. 55)

Importante ensaio de André Boucinhas (2016), *Aires: um funcionário narrador*, vai fundo na definição e caracterização do nem tão velho diplomata:

O primeiro aspecto que se destaca é o seu título de Conselheiro. Em nenhum momento explicita-se de onde vem esse título, o que seria importante, pois havia mais de uma possibilidade de se obtê-lo no Império:

- a) fazer parte do Conselho de Estado, um dos órgãos de maior prestígio político no país e cujos membros eram vitalícios;
- b) recebê-lo do Imperador, em caráter puramente honorífico. Pessoas de diversos grupos receberam essa honra, como juizes do Supremo Tribunal de Justiça, ministros, presidentes dos Tribunais de Relação, bispos, presidentes de províncias. Também houve funcionário de segundo escalão que, tendo realizado com sucesso algum importante trabalho, receberam o título. (BOUCINHAS, 2016, p. 5)

O autor salienta, que no “caso de Aires é o segundo”. Ele mesmo explica isso no *Memorial de Aires*: “A diplomacia que exerci em minha vida era antes função decorativa que outra cousa; não fiz tratados de comércio nem de limites, não celebrei alianças de guerra; podia acomodar-me às melodias de sala ou de gabinete¹¹”. Assim, a constituição do narrador em *Esau e Jacó* também passa por uma escolha que pressupõe alguém que “pode narrar”, assim como em *Dom Casmurro*, isso é muito característico em Machado de Assis. Aqui, em *Esau e Jacó*, a escolha sai de um lugar político, um “funcionário público” narrador, que naquela época equivalia praticamente a um cargo de confiança, já que era indicação política.

Tempo houve em que o narrador cogita a ideia de que os gêmeos poderiam ter sido filhos dele, assim “talvez não divergissem tanto nem nada, graças ao equilíbrio do espírito” (*EJ*, p.116). Aires terá, então, papel fundamental na ficção, constituindo, assim, uma espécie de par com o próprio narrador. A ele o narrador nunca dirá grosserias, seu patamar como personagem é mais elevado.

O romance se debate com algumas questões que são do tempo histórico em que é ambientado. No capítulo XXII, “Agora um salto”, que já citamos anteriormente, o narrador prepara uma das primeiras brigas políticas dos meninos. O ano é 1886. Então, esse salto é de 9 anos, já que a última marcação foi em “De como vieram crescendo”, em 1878, os gêmeos com 8 anos, portanto. É um salto significativo, mostra o interesse desse narrador em chegar logo em meados da década de 80, do século XIX. Mas esse salto inclui outro, que é significativo também e que não vem anunciado pelo narrador. Na verdade, há dois saltos. Um está no capítulo XX, “A joia”, feito em alusão aos 41

¹¹ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa. Volume 1*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2004, p.1142. Diferentemente das edições que usamos para *EJ* e *DC*, essa, excepcionalmente sai da edição de obra completa.

anos de Natividade, que não é o mote principal do capítulo; o ponto é a nomeação de Santos como Barão.

Natividade nasceu em 1839, estamos em 1880, e o “Sr. Agostinho José dos Santos fora agraciado com o título de Barão de Santos” (*EJ*, p. 74). No capítulo seguinte, o narrador toma a palavra e especula a razão de Santos ter conseguido guardar a notícia por um tempo e justifica “que o tempo é um rato roedor de coisas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto” (*EJ*, p. 75). Então, esse seria o momento preciso para Santos divulgar a nomeação, no dia de seu aniversário. Talvez esperasse alguma confirmação, talvez (e pode ser a razão maior) não causar alvoroço e discórdia nos gêmeos, já que o pai recebera a “honraria” do regime monárquico. Isso acaba antecipando a primeira discussão política dos gêmeos, depois do “salto” para 1886, os gêmeos adolescentes ensaiam uma discussão quando alguém lhes pergunta quantos anos têm, a que Paulo responde: “nasci no aniversário do dia em que Pedro I caiu do trono” (*EJ*, p. 76), uma alusão a 07 de abril de 1831, quando Pedro I abdica do trono em favor do filho, Pedro II. A que Pedro responde: “nasci no aniversário em que Sua Majestade subiu ao trono” (*Ibid*).

Daqui em diante, o antagonismo dos gêmeos cresce e se mostra um problema, especialmente para a família Santos. Nesse espaço de tempo de aproximadamente 3 anos, de 1886 a 1889, será apresentada a “gente Batista”, bem como muitas discórdias entre os dois irmãos.

O agravamento e a revelação das contradições acontecem no capítulo XXIV, “Robespierre e Luís XVI”, que é o capítulo da compra dos dois retratos. Nessa altura, os meninos, com 16 anos, possuem seus ídolos, por assim dizer. Robespierre foi figura importante na Revolução Francesa, líder dos jacobinos. Luís XVI caiu com a Revolução Francesa e foi guilhotinado. Nessa cena, cada um compra o seu retrato e pendura sobre sua cama. Depois acontece a “luta dos retratos”, que é um modo de dizer como cada um tratava o retrato do outro, pintando-lhe “orelhas de burro, nomes feios, desenho de animas” (*EJ*, p. 84).

Com o agravamento da crise, o narrador pergunta à leitora e expõe, entre aspas, o que uma suposta leitora perguntaria, quase como que sugerindo o que aconteceria: “Eis aqui entra uma reflexão da leitora: ‘mas se duas velhas gravuras os levam a murro e sangue, contentar-se-ão eles com a sua esposa? Não quererão a mesma e única

mulher?” (*EJ*, p. 87). Isso prepara a apresentação de Flora e da “gente Batista”. Primeiro é apresentado o casal Batista e, depois, Flora.

Depois de apresentados os personagens mais significativos, a discórdia só cresce e extrapola os domínios da família Santos. Aires, por sua vez, ganhará papel de destaque. Depois da apresentação de Flora, sua presença será indispensável, a ponto de Natividade pedir ao conselheiro que intervenha e apazigue o conflito. Os anos avançam e chega 1888. Aqui, especialmente, afora todo o antagonismo já revelado, os gêmeos concordam com a Lei de 1888, ainda que por razão diversa. “Não esqueça dizer que, em 1888, uma questão grave e **gravíssima** os fez concordar, ainda que por diversa razão” (*EJ*, p.105. **grifo nosso**). A relativa concordância está no capítulo XXXVII, “Desacordo no acordo”.

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

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

Na opinião de Paulo, tal decreto era o início da Revolução. Daí a famosa frase, que fora “plagiada” de Rui Barbosa. Diz Paulo: “a abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco” (*EJ*, p.106). Daqui em diante, até o capítulo XLVI, “Entre um ato e outro”, veremos quase somente Aires. Primeiramente ele será exigido por Natividade para corrigir os filhos, depois se vê a sua própria ação no sentido da conciliação.

A cena do pedido de Natividade ao conselheiro Aires acontece no “Passeio público”, ambos estão numa carruagem. Quando Aires desembarca, presencia a cena de “Um gatuno”. Tratava-se de um ladrão que foi apanhado pela polícia e foi espancado. Contra isso houve uma manifestação, em prol do ladrão, contra a agressão. Aires tenta fugir, pois “tinha horror à multidão” (*EJ*, p.111). Tal manifestação dava a ver o estado tenso que atravessava a sociedade. Mesmo assim, o narrador não presta atenção ao fato, em vez disso, ao final do capítulo, diz que Aires “ia descer pela rua Sete de Setembro, quando a lembrança da vozeira trouxe a outra, **maior** e mais remota” (*EJ*, p.113. Grifo meu).

A lembrança é de um relacionamento de Aires com uma dançarina espanhola, Cármen. A postura do narrador e a do próprio Aires revelam certo rebaixamento das questões latentes. Ou seja, a situação o fez lembrar de algo maior, que é no fundo um modo de desdenhar dos fatos.

São três capítulos em sequência, XXXIX “Um gatuno”, XL “Recuerdos” e XLI “Caso do burro”. Duas cenas e uma digressão no meio delas. O “Caso do burro” é ainda mais exemplar do rebaixamento da história e da política. Trata-se de outro momento presenciado por Aires na rua; um carroceiro batendo no burro empacado: “Nos olhos do animal viu Aires uma expressão profunda de ironia e paciência.” (*EJ*, p.115). A cena é talvez menos expressiva do que a leitura que Aires fez do olhar do animal, atribuindo-lhe um monólogo, que é simbólico do momento decisivo que se aproxima, pois o burro, na condição de trabalhador, ensaia o que seria uma reação, mesmo que só em pensamento.

Existe no monólogo do burro um raciocínio político, não só neste, mas também nos dois capítulos anteriores, quando o povo aparece protestando contra a autoridade policial. É também, do ponto de vista estético, a confirmação da duplicidade narrativa, pois são os dois, Aires e o narrador, elaborando tal monólogo. Não obstante, também é a confirmação de mudanças históricas que não mexeram nesta relação (patrão-empregado), apenas confirmaram-na e acirraram-na: “Nem por isso me impedirás que te chame um nome feio, mas eu não te chamo nada”. Há aí a constituição de uma consciência paciente e irônica, que traz indignação, mas não propriamente ação, e nem condições para a ação.

Depois disso, entramos no miolo do livro. A marcação temporal da mudança de regimes é figurada nos capítulos LIX “Noite de 14” e LX “Manhã de 15”, que são respectivamente 14 e 15 de novembro de 1889. Exatamente o meio do livro. Até aqui a história andou 20 anos desde a notícia da gravidez de Natividade; 18 desde a consulta com a cabocla do Castelo. Estamos há 5 anos do fim da história.

Todavia o anúncio deste ponto decisivo no livro e na história está alguns capítulos antes, no XLVI “Entre um ato e outro”. A essa altura, o narrador, preocupado com os fatos e focando sua lente em Aires, divaga falando com o leitor sobre como deve encarar a história que tem nas mãos: “Enquanto os meses passam, faz de conta que estás no teatro, entre um ato e outro, conversando” (*EJ* p.123), diz o narrador depois de

ter feito o tempo andar falando que “os meses se passaram, vieram férias, acabaram-se férias” (*Ibid*).

É possível ver um narrador ansioso, comendo o tempo e fazendo com que os fatos que lhe interessam cheguem logo. Atraindo o leitor também para a sua perspectiva. O tempo até o meio da narrativa andou substancialmente mais do que depois, que é quando o interesse tanto do narrador como o de Aires ficam menores e o único (não único, mas, talvez, mais expressivo) caso mais relevante é seu interesse no desfecho do caso de amor entres os gêmeos e a jovem Flora.

Neste “Entre um ato e outro”, a data não é precisa. O mês já é novembro certamente, pois já há interesse em explicar a situação política. No capítulo que se segue, as circunstâncias são explicadas de modo metafórico, assim como havia sido feito na metáfora do teatro, o narrador cita o Velho Testamento: “Se há muito riso quando um partido sobe, também há muita lágrima do outro que desce, e do riso e da lágrima se faz o primeiro dia da situação, como no Gênesis” (*EJ*, p.124). E confirma, para explicar o abatimento de Batista, conservador, “que os liberais foram chamados ao poder” (*Ibid*).

À frente, teremos a confirmação da data: o baile da Ilha Fiscal, realizado a 9 de novembro, última grande festa da monarquia. Estão no baile todos os personagens, menos Paulo, obviamente. A postura de Aires é a de se aproximar de Flora para já ir tentando uma solução para o caso antagônico, como pedido de Natividade. D. Cláudia está às voltas de convencer o marido a aceitar cargo no novo regime já inevitável. Santos, como capitalista, pensa em como o novo regime o pode afetar. O bordão dessa narrativa é muito elucidativo, “de que não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma música” (*EJ*, p.130), frase de D. Cláudia que serve muito ao narrador para explicar que nesse baile foram liberais e conservadores.

Até o dia D, teremos o fato emblemático da tabuleta, que só se resolverá depois do dia 15 de novembro. Fato que é o drama do Custódio, dono da confeitaria, que recebe ajuda de Aires para resolver o caso. Mesmo Aires, nesse caso, encontra dificuldades e acaba por sugerir que o nome fique sendo “Confeitaria do Custódio”, dada a reflexão que os dois e mais o tinteiro fazem sobre o caso.

Depois do dia 15 de novembro, a história anda mais devagar. Da noite do dia 14 (LIX) até “De manhã!” (LXVIII), o narrador usa Flora para reintroduzir o assunto, que é quem acorda os gêmeos depois das brigas do dia 15; e mais a solução da tabuleta, que

está no “Tabuleta nova” (LXIII). Estes 9 capítulos são destinados à assim chamada revolução do dia 15. Aires tem papel fundamental. No dia 15, ainda, Santos está preocupado com a revolução, temendo fuzilamentos e o agravamento da crise, a que Aires responde: “as ocasiões fazem as revoluções, sem intenção de rimar... Depois lembrou a índole branda do povo. O povo mudaria de governo, sem tocar nas pessoas” (*EJ*, p.172). E segue explicando como tudo estaria resolvido. O capítulo dessa conversa entre Santos e Aires é intitulado “Paz” (LXIV).

É preciso dizer que, nesses acontecimentos, Flora não está no Rio de Janeiro, encontra-se exilada com os pais numa província do Norte, pois o pai havia recebido a presidência da província. O regresso de Flora e a queda de Batista acontecem rapidamente na narrativa, embora tenham se passado 2 anos, aí há outro salto, depois dos acontecimentos do dia 15, o ano já é 1891, no capítulo LXXII “O regresso”, em que o congresso fora dissolvido por Floriano Peixoto.

Ao voltar, a família Batista hospeda-se na casa Santos – “A família Batista foi aposentada em casa de Santos” (*EJ*, p.198) –, e é enorme a ironia do narrador ao usar o termo “aposentada”, ressaltando que os Batista interessam pouco daqui em diante, exceto a jovem Flora. E o que se passa até o final da narrativa é o caso Flora, que no fundo é a briga dos gêmeos. Existem momentos em que o narrador cogita findar a história, pois nem ele, nem Aires acreditam que o que restou tenham algum valor; é o que fica visível nesse trecho do capítulo LXXXVIII “Não, não, não”:

Se não fora o que aconteceu e se contará por essas páginas adiante, haveria matéria para não acabar mais o livro; era só dizer que sim e que não, e o que estes pensaram e sentiram, e o que ela sentiu e pensou, até que o editor dissesse: basta! Seria um livro de moral e de verdade, mas a história começada ficaria sem fim. Não, não, não... Força é continuá-la e acabá-la. Começamos por dizer o que os dois gêmeos ajustaram entre si, poucos dias depois daquele sonho ou delírio da moça Flora, à noite, no quarto. (*EJ*, p.218- 219)

Para não ficar descontextualizada a citação, a ideia faz parte das reflexões do narrador para saber se o que sentem os gêmeos por Flora é paixão ou não, concluindo, então, que, sendo somente isso, não haveria matéria para acabar o livro, mas o acordo que fizeram os gêmeos no capítulo seguinte deu matéria para continuar a história.

O acordo foi forçado por Aires num jantar em que os três discutiram sobre a situação. Dizia respeito à decisão de Flora e que um ou outro concordaria com a escolha

dela. O ano ainda é 1891, período em que os três, ao voltarem para casa, passam por um desfile de comemoração da Independência, o que é vagamente lembrado por Pedro e logo refutado por Aires e Paulo.

Daqui em diante, a narrativa caminha para o fim. Aires vai exilar novamente Flora na casa da irmã Rita em Andaraí, o que não resolve a situação, pois os irmãos, já formados, arranjam desculpas para lá irem e ficarem próximos dela. Depois disso, há a morte de Flora, em abril de 1892. O caso exemplar do antagonismo dos gêmeos, antes do desfecho, está no capítulo CXII “O primeiro mês”, em que os dois fazem, cada um a sua maneira, uma espécie de casamento com Flora no túmulo.

Em 1893, os dois são nomeados deputados e Natividade morre, o que está no capítulo CXX “Penúltimo”: “Já lá ficou defunta a jovem Flora, aqui vai morta a velha Natividade” (*EJ*, p.274). Natividade não morre antes de pedir aos filhos que se reconciliem, ambos prometem a paz, no entanto, não cumprem a promessa. No regresso do recesso da câmara, que é o fim da narrativa, ambos aparentam terem desfeito o antagonismo, o que desperta dúvidas nos colegas parlamentares: “-São outros, disse o presidente na sala do café, -totalmente outros, confirmaram os deputados presentes” (*EJ*, p.277). E Aires, ao final, sabendo da hipótese dos deputados, “não quis repetir que eram os mesmo, desde o útero” (*Ibid*).

Recontar a história, em *Esau e Jacó*, é útil para tentar ter uma visão do todo, o que não é simples, porque o romance é uma elaboração, em certo sentido, confusa, o que não a diminui, pois sua primazia está na tentativa de dar forma ao tempo, igualmente confuso. Contudo, é igualmente difícil encontrar um fio condutor da narrativa, algo que valha para resumi-la. O antagonismo dos gêmeos parece estar permeado pelo desvio do foco analítico, pois o tempo todo há a desconfiança de que isso não é exatamente a questão que deve ganhar a maior ênfase, por isso uma sensação de “pé atrás” com a briga dos meninos. No entanto, o antagonismo é um fato concreto do romance; as situações literárias, históricas e os personagens corroboram a disputa e a dualidade entre eles. A subida ao morro, a gravidez, Flora, a situação política, a profissão de ambos é motivada, em última análise, por este antagonismo. Dessa forma, uma leitura histórica da obra pode ter a vantagem de trilhar um caminho mais seguro, aparentemente.

Pensando nessa história, cabe notar que Machado de Assis tem a ideia de que a crise que levará à Proclamação da República se inicia em 1869, ano da gravidez de

Natividade¹². Não é casual iniciar a história dos gêmeos antes de terem nascido, ao que parece. A briga uterina, principalmente, é uma simbologia desse raciocínio.

Não é coincidência também que a subida ao morro se aproxime da iminência da Lei do Ventre Livre, que fora referendada a 28 de setembro desse mesmo ano, rodeada de incertezas sobre o que aconteceria adiante. A Lei previa que os filhos de escravas, a partir desta data, seriam considerados livres. Não poderiam mais servir de mão de obra escrava. Mas a família Santos é branca, por que participaria dessa incerteza?

“Coisas futuras!” é o saldo da consulta, que é, em si, impreciso e faz Natividade acreditar que essas “coisas” serão boas. Em comemoração, ao descer do morro, premia o “irmão das almas” com dois mil réis, quantia muito acima do valor tradicional das esmolas, o que fez sua irmã crer que se tratava de um engano, mas “não era engano, era para as almas do purgatório” (*EJ*, p.31). Isso revela tanto a classe a que Natividade pertence quanto o contentamento com que saiu da consulta. Sua convicção ao sair da consulta é de que os gêmeos, mesmo nascendo em um período em que todos serão livres, não terão de trabalhar, não serão iguais aos escravos nascidos no mesmo período. Em suma, o que a cabocla diz dos gêmeos é que “serão grandes, gloriosos” (*EJ*, p.30). No entanto, afirma o narrador, que a cabocla não quis dizer tudo o que lhe veio, e depois de alguma insistência de Natividade o diálogo acontece.

— Então? Diga, posso ouvir tudo.

Bárbara, cheia de alma e riso, deu um respiro de gosto. A primeira palavra parece que lhe chegou à boca, mas recolheu-se ao coração, virgem dos lábios dela e de alheios ouvidos. Natividade instou pela resposta, que lhe dissesse tudo, sem falta...

— Coisas futuras! murmurou finalmente a cabocla.

— Mas, coisas feias?

— Oh! não! não! Coisas bonitas, coisas futuras!

— Mas isso não basta; diga-me o resto. Esta senhora é minha irmã e de segredo, mas se é preciso sair, ela sai; eu fico, diga-me a mim só... Serão felizes?

— Sim.

— Serão grandes?

— Serão grandes, oh! grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir... Brigaram no ventre de sua mãe, que tem? Cá fora também se briga. Seus filhos serão gloriosos. É só o que lhe digo. Quanto à qualidade da glória, coisas futuras! (*Ibid*).

A cabocla hesitou em algumas coisas, não disse tudo, o que o narrador percebe, pois a essa hora está assistindo a cena, que é, em si, uma cena reveladora: de um lado os

¹² Ver o quadro elaborado por John Gledson em: GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2003, p.26.

negros, de outro os proprietários, e olhando a cena outro proprietário que percebe que há muito mais para ser dito, mas que não vem à luz. Talvez porque não valha a pena. Talvez porque a cabocla sabe que as coisas não mudarão, nem com a tal Lei que logo seria decretada. Insegurança, mesmo, gerava na outra classe, que ficaria sem saber como proceder dali em diante.

Sendo assim, obviamente, o nascimento dos gêmeos, seu protagonismo na história, suas brigas têm a ver com essa discussão histórica do Ventre Livre e, mais amplamente, com a crise anunciada em 1869.

Tamanho foram o alívio e a felicidade de Natividade ao saber das “coisas futuras”, que a comparação com uma situação semelhante faz pensar que a cabocla realmente tirara um peso dos ombros da jovem mãe. No capítulo IV, “A missa do *coupé*”, que é uma digressão, em que Natividade conta a gravidez ao marido, na missa ao parente de Santos, essa mesma bondosa senhora, “deixou cair uma pratinha de cinco tostões” (EJ, p.36) como espórtulas na igreja em que foi rezada a missa ao João de Melo e Barros. Note-se que Natividade está grávida e sua impaciência quanto ao futuro está na ordem de seus pensamentos.

Este contexto no romance – a gestação de Natividade e a consulta com a cabocla – revelam em primeiro lugar certa tensão com a história do Brasil, especialmente com a Lei do Ventre Livre. Natividade, neste caso, representante de certa elite patrimonial não está preocupada com a questão da liberdade dos escravos, nem tampouco ansiando por justiça social, sua preocupação é, antes, uma questão de classe: se os escravos não forem mais escravos quem vai trabalhar? Anuncia-se aí uma discussão sobre o trabalho livre no Brasil, que é tardio, evidentemente, mas não chega com pouca discórdia. Que “mundo novo” é esse que surge? Aí está uma corrente importante de *Esau e Jacó*. Machado de Assis, diante desse mundo que se metamorfoseia aos seus pés, escreve sua penúltima obra. Não que seja necessariamente uma intenção do autor deixar a marca sobre determinando momento histórico, não funciona assim, embora essa marca fique, já que o momento histórico é figurado na obra.

Mas talvez a simbologia principal do capítulo primeiro, da consulta com a cabocla, seja pôr em relevo certa luta de classes brasileira, que na cabeça de Machado aparece de modo único. Com esse capítulo, está posta a marca antagônica que o romance revela para a qual não há conciliação possível. Schwarz, em “Dança de

parâmetros”, discorre sobre essa cena inicial, montando um raciocínio que caminha nessa direção do antagonismo apaziguado¹³.

A subida ao morro; a consulta; o narrador fazendo digressões, como quem não quer subir junto com as duas senhoras; o povo que vê as senhoras de classe alta num local frequentado geralmente pelos debaixo, tudo isso forma uma atmosfera que percorre o romance. Embora o povo não vá mais fazer parte direta da narrativa, a marca de antagonismo está fixada e será traduzida, muitas vezes, em cenas rebaixadas, o que será um modo de o narrador e Aires tomarem posição nessa disputa: transferir e desviar o foco da luta real para o campo do anedótico e caricatural, sem necessariamente estar no círculo familiar fechado, estando na arena pública.

Associando-se a essa discussão, o tempo do livro passa por 1888, ano da Lei Aurea. E se o livro não fala explicitamente da Lei do Ventre Livre, não consegue escapar de uma pontual discussão sobre o assunto, como se a questão teria sido um pouco mais impactante, é preciso pelo menos noticiar.

A rivalidade dos gêmeos é motor anedótico do livro. Em nada os dois concordam. Esse arremedo faz a mãe sofrer a narrativa inteira, até morrer. No entanto, há dois pontos em que os gêmeos convergem: sobre os encantos da jovem Flora; e sobre a abolição. O que isso quer dizer em termos históricos e também estéticos?

Pensando em compreender melhor *Esau e Jacó* e em dialogar um pouco mais com sua fortuna crítica, elegemos, por agora, alguns capítulos que nos parecem representativos e corroboram, em algum nível, nossas intenções analíticas. Nessa opção já está contido um problema, o de que todos os capítulos do romance são representativos, em diferentes níveis, do problema que rastreamos: as tensões narrativas, oferecidas pelo narrador dúbio; a história na sua razão temporal que impõe limites e movimentação à obra; a questão do privado e público, que deve, em alguma medida, fechar nossa leitura, já que ela deve acontecer no diálogo de leitura com *Dom Casmurro*; e, por fim, a ideia de tipicidade, levantada no início dessa discussão, que aproxima *José Dias e conselheiro Aires* e os torna ligeiramente semelhantes em suas

¹³ “(...) a situação, a cabocla, o morro com seus populares, a senhora da alta-roda e o narrador cosmopolita compõem uma situação cheia de complexidade real e literária, em que as imensas distâncias que separam os polos da sociedade brasileira se relativizam, criando um espaço comum” (SCHWARZ, ano, 2014 p. 8)

posturas e diferentes nas posições ocupadas; de um lado um homem *livre e pobre*, de outro um diplomata de posição social estabelecida.

Merecem atenção os capítulos que sucedem – XLVII “S. Mateus, IV, 1-10” – e antecedem – XXXIX “Um gatuno”, XL “Recuerdos” e XLI “Caso do burro” –, não imediatamente, um capítulo que julgamos central, XLVI, “Entre um ato e outro”., Obviamente, devem aparecer, ainda que com menos ênfase, três capítulos que antecedem imediatamente o “Entre um ato e outro”. A ideia, portanto, fica sendo a de se concentrar nesses capítulos e pensá-los como cerne importante da narrativa.

O capítulo “Entre um ato e outro” é, embora não esteja graficamente na metade da narrativa, o limiar artístico representativo da transição histórica sofrida no Brasil, quando da passagem da Monarquia à República, em 1889. Tal capítulo condensa o desejo narrativo da obra: a representação do tempo (que é em si um *tipo* específico do romance); onde se encontra a transição dos regimes; e o método com que o livro é escrito, revelando um ponto alto da obra machadiana. Tentaremos mostrar cada um desses três pontos em particular e suas relações com o todo do projeto do romance.

Colocar em relevo a tensão existente entre dois gêmeos é, digamos, o ponto central em *Esau e Jacó*. O esforço está em revelar a guerra entre dois irmãos, o que, em termos verossímeis, parece ousado, já que não se pode esperar tamanho antagonismo de dois iguais, não tanto em função da semelhança genética, mas, sobretudo, da partilha de uma mesma posição de classe. O antagonismo é rapidamente associado à problemática dos regimes, Monarquia e República, que não é segredo no enredo. Ou seja, há uma associação quase automática das tensões internas do romance com a história do Brasil que não pode ser negligenciada, no entanto, por agora, interessa mais saber como o autor formaliza narrativamente a quadra histórica exposta no livro. O período histórico do livro inicia-se em 1871 e se encerra em 1894. Ademais, o romance está recheado de datas e momentos decisivos da história brasileira, o que parece indicar, pelo menos, que a narrativa é regida por fatos que, internalizados, geram certa autonomia e o destino das personagens parece estar ligado a eles, como já mencionamos.

O capítulo que analisamos agora, “Entre um ato e outro”, diz respeito ao momento em que os personagens, o enredo e a história já estão firmados, ou formalizados. A essa altura já sabemos qual é a trama central; quem é o narrador, ou “os narradores”, já que o conselheiro Aires mantém viva influência sobre os fatos que acontecem; quem são os gêmeos Pedro e Paulo; e no momento do capítulo já estamos

em meados de 1888, ou seja, o tempo costurado até aqui deu conta de apresentar todos os personagens, seus desejos, suas motivações e problemas. Ademais, tanto Aires quanto o narrador esperam por este momento da história, como se a trama montada convergisse de alguma maneira para novembro de 1889. Por isso, a primeira coisa a ser destacada é que o tempo antes de “Entre um ato e outro” é maior, embora corra mais rápido; e o tempo posterior a este capítulo é menor e corre mais lento, se é possível esse tipo de comparação. O que se pretende destacar, de modo pragmático, é que, em 46 capítulos, a narrativa avança aproximadamente 20 anos, depois, nos outros 75 capítulos, a narrativa avança 5 anos, ou nem isso, pois estamos no final de 1889, e o fim acontece em março de 1894, logo depois da guerra civil do primeiro reinado em 1893.

A tessitura do tempo em *Esau e Jacó* é muito significativa na medida em que aglutina dois grandes movimentos: o primeiro deles diz respeito ao tempo concreto, em que Machado viveu, e que por isso tem em mente na escrita do romance, e assim é possível associar rapidamente fatos e personagens do romance ao período histórico; o segundo diz respeito à elaboração desse tempo por parte do mundo criado no romance, que não é exatamente o mesmo da história, embora existam fatos que convirjam na mesma direção do tempo histórico. Tal modo de compreensão e elaboração do tempo pode ser apreciado na seguinte frase do narrador:

(...) 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 do invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro. (*EJ*, p. 76).

Essa justificativa do narrador para o tempo está no capítulo XXII, “Agora um salto”, justamente para justificar o avanço temporal e pular para a adolescência dos gêmeos em 1886, três anos antes do período pretendido. Há outra citação de igual valor sobre o tempo, está dois capítulos antes deste, em que o narrador diz que “o tempo é um rato roedor de coisas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto.” (*EJ*, p. 75). São perspectivas interessantes deste narrador ambicioso e dissimulado que estão de acordo com o que está escrito no capítulo “Entre um ato e outro”. O narrador imagina/propõe a seguinte metáfora neste capítulo:

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 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 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. (*EJ*, p. 122)

John Gledson (1986), em *Machado de Assis: ficção e história*, usa esse capítulo para discutir o fato de o romance ser uma peça teatral e que ao leitor cabe observar; contudo, a última frase desmente o que o narrador acabara de defender: “sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro”. Embora aceitemos o ponto de vista de Gledson, vamos trilhar um caminho diferente. Contudo, é necessário referir qual sua leitura sobre o capítulo. Diz Gledson, depois de citar o capítulo:

Tudo parece relativamente compreensível, nesta longa comparação, até a última frase perturbar a própria ideia da qual depende o parágrafo inteiro: a noção de que todo o romance não passa de uma peça de teatro que o leitor espectador pode observar, sentindo-se bem seguro, superior a ela. (GLEDSON, p. 167)

De fato, a metáfora caminha com certa tranquilidade, propondo imagens, imaginando situações, até que, ao final, o narrador destrói sua própria criação. Funciona como algo que, primeiramente, possui objetivo de acalmar para, na sequência desestabilizar. Gledson ainda anota: “Machado parece referir-se à falta de substância da sua própria ficção” (*Ibid*). Não supomos que seja essa a questão, embora pareça certa descrença com aquilo que se está elaborando. O crítico conclui dizendo:

A última frase, contudo, a que seria muito tentador não prestar atenção, desmente tudo isso, deixando-nos muito menos seguros da nossa posição de espectadores. E de fato, a sua descrição satírica da plateia já deveria introduzir uma suspeita de que tudo não é tão simples assim. (*Ibid*)

A matéria do capítulo é justamente confundir, porque nem narrador nem personagens estão certos dos fatos passados e vindouros, embora os capítulos possuam

boa organicidade. Com duas posições que divergem, o capítulo se estrutura para mostrar que a realidade do tempo narrado é a posição do romance e não a da vida mesma, ou dos fatos ocorridos na turbulência das mudanças do final do século XIX. As posições divergentes o são na aparência e não na essência, já que é perfeitamente possível aceitar que tudo é verdade e estamos num teatro enquanto o tempo passa.

Podemos ler o capítulo como uma distração criada pelo narrador para enganar o espectador, no entanto, nessa distração, o narrador leva o leitor para trás da “lona velha e sem pintura”. Leva o leitor, espectador no caso, para dentro do camarim da dama que ri com os amigos, a mesma que aqui fora, na cena “arrancou lágrimas” do público. Este mesmo narrador, de modo anedótico, “percorre os camarotes com o binóculo” a fim de que se possa ver, além da peça encenada, o espectador que, afinal, torna-se parte constituinte da peça com a ajuda de um mediador, no caso o narrador. Só que esse narrador não mostra os detalhes, apenas direciona o olhar, abre portas, por assim dizer, fazendo com que, pelo menos, o espectador desconfie do que está vendo, sem que isso ainda possa contradizer a narrativa, ou a peça.

Em mais de uma oportunidade, Hélio de Seixas Guimarães (2004 - 2017) mostra como Machado necessita do leitor para as suas composições; conhecemos isso pelo conceito de *leitor personagem* elaborado pelo crítico. E mais do que isso, Guimarães nos ensina como Machado vê o público de sua obra, o espectador do seu teatro, elaborando o seu *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. Esse capítulo, “Entre um ato e outro”, está de acordo com a hipótese, levantada por Guimarães, de que os leitores de Machado também são personagens de suas obras. *Esau e Jacó* é um exemplo forte dessa perspectiva; são muitas as vezes em que o narrador se dirige diretamente ao leitor e às leitoras. Nossa abordagem é mais comum e pouco pretensiosa. A hipótese é de que o capítulo 46 sintetiza o projeto narrativo e o limiar histórico brasileiro, uma fratura que ainda existe, de uma nação que perdeu o foco da história.

No capítulo analisado, o narrador propõe uma metáfora ao leitor para esperar acontecimentos mais importantes; diz ao leitor para fazer de conta que está no teatro “enquanto os meses passam”. Não assistindo a uma peça, mas, “Entre um ato e outro”, ou seja, nem num ato e nem noutro, entre eles, que é o tempo em que um espectador usa para fazer outras coisas que não assistir à peça. Em geral se usa esse tempo para pensar sobre o que já foi assistido, ou até mesmo imaginar o que virá adiante; imaginar a tragédia, ou o desfecho do drama, ou o que acontecerá com o herói da peça e assim por

diante. Então, é preciso pensar nessa perspectiva, devemos estar, na proposição do narrador, não assistindo a um ato ou ao que vem a seguir, mas no intervalo entre ambos. Isso nos faz pensar que a tentativa do narrador é a de nos transportar da ficção para a realidade, essa é uma premissa. A outra é, aceitando a primeira, que devemos fazer isso para descuidar do que já ocorreu até agora, ou esquecer, ou mesmo pensar sobre o que já ocorreu. Devemos lembrar que, na obra, estamos em 1889, talvez em julho, há quatro meses da queda da Monarquia, e o conselheiro Aires, vem tentando, há tempos, apaziguar as brigas dos gêmeos. Também devemos pensar que, até esse ponto, os gêmeos estão com 19 anos, que é o tempo que o romance deu conta de evidenciar, ou seja, é a “idade” da própria narrativa. Isso faz diferença para o nosso interesse, que é pensar o tempo do romance e o tempo da história, propriamente dita.

Então, o narrador, ao propor uma metáfora, nos tira da ficção e nos leva à realidade. Funciona como se fosse um fôlego que tomamos entre um acontecimento e outro! É, também, um fôlego que o próprio narrador toma para montar a outra parte da história, como se fosse uma ambição desse narrador chegar a esse ponto da história, pois devemos lembrar que o tempo daqui para frente é menor, mas a quantidade de fatos é substancialmente maior.

Mas por que nos afastar da ficção e nos carregar até à história em um “enredo cujas configurações e cujos personagens são, de maneira reconhecível, representativos de classes, interesses e tendências históricas” (GLEDSON, 1986, p. 185)? Essa ambição narrativa revela, no mínimo, um caráter de classe, ou seja, mostrar que o que se viu até agora no romance não é real, mesmo que mantenha grande dose de história. Revela também que o que interessa é a cena, os atos, pois, ao propor a metáfora, o narrador leva o espectador a apreciar banalidades, coisas triviais, corriqueiras, sem importância para as cenas em si.

Quase tudo que propõe o narrador nos leva a prestar atenção em coisas que em geral não se podem ver: na preparação da cena; na mudança de roupa dos artistas; no riso da dama da peça no camarim. Propõe também coisas banais e corriqueiras, ou seja, o espectador, de posse de um binóculo, não tendo cena para ver, vai correr os camarotes e imaginar o que fazem os demais espectadores na ocasião, os quais, possivelmente, estarão fazendo a mesma coisa, se tiverem o binóculo. E ainda, este narrador, revela que isso é banal e alerta, que “a mesma banalidade na boca de um bom narrador faz-se rara e preciosa”, como se prevenisse o espectador de que, além de observar, está sendo

observado, e mesmo que isso possa ser banal é a matéria da cena, ou do romance em questão. E, em grande medida, é isso que se lê em *Esau e Jacó*, uma briga bizarra, para não dizer anedótica, que se aproxima de um conto satírico e absurdo, em que tudo parece calculado para desapontar, assim como o desfecho dos acontecimentos do entorno de novembro de 1889. Esse desapontamento toma conta da segunda metade da narrativa, prova disso é o comentário do narrador para o episódio em que os gêmeos vão reencontrar a jovem Flora voltando do Rio de Janeiro, em que os dois pulam no navio: “teria sido melhor que tivessem pulado dentro da Baía de Guanabara. Teria sido o melhor desfecho para o livro”. (*EJ*, p.190).

Todavia uma das funções do capítulo é fazer com que o tempo passe. Os antecedentes desse capítulo foram de levantamento de problemas, que conselheiro tenta apaziguar se empenhando na convivência pacífica entre os gêmeos, como percebemos ao chegarmos ao cabo do capítulo. A essa altura já sabemos das motivações políticas de ambos: Pedro é monarquista e Paulo, republicano. Sabemos também da ambição amorosa deles em relação à Flora. Conhecemos os pensamentos de Aires sobre eles: se tivessem sido seus filhos, talvez eles não brigassem. Hipótese que o conselheiro levanta depois de lembrar que teve um namoro com Natividade na juventude. Sabemos também da previsão da Cabocla sobre eles, “Coisas futuras!” Entendemos também que os gêmeos, até aqui, concordaram em uma questão: a abolição. Ainda que tenham concordado, para “Pedro era um ato de justiça, para Paulo era o início da revolução” (*EJ*, p. 105). Por essa altura, também conhecemos a índole do conselheiro Aires, que, na ocasião de problemas públicos, o espancamento de um burro pelo patrão e a prisão de um ladrão, que revoltou a população, leva o narrador a dizer que ele “tinha horror à multidão” (*EJ*, p. 111). Também sabemos que o *conselheiro* possui “tédio à controvérsia”; essas características o levam a tentar apaziguar os gêmeos.

Os capítulos XXXIX, XL e XLI, mostram com mais clareza a personalidade do conselheiro. Trata-se de, respectivamente, “Um gatuno”, “Recuerdos” e “Caso do burro”. Esses capítulos são representativos, pois colocam o conselheiro, e também o narrador, na arena pública dos acontecimentos que antecedem a proclamação da república. Os três estão ajustados para rebaixar os fatos e, entre os dois acontecimentos públicos, há os “Recuerdos” do conselheiro, quando em Caracas se envolvia com uma prostituta, nas suas atividades de diplomata na Venezuela.

Relembrando o argumento de André Boucinhas, do “funcionário público” narrador, vale notar que este funcionário público fez carreira, teve cargo político na diplomacia, mas o que se recorda disso é um momento de sedução que adianta um relativismo, já que *Cármén* se mostra cética em relação à política. Como isso, pode se supor, que Aires que não trabalhou, ou sua verdadeira função nunca fez sentido.

A sequência se inicia no capítulo XXXIX “Um gatuno”. Ocorre que, depois de sua conversa com Natividade, em que ela pede para que Aires apazigue as brigas de Pedro e Paulo, ele (Aires) presencia uma cena inusitada: uma multidão de “cinquenta ou sessenta pessoas” protestava contra a prisão de um suposto ladrão.

A cena do gatuno não pode passar despercebida pelo narrador e tampouco parece casual ter sido narrada. Depois de encontrar o “magote de gente parada, Aires quis arrepiar o caminho, não de medo, mas de horror. Tinha horror à multidão.” (*EJ*, p. 111), foge para dentro da *Secretaria do Império*. Pensando em Aires como narrador, notamos sua tentativa de fugir à “vozeira”, ainda mais pelo fato de a prisão ter indícios de injustiça, o que o narrador mesmo deixa escapar: “uma das praças quis convencer à multidão que era verdade, que o sujeito furtara uma carteira” (*EJ*, p. 112). Afirmção que de alguma forma contradiz a justiça do ato; contradiz ou pelo menos põe certa desconfiança no caso.

De alguma forma isso se confirma depois da exposição do pensamento de Aires sobre o caso: “Advertiu que o homem, uma vez criado, desobedeceu logo o Criador”. E segue com uma reflexão sobre a justiça: “que o homem se acostume às leis, vá; que incline o colo à força e ao bel-prazer, vá também; é o que se dá com a planta, quando sopra o vento” (*EJ*, p. 113). Há aqui um narrador desconfortável, compelido à ficar parado diante de fatos públicos. Mais do que isso, tendendo a ficar ao lado da sociedade das leis, em iminente surgimento. Porém, ainda indeciso. Isso se aplica tanto ao romance quando à história. Seria um pensamento correspondente ao que exatamente está acontecendo?

Aires encerra a reflexão ao lado do “estado de direito”, mesmo tendo pesado os dois lados, conclui que o homem deve “abençoar as forças e cumprir as leis sempre, sempre, sempre” (*EJ*, p. 111). Aqui está um imperativo do tempo histórico com o qual o narrador deve lidar, muito embora pudesse omitir tal cena. A omissão da cena certamente causaria danos à narrativa, já que os capítulos obedecem a uma lógica

rigorosa, mas que, em alguma medida, torna-se lassa, já que o narrador não se encontra em situação privilegiada.

Tanto é que depois do caso do gatuno, Aires se reporta para fora do País; sua fuga, seu “horror à multidão” faz com que ele se lembre de uma situação quando era “adido de legação”. É o tema do próximo capítulo, XL “Recuerdos”. Este capítulo é sem dúvida o mais indecoroso do narrador; aqui ele chega a certo limite que diz respeito ao como lidar com tudo isso que lhe ocorre. É com certeza um limite da opção narrativa, da duplicidade do narrador personagem em terceira e em primeira pessoa ao mesmo tempo. Essa afirmação é um tanto cara; recorro à crítica para elucidá-la. O “conselheiro Aires é um narrador direto e indireto” (RIEDEL, *apud*: BASTOS, 2012, p. 70). “Na narrativa em terceira pessoa, o ‘ele’ é o ‘eu’ do conselheiro” (*Ibid.*, p. 70).

Essa indecisão narrativa, que se explica obviamente pela habilidade machadiana, faz com que os capítulos ganhem tons de despropósitos, ou de desconexão, ou mesmo de acaso. A justificativa está no fato de o narrador não estar em situação privilegiada, e não somente isso. Como opção de saída, ou escape dessa arena pública, vêm o rebaixamento e a banalidade. É o que justifica “Recuerdos”, além, é claro, de mostrar como o conselheiro já foi um “grande homem”.

A “vozeira” do caso do gatuno fez o conselheiro se lembrar de outra, “maior e mais remota”, mas que só é posta para, em tom perverso, “explicar o gesto repentino com que Aires parou na calçada” (*EJ*, p. 113). Ambos os casos elucidam tensões políticas; tanto este que ele vive agora, quanto aquele em Caracas. No entanto, há uma insistência em rebaixar as questões e por isso, Aires narra: “estava em casa, de **palestra** com uma atriz da moda, pessoa **chistosa** e **garrida**. De repente, ouviram um clamor grande, vozes tumultuosas, vibrantes, crescentes...” (*Ibid.*, p. 114, **grifo nosso**). O tom jocoso só é menor que a resposta de *Cármén*: “– Que rumor é este, Cármén? Perguntou ele entre duas carícias. – Não se assuste, amigo meu; é governo que cai. – Mas eu ouço aclamações... – Então é governo que sobe. Não se assuste. Amanhã é tempo de ir cumprimenta-lo.” (*Ibid.*). Depois desse discurso de *Cármén*, o narrador relembra:

Aires deixou-se ir rio abaixo daquela memória velha, que lhe surdia agora do alarido de cinquenta ou sessenta pessoas. Essa espécie de lembranças tinha mais efeito nele que outras. Recompôs a hora, o lugar e a pessoa da sevilhana. Cármén era de Sevilha. O ex-rapaz ainda agora recordava a cantiga popular que lhe ouvia, à despedida, depois de retificar as ligas, compor as saias, e cravar o pente no

cabelo, — no momento em que ia deitar a mantilha, meneando o corpo com graça:

Tienen las sevillanas,

En la mantilla,

Un letrero que dice:

¡Viva Sevilla! (Ibid)

Ao final, a fatura da situação, da lembrança de Aires, é em favor do poder e da ordem, o que, grosso modo, não importa muito para ele e, tampouco, para ela.

Note-se de passagem que o conselheiro parece não ter aprendido com Cármen a como se portar diante de acontecimentos tão vociferantes, governos que caem e sobem, tanto faz. O conselheiro, apavorado com ambas as “vozeiras”, busca se esconder à sua maneira. Aqui, os braços de Cármen lhes faltaram. A impossibilidade do refúgio privado lhe deixou à mercê dos acontecimentos. Por isso a digressão é ainda um desejo de fuga para um ambiente em que este narrador poderia se sentir mais seguro. Tamanha é a satisfação deste narrador, que ele chega a ensaiar uma toada: “*tiene las sevillanas, em la mantilla, um letrero que disse: viva Sevilla*” (Ibid.). O gozo melancólico do conselheiro é simbólico, na medida em que se torna capaz de evidenciar que as vozeiras que “aqui gorjeiam não gorjeiam como lá”; aqui a lógica é mais imperiosa e arrasta a todos.

Como desfecho da cena erótica que Machado armou, vem o desdém do conselheiro pensando na atitude de Cármen, pensa ele: “A ascensão de um governo – de um régimen que fosse –, com suas ideias novas, os seus homens frescos, leis e aclamações, valia menos para ele que o riso da jovem comediante” (Ibid.). Convenhamos, comediante é o conselheiro, fazendo crer que o riso dela é mais valioso que seu destino, por assim dizer. O único momento de prazer do livro está acompanhado de eventos políticos, tanto aqui quanto lá. O momento político de fora é mais evidente porque é externalizado; aqui é menos evidente, é preciso por na conta a nascente sociedade das leis em detrimento de outra não regida por leis. Em alguma medida, a sociedade prestes a nascer, as “coisas futuras!”, já são passadas na realidade.

Grosso modo, afora pormenores, estão juntos na mesma cena, política e sexo, isso dá a ver o tamanho da dissimulação orquestrada pelo conselheiro. Com isso chegamos ao mesmo tempo ao cúmulo do individualismo de Aires e à sua impotência diante dos fatos, que pode ser aplicada aos demais personagens de *Esau e Jacó*; talvez um pouco menos a Santos e Nóbrega. Estes dois, de alguma forma, entendem e

internalizam o movimento da história. Utilizam-se da volubilidade de Cármen, “governo que cai; governo que sobe”. Nóbrega, pelo contrário, ascende socialmente com o novo Regime. Então, deixamos somente Santos entre os que não são tocados pelas vociferações do destino.

A cena que sucede “Recuerdos” parece articulada para desapontar o ceticismo do conselheiro. O “Caso do burro” é simbólico do ponto de vista do enredo histórico; momento em que é posta uma carroça parada; um burro empacado, impedindo um carro de atravessar. Capítulo que internaliza a decepção narrativa e equaliza o poder de narrar, ou seja, põe a descoberto a figura dupla do narrador. Diz o seguinte, para iniciar o capítulo: “se Aires obedecesse a seu gosto, e eu a ele, nem ele continuaria a andar, nem eu começaria este capítulo” (*EJ*, p. 115). Prova é que, de modo técnico, a narrativa vai aí ao limiar entre o direto e indireto.

A cena não seria desproposita não fosse o pensamento do conselheiro sobre o burro que se recusava a andar, que viu nos olhos do animal “uma expressão profunda de ironia e paciência” (*Ibid*), e que, para arrematar, elaborou uma pequena hipótese sobre o que estaria pensando o burro:

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 meu querido patrão. Enquanto te esfaltas em ganhar a vida, eu vou pensando que teu domínio não vale muito, uma vez que não me tiras a liberdade de teimar... (*Ibid*)

Lembra muito o conto “Ideias de canário”, em que o animal diz não ter dono e sim um empregado. No conto o Canário não é um trabalhador, mas sofre em alguma medida sua prisão numa gaiola. Nesse monólogo do burro imaginado por Aires a história ganha outra conotação¹⁴.

Certamente há aqui alguma referência ao fim da escravidão, lembrando que a essa altura o romance já rompera o maio de 1888, está já no início de 1889, com a abolição já consumada. E, com isso, esse monólogo atribuído ao burro faz parte das

¹⁴ O trecho lembra também o poema “Pobre alimária” de Oswald Andrade, 1925. É conhecido também o texto de Roberto Schwarz, 1987, “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, em que o crítico discute “atraso” e “progresso” em perspectiva dialética: “A nossa realidade sociológica não parava de colocar lado a lado os traços burgueses e pré-burgueses, em configurações incontáveis, e até hoje não há como sair de casa sem dar com elas” (SCHWARZ, p. 3). Há uma diferença de tempo histórico entre *Esau e Jacó* e o poema, mas a tônica da fratura nacional do “desenvolvimento” se repete.

reminiscências e incertezas em relação às tais “coisas futuras”. Funciona como uma espécie de limbo entre um regime e outro, quando não há certeza sobre quem agora deve “carregar o piano”. Some a isso a imagem simbólica de um burro empacado e, por isso, uma carroça parada impedindo um carro de passar, e teremos a fatura da história como um personagem incômodo do romance, que teima em aparecer e delinear alguns traços da narrativa.

Por essa razão histórica, é previsível que essa carroça apareça aí no meio da rua impedindo as coisas de seguirem seu curso. Por outra, é um despropósito, como já apontamos, e, por isso mesmo, é imprevisível ou mesmo casual. Nesse sentido, o previsível das ações de Aires e certa imprevisibilidade histórica coexistem brutalmente. Machado parece se entregar a essa contradição e levá-la ao extremo, pois, se a organização do romance parece terrivelmente fractal, ao mesmo tempo parece absurdamente sem nexos. O nexo está justamente no limiar da contradição.

De outra parte, o burro traz a força de trabalho pra cena. Que é enquadrada em lógica conformista e relativista de novamente. É, por assim dizer, safadeza elitista de Aires, que evidencia uma pose leviana por parte dele. O relativismo evidenciado na cena, e na personalidade do conselheiro, é do campo da conciliação e do favor. É possível pensar em José Dias, só que aqui, um agregado mais refinado, mas sempre servir, nesse caso, à ordem política propriamente dita.

A sequência de capítulos que estamos lendo não se encerra por aqui. Os capítulos que sucedem estes redirecionam momentaneamente as questões apontadas para outra direção.

No texto “A profecia e circulação do capital. Leitura de *Esau e Jacó*”, que já citamos anteriormente, Bastos (2012) ainda noticia a ideia do público e privado em *Esau e Jacó*. Diz ele que “tanto no nível pessoal quanto no nível da vida social há só aporias. Privado e público estão conectados” (BASTOS, 2012, p. 76). E adiante, sem responder a questão, o crítico pergunta: “privado e público estão conectados ou é o trabalho do escritor que os conecta?” (*Ibid*). Podemos pensar o seguinte: que as questões de âmbito privado e público **coexistem**, ora conectadas, ora separadas, mas, no entanto, o trabalho da obra, nesse caso, é fazer com que sejam vistas.

A sequência de capítulos que estamos seguindo diz muito sobre essa discussão. Os capítulos XXXIX, LX e LXI são, em boa medida, marcados por essa tensão, em que há uma premência das questões públicas e sempre uma tentativa de fuga do conselheiro,

ou para os braços de *Cármén*, ou para dentro da secretaria do governo, ou para dentro de si mesmo, quando, supostamente, imagina o monólogo do burro. Os capítulos XLII “Uma hipótese”, XLIII “O discurso” XLIV “O salmão” e XLV “Musa, canta...” são todos exemplos de conflito, ainda entre público e privado, mas com supremacia do privado. Vejamos algumas passagens.

O capítulo XLII “Uma hipótese” evidencia as visões e reminiscências do conselheiro refugiando-se em si mesmo e pensando que “se os gêmeos tivessem nascido dele” (*EJ*, p. 116) essa confusão não aconteceria “graças ao equilíbrio de seu espírito” (*Ibid*). De maneira maquinal, o narrador leva o conselheiro a associar muito rapidamente “Cármén, Caracas, ele pai, os meninos seus” (*Ibid*). Então, de modo quase anedótico, o conselheiro revive um amor juvenil, que teria mantido por Natividade outrora, para novamente exilar-se em si mesmo, no âmbito de sua vida privada; ainda que Caracas não saia de sua mente. Aqui está a conexão entre fatores públicos e privados. Fundamentalmente, o capítulo é uma digressão do narrador que põe em razoável pé de igualdade Cármén e Natividade, dois símbolos das ambições privadas do conselheiro. Isso diz respeito a uma aproximação extremamente maliciosa de Aires: juntou a dama chique, mulher do banqueiro, com a bailadora fácil de Caracas; assim, uma aproximação entre “respeito” e prostituição com um relativismo político acentuado. Novamente, essa aproximação, visa vantagem para si mesmo, que no fim das contas confunde a mulher que teve, rebaixada, com a que não teve, mas que almejou, fina e chique.

No capítulo seguinte, XLIII “O discurso”, há um diálogo entre o casal Santos acerca da exposição das ideias liberais de Paulo em um texto escrito por ele. Paulo escrevera um discurso ao qual, afinal, não temos acesso; só é possível inferir o conteúdo, já que Natividade se mostra contrária às ideias do filho e Santos, por sua vez, as aplaude. Pedro enaltece o texto do irmão, o que leva a mãe a questionar se, de fato, o texto é bom ou se Pedro, julgando que o discurso possa pôr Paulo em maus lençóis, acha por bem reproduzi-lo. Natividade conclui que a intenção de Pedro é idônea e que, efetivamente, ele gostara do discurso. Ao cabo, o pai resolve reproduzi-lo e levá-lo ao conhecimento de outras províncias, até mesmo da Regente, a princesa Isabel: “também se tirou uma edição em folheto, e o pai mandou encadernar ricamente sete exemplares, que levou aos ministros, e um ainda mais rico para a Regente” (*EJ*, p. 118).

O capítulo é ainda mais interessante porque os percalços históricos são absorvidos pela cena privada. Nele, é evidenciada, pela primeira vez no romance, a confusão liberal de 1848, a tentativa revolucionária frustrada e fracassada. O pai, ao final do capítulo, depois que a Princesa já havia lido o texto, marca a posição do filho: “Paulo é o que se pode chamar um liberal de 1848” (*Ibid*).

Há neste capítulo, que acontece depois da digressão do conselheiro no capítulo XLII, uma clara tensão (conexão?) entre as questões público-privadas. O diálogo acontece entre Santos e Natividade, que se mostra muito preocupada com a postura do filho, mas o conteúdo do discurso não é evidente para o leitor, a não ser pelo fato de que seu autor é um liberal. Santos, por sua vez, não vê problema na posição política do filho. O ambiente histórico é completamente visceral, como ficou anotado nos emblemáticos “Um gatuno” e “Caso do burro”, e, ainda, com as lembranças de Cármen na velha Caracas. Aqui, por um lado, há um banqueiro capitalista indiferente às possibilidades históricas e, por outro, sua esposa, sensível às tensões do tempo, por questões familiares e domésticas, o futuro dos filhos.

Os dois capítulos subsequentes dão conta do retorno ao ambiente privado da família Santos, com o conselheiro no centro, porém, ainda em torno do discurso de Paulo. São os capítulos XLIV e XLV, “O salmão” e “Musa, canta...”

Os dois capítulos, em grande medida, são um só, pois dizem respeito ao almoço que os gêmeos tiveram com Aires, quando degustaram um salmão, momento em que Aires compara Paulo a Aquiles e Pedro a Ulisses, cada um com a citação devida. Ao final os gêmeos esboçam uma briga, ao que o conselheiro intervém a fim de que ambos sigam a sugestão de Homero: “em grego, meninos, em grego e em verso, que é melhor que a nossa língua e a prosa do nosso tempo” (*EJ*, p.122).

O tom pedantesco do conselheiro não é fortuito, diz respeito a sua postura de fuga quando a “vozeira” aperta. Já vimos essa postura em vários momentos, sempre que os fatos o carregam para um ambiente que não sabe manejar com segurança, o conselheiro foge para outro espaço, quase sempre para a esfera privada.

Nesta ocasião, Paulo viera disposto a ser mais bem entendido e escreveu outro artigo para ser apreciado pelo conselheiro, que jamais virá a público e cujo teor, assim como o do outro, o leitor não conhecerá. Este, porém traz uma epígrafe de Amós, do Antigo Testamento, que é conhecido pelo tom transgressor. Por isso, obviamente, em ambos os textos Paulo ataca a Monarquia. Os irmãos vão trocando farpas e Aires tenta

contê-los a todo custo. Aires consegue driblar os meninos e “sem mais decreto que uma caçarola, nem mais homens que seu cozinheiro, envolveu os dois regímens no mesmo salmão delicioso¹⁵” (*Ibid*).

O capítulo que, em certo sentido, faz a síntese desse problema, é “Entre um ato e outro”.

Em “Entre um ato e outro”, a função do tempo é um problema para o narrador, não só o tempo, mas o espaço em que os fatos se desenrolam, como já tentamos demonstrar. Em todos os romances de Machado de Assis os narradores representam chaves muito importantes de interpretação e são, também, a grande mola dos romances. A partir dos narradores é possível saber o caráter classista e dissimulado dos personagens. No entanto, estes narradores sempre estão, por assim dizer, em espaços confortáveis. Pensando em *Brás Cubas*, é representativa essa perspectiva, ou seja, o narrador está morto, pode dizer o que quiser; está em nenhum espaço e em nenhum tempo. O narrador de *Dom Casmurro* também se encontra “protegido” pelo espaço privado, o que é, em grande medida, quase atemporal, pois, do ponto de vista da ordem dos acontecimentos, Bentinho é o senhor do tempo; pode “arrumar” a narrativa como lhe convier melhor, e é isso que faz. Em *Esau e Jacó*, isso se torna um problema, pois esses fatos acontecem no espaço público, a maneira de narrá-los é diferente. Tanto o é, que aqui o narrador possui um cúmplice.

Nesse sentido, a função do capítulo não é só distrair o leitor, o narrador necessita desse capítulo transitório tanto quanto ele tem função para o leitor. Ou seja, a transição não é, para este narrador, algo dado e tranquilo, ele tem posição sobre isso. Não é necessário lembrar, que o conselheiro tem tédio à controvérsia, que é exatamente a matéria do romance. Assim, com o capítulo, o tempo é capturado, ainda que ele não pare, mas questões permanecem, por um instante, em suspenso, e sua suspensão representa tanto a análise do que sucedera até aquele ponto (basta lembrar o início do capítulo em que o conselheiro pesa as questões: “a consulta ao velho Plácido, a ida à cabocla do Castelo e a briga antes de nascer, casos velhos e obscuros que relembrou,

¹⁵ Como registro, esta cena, de um modo geral, lembra, de maneira muito viva, o momento em que Brás Cubas e Quincas Borba discutem o Humanitismo, ao degustarem um frango durante o almoço, em “Mémórias Póstumas...”. Vale a comparação para aproximar o absurdo da situação, em que o discurso, ou no caso, as ideias em questão, contradizem a realidade, de uma forma em que o absurdo parece ser a realidade e não as ideias.

ligou e decifrou.” (*EJ*, p. 123)), como também serve para pensar no que virá dali em diante; é um fôlego antes do mergulho mais profundo.

Nesse fôlego, o narrador consegue esconder também as marcas do trabalho do artista na elaboração da obra, do ato. Lembremos, por exemplo, que o narrador diz para não pensar nos bastidores da peça, “é pura lona velha”, em vez disso, ordena que o espectador olhe para os camarotes e “distribua justiça”. Ao tentar esconder as marcas do trabalho, esse narrador revela seu dilema ao narrar tais acontecimentos, nos quais, muitas vezes, ele mesmo não acredita, ou não concorda e muito menos controla.

Assim, o narrador também constrói uma espécie de espectador que é característico da nacionalidade, do tempo histórico. Pois, se pensarmos direito, no conjunto do romance, o que estamos presenciando, em última análise, é a situação peculiar da luta de classes do período brasileiro do século XIX, e não é fortuito que o narrador pense nesse público como um tipo passivo de agente político. Nesse sentido, o discurso construído no capítulo é composto para dar a ver o dilema da luta em questão, ou seja, de um povo que não participa dela e que é frequentemente instado a ficar parado e a observar. Mas ainda assim, creio eu, não estamos falando da massa de trabalhadores afetados pela luta no período, estamos falando de um setor um pouco mais acima dessa massa, aquele, por exemplo, que participa de um teatro.

Como um personagem que descreve um teatro, sua estrutura, seus camarins e camarotes, sem necessariamente intervir neles, o narrador parece um fantasma que tudo vê, mas é instado a ficar inerte, debatendo-se sobre algo banal. Menos banal seria se esse narrador se pusesse a narrar uma cena do teatro, um ato que fosse; mas, em vez disso, se põe a narrar os bastidores, o intervalo.

A metáfora proposta pelo narrador é uma aporia, assim como as demais partes do romance são situações limites quase insolúveis. O narrador se delicia com isso, não se constrange em narrar isso tudo, em dar uma sequência quase descabida para os fatos. A isso se liga a problemática do público e do privado, que obviamente coexiste também no romance. Estão justapostas duas lógicas nesse capítulo e que se confundem: a primeira delas é a lembrança do narrador sobre os acontecimentos passados, uma espécie de resumo mal feito, os “casos velhos e obscuros que ele lembrou, ligou e decifrou” (*EJ*, p. 123). Muitas coisas ficaram de fora dessa síntese; talvez isso indique um desejo de ignorá-las ou até mesmo esquecê-las. Até Cármen fica de fora dessa equação, pela razão de que se trata de uma equação fraturada do âmbito privado, com a

qual o conselheiro soube bem como lidar, ou somente ignorou, porque não sabia como agir. Seja como for, o conselheiro compreende que está imerso numa realidade em mutação, contudo não sabe distinguir a fronteira entre público e privado, mas sabe, todavia, que o ambiente privado lhe serve como válvula de escape.

Sérgio Buarque (1982), que fez uma profunda discussão sobre a problemática do público e do privado, afirma que “não era fácil aos detentores das posições públicas de responsabilidade compreenderem a distinção fundamental entre os domínios do privado e do público” (HOLANDA, 2014, P. 175). Essa distinção não é fácil para o conselheiro, homem público que detém em alguma medida uma posição de responsabilidade. Certamente, o que ele realiza no capítulo está de acordo com essa problemática, e o que argumentamos parcamente até aqui dá conta de mostrar que o conselheiro se debate com isso.

Sua saída, no capítulo “Entre um ato e outro”, é novamente uma fuga, pois, na impossibilidade de discorrer sobre os eventos que “ligou e decifrou”, que ora foram privados e que se tornaram públicos, ele se reporta a elaborar uma tese, a de imaginar sua narrativa, os personagens, como que explicados pela lógica teatral. Embora essa tese seja aceita, o narrador não demonstra a cena e, sim, as questões individuais tornadas públicas: a dama no camarim; os camarotes. Isso tudo se torna banal, pois a tese é uma imposição do narrador, que se autoelogia, intitulado-se um “bom narrador”.

Embora ressaltemos a diferença entre público e privado, não é possível pensar que eles estejam desconectados. A metáfora do narrador evidencia sua conexão, ou o entrelaçamento das duas lógicas, na medida em que explora o ambiente público com a concepção privada. Assim o são os fatos que antecedem o capítulo, assim é a cena com Cármen, ou seja, “é pura lona velha e sem pintura” (*Ibid*). Melhor dizendo, vemos essa formação privada moldando e sendo moldada por uma situação pública. *Esau e Jacó* vive essa contradição, a de uma sociedade moldada no ambiente da vida doméstica vendo essa estrutura ruir sob seus pés, tendo que lidar com uma nova ordem com procedimentos arcaicos. Nesse momento, vida doméstica privada e obrigações públicas se “unem” e passam a formar um par conflitante.

Ou seja, a sociedade nascente deveria ser a sociedade das luzes, da razão iluminista; a sociedade da República, onde, em tese, os sujeitos são livres para escolher sua direção, é tensionada por uma lógica obscurantista, em si, arcaica. Isso ficará mais claro quando colocarmos na conta o método narrativo de *Dom Casmurro*, sua narrativa

em torno de uma parentela, ainda que perpassada pelo espaço público, não dá a tônica da fatura. Em *Esau e Jacó* isso aparece mais fraturado e mais conflitivo.

O conselheiro Aires pode ser comparado ao “homem cordial” na medida em que se projeta como *tipo*, e aqui aparece no limiar de sua origem, ou seja, para ele a vida em sociedade torna-se um problema, ao contrário de como cunhou Sérgio Buarque: “nesse homem cordial, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias” (HOLANDA, 2014, P. 175). Por isso, esse capítulo é tão representativo, pois é quando o narrador extravasa sua personalidade, vivendo para si o que lhe parece útil e jogando para o público o que não lhe interessa, como por exemplo, “ligar e decifrar” o que está sendo narrado. Com isso, a escolha dos leitores personagens ganha novo contorno, mais irônico e perverso, jogando ao público o que o narrador mesmo não compreende. Pode-se imaginar o quão delicioso isso é para o narrador personagem Aires; mais deleitoso é para o narrador do que para o personagem, já que o personagem deve se deparar com um “burro empacado”, com uma “vozeira”, ou mesmo com os gêmeos mimados da elite; para o narrador, o deleite está em se deitar com Cármen, formular hipóteses banais, para dizer o mínimo. Dessa forma, o conselheiro Aires é o ponto preciso dos dilemas em *Esau e Jacó*. Voltaremos a essa discussão quando pensarmos o conselheiro em relação a José Dias, de *Dom Casmurro*.

O capítulo XLVII, “S. Mateus, IV, 1-10”, que aparece logo na sequência de “Entre um ato e outro”, parece formalizar uma piada meio macabra que o narrador vinha insinuando até então. Seu olhar volta-se para Batista (não é a primeira vez que o narrador pensa em Batista, mas a conotação aqui é outra; funciona como algo macabro na medida em que o narrador pode imaginar como fica Batista nessa confusão toda) com a finalidade de encaminhar a discussão do fim do Regime. Para isso, o narrador invoca o Novo Testamento, que dá nome ao título e diz respeito às três tentações de Cristo no deserto; tentações vindas do Demônio. As tentações são alimento, poder e afronta ao Criador, todas recusadas por Cristo, evidentemente.

Depois de discorrer sobre política, “se há muito riso quando um partido sobe, também há muita lágrima do outro que desce” (*EJ*, p. 124), religião, invocando o *Gênesis*, e, na sequência, mencionando o “evangelista que dá nome ao capítulo” (*Ibid*), é hora de apresentar Batista, de modo irônico: “não é mister dizer que o abatimento de Batista foi enorme” (*Ibid*).

O narrador se agarra à situação do velho Batista, conservador e crente na vitória dos conservadores. D. Cláudia, por sua vez, via ruir a velha ordem. No diálogo de ambos aparece o dilema, a que ela pergunta: “mas, Batista, você o que é que espera mais dos conservadores?” Ao que ele responde: “espero que subam.” (*EJ*, p.125). No fundo, as coisas não eram tão simples para o casal, nem para a família. As manobras políticas da época dão conta de evidenciar o problema. Batista estava entre a esperança de ser nomeado para algum cargo, já que ainda a essa altura era o Imperador que realizava nomeações, e ver-se conservador em meio a um sistema novo de ordem política. Atentemos para o comentário do narrador, uma descrição da fisionomia de Batista que, em boa medida, marca a característica do Aires, embora ele não esteja presente no capítulo, mesmo assim seu aprendizado conciliatório, aprendido em partes com *Cármén* está presente.

Batista passeava, as mãos nas costas, os olhos no chão, suspirando, sem prever o tempo em que os conservadores tornariam ao poder. Os liberais estavam fortes e resolutos. As mesmas ideias pairavam na cabeça de D. Cláudia. Este casal só não era igual na vontade; as ideias eram muitas vezes tais que, se aparecessem cá fora, ninguém diria quais eram as dele, nem quais as dela, pareciam vir de um cérebro único. Naquele momento nenhum achava esperança imediata ou remota. Uma só ideia vaga... E foi aqui que a vontade de D. Cláudia fincou os pés no chão e cresceu. Não falo só por imagem; D. Cláudia levantou-se da cadeira, rápida, e disparou esta pergunta ao marido: (*Ibid*)

A pergunta de D. Cláudia já mencionamos acima. Importante ressaltar como o narrador se diverte com a situação, expondo sua malícia. Nesse sentido é espantoso que, mesmo que Aires não esteja presente, essa situação espelha a situação de Aires em Caracas, de modo que o relativismo e a conciliação estão sempre presentes.

A sequência do capítulo XLVII “S. Mateus, IV, 1-10” segue a mesma sequência bíblica em que Cristo é tentado pelo Diabo. Isso é razoavelmente evidente, já que o narrador, ao cabo do capítulo, sugere que o Diabo e D. Cláudia “são sinônimos neste capítulo” (*EJ*, p. 128). Resta ver a razão da patifaria em atribuir a um conservador a alcunha de “liberalão”.

Fechando parcialmente esta modesta leitura, cabe grifar a importância que o crítico John Gledson dá ao Batista, e à D. Cláudia também. Gledson analisa esse capítulo para marcar o seguinte: que “Batista, então, é simplesmente o último

representante daquela “conciliação” corrupta que foi forçada mas, também no fim, a fraqueza fatal do Império”. (GLEDSON, 1986, p.195). De fato, esse capítulo é entrecruzado, ao mesmo tempo, por um sentido muito impregnado de desfaçatez e corrupção, pois o que está em pauta, em negociação, é quanto mais rebaixada ficará a política. Obviamente, isso diz respeito a um embrião, a uma predição política da formação da República, já que, obviamente, esse modelo é transferido para a o modelo republicano. Já sabemos que a história cobra o preço de Batista: adiante, no romance, ficará claro quando ele cai, no momento em que o Marechal Floriano Peixoto dissolve o Congresso em 1891.

Ainda sobre Batista, Gledson destaca:

Ele é, por natureza, um homem moderado, até mesmo hesitante, e deve sua relativa falta de sucesso político (e, inversamente, sua facilidade em se transferir para o partido adversário, e finalmente para o novo regime) a essa qualidade. A função de Dona Cláudia talvez seja sugerir o lado menos respeitável dessa atitude conciliatória. Seu amor pela violência, mesmo que vicária, é um contraste apropriado para a “luva de pelica” dele, e, o que talvez seja mais interessante, Batista empenha-se, por causa da família dela, no tipo de acordos familiares corruptos (...). (GLEDSON, 1986, p. 195-196)

A avidez crítica de Gledson deixa ver o caráter moderado de Batista, e poderíamos acrescentar fracassado; e o caráter conciliatório de D. Glória, e poderíamos acrescentar perverso, uma vez que essa postura, adiante, prejudicará a filha, no episódio em que a família muda-se para o pai presidir uma província. Tal caráter (conciliatório) se revelará desastroso, como veremos adiante.

Esse capítulo e o anterior mostram com mais nitidez que a essa altura “a mesa já estava posta”, os dados sobre ela e os jogadores a postos. O fôlego do narrador no “Entre um ato e outro” evidencia essa particularidade. Por isso, não é nem um pouco casual que, depois de propor um modelo interpretativo para a narrativa (dentre outros que há no romance), o narrador vá mostrar o personagem, do ponto de vista político, mais afetado pelas mudanças do período. Não à toa também, há uma transmissão desse desejo conciliatório frustrado que Batista carrega para a jovem Flora, com a diferença de que Batista sobrevive e Flora sucumbe.

CAPÍTULO IV

A história por trás da estória

Já ficou dito anteriormente que *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó* compartilham um sentido de história muito complexo e ao mesmo tempo variado. Complexo porque ambos não são, de maneira nenhuma, mera representação do tempo; variado porque cada um, a sua maneira, pressupõe uma articulação entre tempo e história diferenciada. Essa diferenciação acontece a partir do método, ou, da opção narrativa.

Também, em alguma medida, marcamos a diferença entre os narradores, que acontece, sobretudo, no terreno da posição do narrador. *Dom Casmurro*, nesse sentido, é anacrônico (não o romance enquanto obra) por apresentar um narrador sentado em sua cadeira na varanda, em frente a sua escrivaninha olhando para o passado e tentando estabelecer *nexos* no seu presente; e óbvio que há toda uma motivação para isso: motivação que tem a ver com sua posição patriarcal. Contudo, embora seja correta a conclusão de que Bentinho aja como seu próprio advogado ao montar uma tese de defesa, em grande medida essa não é certamente a realização do romance.

Esau e Jacó, por sua vez, assume uma postura diversa em relação ao tempo e à história. A posição do narrador, que é de classe, assim como em *Dom Casmurro*, está focada em ver as coisas no momento em que elas acontecem, está, por assim dizer, no *meio da coisa*. Isso, embora pareça banal, confere grande diferença entre as duas obras. Os episódios já referidos neste trabalho revelam as reações do conselheiro diante de fatos sobre os quais ele não possui total controle, como ocorre em “Um gatuno” e “Caso do burro”. Esses fatos o fazem fugir para seu próprio interior, buscando assim uma *digressão* no interior do Romance.

Quando o conselheiro faz um resumo de alguns fatos no capítulo “Entre um ato e outro” e aponta de maneira falsa que os “ligou e decifrou”, está mostrando o quão frágil e determinada é sua ação em relação aos fatos apontados. Seu “horror à multidão” e seu “tédio à controvérsia” querem dizer fundamentalmente que sua tarefa de viver e ao mesmo tempo mostrar a história é seu encargo mais árduo, pois não há um ponto claro a ser evidenciado; não há nesse chão histórico um momento que seja capaz de resumir a amplitude histórica. Por isso, o conselheiro (como narrador e personagem) flana entre

um fato e outro. Sua postura conciliatória e dominante sucumbe à impossibilidade de saber quais são as “coisas futuras”, que a essa altura já são passadas e não estão decifradas.

Por sua vez, *Dom Casmurro* propõe um desejo de “atar as duas pontas da vida”, desejo que, aliás, não consegue realizar para, de alguma maneira, compreender seu presente e, talvez, projetar seu futuro: manter-se como classe dirigente, como classe coronelística, como classe patronal que é. No entanto, dizendo dessa maneira, pareceria que Bento Santiago lograra êxito e o conselheiro, não. As duas narrativas participam, grosso modo, do mesmo mundo e do mesmo tempo histórico e nem um e nem outro conseguem “atar as duas pontas da vida”, por uma razão simples: o mundo em que os dois nasceram está por desaparecer. A atitude das obras se concentrará em mostrar como este mundo que está para desaparecer permanecerá, entretanto, atuante quando o próximo chegar.

As duas obras participam do mesmo tempo histórico e procuram formalizá-lo.

Depois de ter revelado que não conseguiu “atar as duas pontas da vida, não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida” (*DC*, p. 384), Bento Santiago, neste mesmo capítulo CXLIV “Uma pergunta tardia”, conjectura consigo mesmo acerca das razões que o fizeram permitir a demolição da antiga casa de Mata-cavalos. A explicação é longa.

Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta. A pergunta deveria ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta. A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconhece. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e lavadouro, nada sabia de mim. A casuarina era a mesma que a deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de interrogação; naturalmente pasmava do intruso. Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. Ao contrário, a ramagem começou a sussurrar alguma cousa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também o grunhir dos porcos, espécie de troça concentrada e filosófica.

Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto segundo contei em tempo. (*Ibid*)

Deste ponto até o final faltam apenas quatro. Em final de narrativa, Bento Santiago faz esse monólogo e coloca a questão do velho e do novo: a antiga casa de Mata-cavalos seria coisa velha e a do Engenho Novo coisa nova. A marcação temporal

não é clara¹⁶. GLEDSON (1991) discute o possível engano de Machado em relação às datas em que a narrativa teria começado: em 1855 e, não, 1857, como está no livro. Esse engano, se houver, nos importa pouco, importa mais o registro. O fato é saber, neste capítulo, em que altura a narrativa se encontra, já que não há nas proximidades marcação temporal. Ao que tudo indica estamos na década de oitenta do século XIX, por volta de 1885. A essa altura já morreram D. Glória, Tio Cosme, Capitu, Escobar e José Dias, restando apenas Bento e o filho, que regressa da Europa no capítulo seguinte. Já estudante, Ezequiel deve contar entre 15 e 17 anos aproximadamente. Em 1873 o menino contava cinco anos.

Parece que, nos dois romances em questão, Machado aponta certa fixação com a década de 80 do século XIX, embora tenha declarado que o “apogeu do Segundo Reinado compreendesse o final dos anos de 1850-1860” (GLEDSON, 1991, p. 91). São, no entanto, os anos 1880 a década que vigora nas obras como decisiva do ponto de vista histórico. De modo simbólico, o capítulo CXLIV parece indicar, a partir do olhar do patrão Bento, a existência de dois mundos.

A figura da mãe, assim como toda o passado narrado, ligam Bento à antiga ordem; daí em diante tudo que ficou na antiga casa lhe parece estranho, até mesmo o “tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de interrogação”. Isso, embora não explícito no romance, indica as mudanças pelas quais passa a sociedade brasileira nesse período. “Tudo me era estranho e adverso”, diz Bento quando visita a antiga casa, a qual mandou que demolissem. Não parece ser algo comum imaginar um tronco que outrora fora reto ter o formato de um sinal de uma interrogativa. Isso se apresenta na mente do narrador malicioso, já que não declara abertamente que o tronco seja, de fato, uma interrogação, mas, antes, que ele tem um “ar de interrogação”, algo que agora lhe parece mais claro, pois antes não via a realidade dessa forma.

O sentido de história em *Dom Casmurro*, resumido neste capítulo, é da ordem e do olhar de alguém que não será afetado de modo material pelas mudanças históricas, que são para ele objeto de certa interrogação. Sua vida está resolvida, ou seja, se destrói uma casa velha e se constrói uma nova. Esse sentimento e sentido são amplificados para a história. Nasce aqui um sujeito cujo futuro está garantido, o sujeito pequeno burguês brasileiro.

¹⁶ Ver John Gledson. *Machado de Assis: Impostura e realismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1991, pp. 121-122.

Esse ponto de vista exige que nossa discussão seja encaminhada para um ponto em que se faz necessário pensar algumas diferenças entre *símbolo* e *alegoria*¹⁷, já que um dos mais importantes livros sobre o romance que ora analisamos, *Dom Casmurro, Machado de Assis: Impostura e realismo*, de John Gledson, embora chegue a leituras das quais partilhamos, versa sobre o sentido de história da obra ser evidenciado de modo *alegórico*. Isso, a nosso ver, pressupõe que pelo menos pesemos algumas diferenças entre as duas categorias para anotar ao menos outro caminho de leitura, se estiver ao nosso alcance, sem por em dúvida a precisão analítica do crítico. Gledson pressupõe essa discussão ao indicar no capítulo III de seu livro que “nem toda mensagem é transmitida por alegoria” (GLEDSON, 1991, p. 88).

A dificuldade na leitura histórica de *Dom Casmurro* se expressa no fato de a história não aparecer de forma matizada, com suas variações e relações com fatos reais não evidenciadas, muitas vezes confusas e em grande parte questionáveis, como é o fato, por exemplo, do possível engano proposital de datas em relação ao início da narrativa. Essa razão oferece ao romance uma característica única, que é a formalização de uma situação exemplar específica, sem necessariamente oferecer relação imediata com a vida concreta. Essa dificuldade é o grande triunfo da obra, pois, sem aludir necessariamente a coisas evidentes da história, Machado dá vida a uma *parentela* e a um narrador próprios, não só de um tempo determinado, mas de toda uma geração, inclusive as futuras.

A leitura aqui proposta, embora pareça contrariar a de Gledson, deve muito ao crítico inglês, quando este pensa a *política* e a *história* em *Dom Casmurro*.

O parágrafo a seguir, que versa sobre o episódio das casas velha e nova de Bento Santiago, pode resumir a proximidade da leitura de Gledson com nosso interesse de pesquisa:

Um dos perigos da narrativa de Bento é que pode induzir o leitor a uma visão bastante comum, embora raramente expressa em termos tão crus; isto é, que o Império Brasileiro, ou a sociedade brasileira em geral, ou a sociedade latino-americana, é ou era, em certo sentido, estático, ou para levar a coisa a seu ponto mais extremado (e mais absurdo), não tem história. Pode-se até dizer

¹⁷ A discussão sobre o tema é razoavelmente extensa. Foi feita no Brasil por Umberto Eco em *Arte e Beleza na Estética Medieval*. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989. Também por Flávio Kothe em *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (Princípios, 72). Aí está também João Adolfo Hansen (1988), com *A alegoria*. O símbolo foi tratado por Tzvetan Todorov (1979) em *Teorias do Símbolo*. Fora do Brasil as melhores discussões são de Erich Auerbach, Walter Benjamin e György Lukács. Tentamos incorporar de maneira sucinta essas discussões.

que os que subscrevem esse ponto de vista correm o risco de concordar com Bento, que nos anos de 1890 pode construir uma casa com o “mesmo aspecto e economia” da rua de Mata-cavalos, quando o barulho do trem passa perto, e a escravidão fora recentemente abolida. A falta de interesse pela política é um dos assuntos de *Dom Casmurro*: não faz parte da substância. (*Ibid*)

Note-se de passagem que a abordagem de Gledson é tanto mais simbólica do que se possa crer, ao dizer que a política (e também a história) faz parte da substância do livro, embora o narrador padeça de tais atributos. Concordamos com isso. Então, o que aparece no capítulo CXLIV, a pena do escritor? Seguramente, mas não só. Pela via da captação histórica, Bento terá notado, novamente pela sua condição patrimonial e patrimonial, que aquela ordem na qual sua narrativa se desenrola havia acabado, ou estaria por acabar, e Bento faz mais do que captá-la; isto é, subscreve sua influência sobre a nova ordem que está por nascer. Então, sim, o que está aí é a pena do escritor, mas também o movimento da história na concepção de Bento narrador, internalizada de modo tão sutil que, ao mesmo tempo em que a evidencia, a suplanta, ou seja, pela ideia simbólica de destruir uma casa antiga por ter construído uma nova. Por isso não está aí apenas o fato de Bento “poder” fazer isso, porque tem posses etc., mas por que, em meados de 1890, depois da abolição (segundo Gledson), talvez antes do golpe de novembro, Machado traduz, através do monólogo do mais inerte de seus narradores, a subjacência de uma nova ordem.

Assim, Bento não só vive a transição como também participa dela, à sua maneira, se inscrevendo de uma vez por todas nos novos tempos, fazendo uma casa nova.

Nossa perspectiva de *símbolo* diverge daquelas ligadas às ideias expostas por Helen Caldwell (1960) em *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. A nosso ver, a autora considera, em sua análise, a perspectiva simbólica ao aproximar algumas metáforas de *Dom Casmurro* do universo freudiano, associando a casa “à alma de Bento Santiago” (p. 128), utilizando o mesmo capítulo CXLIV para este fim. O resultado a que chegou Caldwell é completamente salutar. Por em evidência, talvez pela primeira vez, o caráter interesseiro do marido traído, que conta uma história em sua própria defesa, é sem dúvida algo grandioso. No entanto, sua interpretação de símbolo nos parece um tanto enviesada, atribuindo ao símbolo, na verdade, uma interpretação alegórica, de paralelismo e metáforas. Esquece-se do fundo histórico que dá forma ao símbolo proposto em *Dom Casmurro*.

A ideia síntese (síntese, não definitiva) nessa discussão seria a diferença quase sempre enunciada entre os exemplos da justiça e da cruz. A justiça é o exemplo mais completo de alegoria em que é necessário o elemento externo – a mulher de olhos vendados com a balança, para a compreensão da figura de justiça, assim, em se tratando de alegoria, é necessário sempre se remeter a outro exemplo, à sua correspondência para completar a ideia, ou seja, o particular que não pressupõe o universal. De outra parte, o símbolo forma uma unidade harmônica entre particular e universal. Celso Frederico (2103), resumindo o pensamento lukacsiano, define a questão da seguinte forma: “Alegoria, portanto, é uma forma figurada através da qual se representa uma coisa para se indicar outra, representa-se algo concreto para se exprimir uma ideia abstrata” (FREDERICO, 2013, p. 139). Assim, o crítico define que, em alegoria, sempre há separação entre *particular* e *universal*, ao passo que se mostra uma coisa para se representar outra. De outro lado, no símbolo, segundo o autor, “há uma integração, uma imanência, uma fixação de sentido. No símbolo há uma junção entre significado e o significante, que se integram numa unidade harmoniosa” (*Ibid*), ou seja, na figuração simbólica, na literatura por exemplo, antes de expressar questões cotidianas, a obra possui seus próprios significados.

Nossa opção pelo capítulo CXLIV é intencional porque nele não é possível antever e nem prever imediatamente nada da história brasileira. De modo genérico, há ali somente um memorialista refletindo acerca de seu passado e pensando na razão pela qual a casa velha não lhe serviu mais. Não há nada ali que remeta imediatamente às agruras do período histórico narrado. Por esta razão, e somente por esta, é que o capítulo se faz simbólico: porque condensa de maneira viva o sentimento de uma classe de toda uma época. Por isso, a interpretação através do símbolo amplia o resultado e não o diminui, ou o direciona.

Por não haver mais nada ali que possa remeter a apoios interpretativos externos é que o capítulo se faz simbólico; e ainda, o fato de não estarmos diante de uma descrição sobre a derrubada de uma casa e a construção de uma casa nova: o que há é a narrativa (real ou não, não importa) de uma ação concreta do narrador em primeira pessoa.

Esse sentido de história que está em *Dom Casmurro* é muito atual e revelador. Os críticos de Machado revelaram de maneira muito consistente ao longo do tempo como o autor soube *captar* a história da nação e traduzi-la em ficção.

Como essa filiação simbólica aparece em *Esau e Jacó*? Não é mais pela via da *parentela*, como ficou dito atrás. Mas, se por um lado, *Esau e Jacó* formalize o mesmo período, por outro, o modo de fazê-lo é diferente. Ainda que *Esau e Jacó*, como narrativa, parta de alguns anos a frente em relação ao período de que partiu *Dom Casmurro*, está partilhando dos mesmos dilemas. *Esau e Jacó* não participa, diferentemente de *Dom Casmurro*, de tempo de calma política. Em 1868, com a queda do gabinete de 3 de agosto e a ascensão do Gabinete conservador em 16 de julho de 1868, os chamados conservadores *retintos*, teria início o que Sérgio Buarque de Holanda chamou de “onda que vai derrubar a instituição monárquica” (HOLANDA, 2008, P. 14). Há na década de 1860 uma “crise ministerial” que servirá como estopim da ruína da Monarquia em 1889.

A década de 1850 é um período de “conciliação” no Brasil. Uma conciliação que é da ordem política, mas também da ordem econômica. Por outro lado, segundo Holanda, a data de 1868 “encerra o período de esplendor e abre o das crises que levarão à sua ruína” (*Ibid*). Por isso, a queda do gabinete de 3 agosto põe a descoberto uma das maiores armas políticas da Monarquia, a da estabilidade política. Esse evento político, somado aos desgastes das guerras, contribuiu abertamente para o crescimento dos liberais e para a queda da Monarquia.

Dom Casmurro situa-se entre o período mais “harmonioso” da década de 50, atravessa a crise, e a vive durante a narrativa. *Esau e Jacó*, por outro lado, só vive o período de aprofundamento da crise, a partir dos anos 70, a queda em 1889, a abolição um ano antes; também a Lei do Ventre Livre, que está no princípio do romance.

S. B. de Holanda afirma que “os abalos causados insistentemente no país pela rotação caprichosa dos governos (...), tinham efeitos comparáveis aos motins políticos que pareciam endêmicos nos países de língua espanhola” (HOLANDA, 2008, P. 20). De algum modo, em *Esau e Jacó*, em meados de 1888, como já vimos, o conselheiro refugia-se de modo digressivo na lembrança de Cármen, na Venezuela.

As guerras nesse período também formam fatores decisivos para o aprofundamento da crise no país, especialmente a guerra Americana e a guerra do Paraguai. Contudo, essas guerras alavancaram em certa medida a economia nacional, é o que mostra Holanda ao dizer que elas provocaram um “crescimento do setor algodoeiro e com isso o crescimento da indústria têxtil no país” (HOLANDA, 2004, P. 22).

As eleições de 1868 puseram freio ao crescimento político dos liberais, que lidavam com a forte oposição dos conservadores e as guerras; por outro lado, o crescimento econômico estava a seu favor. Pesadas as questões, os liberais perderam a eleição em 68 para os conservadores, num processo em que, ao que tudo indica, houve fraude, sem, contudo, comprovação histórica. O fato é que “antes dessas eleições, os liberais controlavam quase que unanimemente a Câmara dos Deputados. Depois das eleições, a Câmara tornou-se quase totalmente conservadora.” (CALDEIRA, 2017, p.274). Torna-se hegemônico, a partir dessa data, o *Poder Moderador*, que podia chamar quem quisesse para compor os cargos políticos; o que foi comandado pelos Conservadores.

Em 1875, as questões políticas tornam-se mais confusas “com a incrustação do sistema representativo numa monarquia” (*Ibid*), que, em si, é uma cópia do modo europeu de administração. Isso equivale, dentre outras coisas, à construção do Parlamento, que devia conviver com o Poder Moderador e o poder do Imperador. Segundo CALDEIRA (2017), isso “não produziu êxitos duradouros”. Pois houve a obrigação de “um convívio conflituoso entre um poder monárquico arbitrário e o Parlamento” (*Ibid.*, p. 277). Esse convívio podia ser descrito pelos dois famosos partidos da história brasileira: os saquaremas e os luzias, que aparecem em vários momentos de *Esau e Jacó*.

Fato curioso desse período é a frase do político pernambucano Antônio Francisco de Paula Holanda Cavalcanti de Albuquerque: “nada se assemelha mais a um “saquarema” do que um “luzia” no poder” (*Ibid.*, p.279). De modo sintético, porém incompleto, isso ilustra o final de *Esau e Jacó* em que os gêmeos, já deputados, compartilham a mesma tribuna. A frase do político elucida em partes a opção machadiana adotada em *Esau e Jacó* de por em relevo os “gêmeos brigões” às voltas com as crises e polêmicas desse período.

De fato, *Esau e Jacó* ambiciona ser uma espécie de síntese interpretativa desse período, em que não se definia com clareza os lados do jogo, embora marcando bem cada lado. Seu enredo fecha um mundo completamente autônomo e talvez, por essa razão, ele seja tão cheio de história. É domínio público que em *Esau e Jacó* avolumam-se datas significativas; momentos decisivos; fatos determinantes; referências a personagens reais.

Já exercitamos anteriormente o desejo de ver o romance de maneira mais abrangente. Pensamos que ele pode ser dividido em quatro grandes momentos: o primeiro deles poderia ficar demarcado até o momento da apresentação do conselheiro Aires no capítulo XII. A narrativa, até essa altura, tem um tom mais livre, em que o narrador corre atrás das senhoras, corre atrás do irmão das almas, ou seja, está, aparentemente, por descobrir as questões. O segundo momento se inicia com o ingresso do conselheiro Aires na equação. A partir daí, o narrador não está mais sozinho no ofício de narrar, embora isso lhe seja útil. Esse ciclo se encerra em meados da queda da Monarquia, com o Baile da Ilha Fiscal, em que Aires aproxima-se de Flora. A terceira parte, obviamente apreciável, diz respeito ao período em que Flora, como personagem, possui hegemonia no enredo, e se encerra com sua morte. Como ciclo derradeiro está, portanto, a partir do falecimento de Flora, o momento em que todos os homens que estiveram no seu entorno juntam-se para levá-la ao sepulcro, até o final, com o desdém de Aires para com os gêmeos.

Cada ciclo diz respeito a um período da história: o primeiro de certa conciliação, de certa clamaria. O segundo de acirramento; o terceiro de ruína e o quarto de implosão. Nessa perspectiva, há um personagem que é enigmático, pois permeia a totalidade da narrativa sem necessariamente aparecer com frequência, Nóbrega.

As aparições de Nóbrega são pífias, a julgar pela quantidade de capítulos: ele aparece diretamente em seis, e em mais dois indiretamente. Lembremos. Ele é o irmão das almas que recebe a nota de dois mil réis de Natividade, no capítulo III, “A esmola da felicidade”. Depois só vai aparecer no capítulo LXXIV, “A alusão ao texto”; a partir daí há uma pequena sequência. Indiretamente, Nóbrega está presente no capítulo anterior, LXXIII, “Um Eldorado”: capítulo referido diretamente ao encilhamento, circunstância pela qual Nóbrega é diretamente beneficiado. Ainda indiretamente, está também no capítulo LXXV, “Provérbio errado”, em que o narrador o acusa de ladrão. Na sequência, no capítulo LXXVI, “Talvez fosse a mesma”, temos a situação em que Nóbrega dá uma esmola de valor igual à que recebeu anteriormente e conjectura se a nota dada seria a mesma recebida. E os três últimos capítulos em que vemos a figura de Nóbrega dizem respeito à Flora. Capítulo CIII, “O quarto”, em que Nóbrega reaparece para pedir a mão de Flora; capítulo CIV, “A resposta”, quando há a recusa por parte de Flora; e finalmente o capítulo CVIII, “Velhas cerimônias”, velório de Flora em que Nóbrega está presente.

Segundo Gledson, “Nóbrega é a personagem do encilhamento de 1890-91” (GLEDOSN, 86, p.197). Devemos acrescentar Santos nessa conta, somente para marcar a importância do “fenômeno”, embora Santos não tenha dependido diretamente do encilhamento, obviamente, foi beneficiado por ele.

Contudo, Nóbrega participa desse momento com prerrogativas diferentes. Ele permanece na narrativa com uma espécie de acordo histórico, não pode ser escanteado. Embora não apareça ativamente, sua presença é notada, ou pelo menos sentida. Concretamente, entra em cena três vezes: esmola de dois mil réis; novamente a esmola, em que ele suspeita dar a mesma nota a outro irmão das almas; e no suplício de Flora. Assim, ele é algo semelhante a um fantasma, que assombra a narrativa. É um homem sem lastro, ou melhor dizendo, ele “ilustra o tema da perda de passado” (*Ibid*).

Suas participações acontecem em torno de circunstâncias nada convencionais. Primeiro, quando recebe a esmola de Natividade e conjectura as razões da felicidade delas: “- aquelas duas viram passarinho verde, com certeza” (*EJ*, p. 32). Das ilações de Nóbrega saltam três hipóteses que teoricamente poderiam justificar que as senhoras vinham de uma aventura amorosa: “primeiro a alegria delas, segundo o valor da esmola, o terceiro o carro que esperava a um canto” (*Ibid*). Ou seja, a consulta com a Cabocla já rendera três níveis de interpretação. O encontro entre classes, digamos assim; a relação com o dinheiro e a possibilidade de adultério, que o narrador insta o leitor a pensar: “não creias que fosse outrora rico e adúltero” (*Ibid*).

A segunda aparição de Nóbrega, já em tempos novos, por assim dizer, acontece nos quatro capítulos em que o narrador discorre sobre o encilhamento e o enriquecimento de Nóbrega. Embora Nóbrega não esteja no capítulo “Um Eldorado” (LXXIII), sua presença é sugerida, já que os três capítulos de sequência (“A alusão ao texto”; “Provérbio errado”; “Talvez fosse a mesma”) discorrem sobre a pessoa pouco grata de Nóbrega. “A alusão ao texto” é o capítulo em que o narrador reapresenta Nóbrega, depois de Aires ter sugerido, no capítulo “Um Eldorado”, ao ver outra carruagem, que o cocheiro e o dono se pareciam muito; nessa carruagem estava Nóbrega, que é a razão do capítulo seguinte.

Nóbrega é reapresentado em relação ao encilhamento: “Poucos meses depois, Nóbrega abandonou as almas a si mesmas, e foi a outros purgatórios... Quando tornou, trazia alguns pares de contos de réis...” (*EJ*, p.193). Ou seja, o narrador se mostra preocupado em explicar como Nóbrega enriqueceu. Na sequência diz: “Enfim,

alvoreceu a famosa quadra do ‘encilhamento’. Esta foi a grande opa, a grande bacía, a grande esmola, o grande purgatório.” (*Ibid.*). Nesse capítulo ainda, o narrador se preocupa, a partir do acompanhamento que faz ao Nóbrega, em mostrar as ruínas da cidade. Em seu passeio, Nóbrega reconhece, em partes, a cidade em que viveu: “só as casas que eram as mesmas, pareciam reconhecê-lo, e algumas quase que lhe falavam” (*EJ*, p.194).

Há uma ponta de sobrenatural nessa reapresentação de Nóbrega. O desfecho dessa reaparição acontece no “Provérbio errado” e “Talvez fosse a mesma”. São dois momentos dentro da mesma cena, quando Nóbrega se refugia no corredor em que recebera a nota de Natividade. “Provérbio errado” é uma digressão para por em pauta um “ensinamento” do conselheiro, em que este refaz um dito popular, “a ocasião faz o ladrão”, que, segundo Aires, estaria errado: “a ocasião faz o furto, o ladrão nasce feito” (*EJ*, p. 196). Refere-se a Nóbrega, mas também ao momento histórico de enriquecimentos, fundamentalmente ilícitos. Fecha-se a aparição com Nóbrega dando a uma mendiga a mesma quantia que recebera de Natividade e imaginando que “talvez fosse a mesma” nota de vinte anos atrás.

Assim, a segunda presença de Nóbrega na narrativa é marcada pela insistência na duplicidade de que os “dois mil réis” são tributários. Duplicidade, afinal, que permeia o romance. Ademais, diz respeito também a questões fantasmagóricas e reais. Primeiro, a presença de Nóbrega no interior do romance é bastante peculiar, como já frisamos. Ele permanece, resiste, mesmo quando não aparece. Segundo, há algumas passagens que evocam uma atmosfera mística ou alucinatória: “algumas casas quase que lhe falavam”; ou quando dá a esmola à mendiga e esta, ao agradecer-lhe, “beija a nota, queria beijar a mão que lhe dera esmola...” E enfim diz, “em verdade, a palavra da mendiga tinha um som quase místico, um coro de anjos” (*EJ* p. 197). Além disso, naquele capítulo III, quando recebe a esmola, Nóbrega alucina, “passa a mão” no dinheiro, apegando-se fraternalmente à nota; são situações peculiares de fetiche, em que o equivalente geral, nesse caso a nota, é adorado como uma divindade, e mais, algumas coisas parecem ganhar vida e permear os pensamentos desses personagens.

A terceira entrada de Nóbrega não é menos significativa, aliás, pode ser entendida como a fatura do romance, algo parecido com uma síntese da história por meios ficcionais. Contudo, essa síntese contém um elemento a mais, a personagem Flora e também a circunstância de sua morte.

Nóbrega reaparece para pedir a mão de Flora em casamento no capítulo CII “O quarto”. Flora encontra-se em casa de D. Rita, local que Aires arrumou para evitar um desfecho desastroso diante do acirramento da disputa entre Pedro e Paulo pela moça. Como elemento de solução, Nóbrega, ao perceber o imbróglio, ronda a casa de D. Rita: “D. Rita percebeu a inclinação de Nóbrega e achou que era a melhor solução da vida para a hóspede” (*EJ*, p.246). Todos que estão próximos a Flora percebem que a duplicidade pode lhe causar prejuízos, inclusive ela, no entanto, trata-se de uma condição da qual Flora não pode escapar. Embora não seja completamente determinada pelas condições históricas, Flora, como as demais personagens, participam de maneira *co-determinada* dos fatos, ou seja, exerce influência sobre as situações, mas também está sujeita às vicissitudes das circunstâncias.

Ocorre que Nóbrega reaparece como solução para o insolúvel, ou uma solução possível: “melhor solução da vida” naquele momento. Inclusive, Nóbrega acredita ser a solução: “Gosto dessa moça com um sentimento de proteção, antes que outra coisa” (*Ibid.*). É preciso lembrar que, nesse tempo, depois da proclamação da República, com a dissolução do Congresso por Deodoro e com o encilhamento, o Brasil entra num período de guerra civil. Os primeiros anos da República, que estamos vendo em *Esau e Jacó*, não foram tranquilos. Em certa medida, o acirramento das contradições sobre o rumo do país está posto no romance. O governo vivia crises no modo de governar, mas o setor privado crescia. Jorge Caldeira (2017) delimita no tempo esse acirramento: “de novembro de 1891 a novembro de 1894, testemunhou-se o acirramento das diferenças entre crescimento do setor privado brasileiro e a situação das finanças do governo federal, que era caótica” (CALDEIRA, p. 330). Imaginamos que Nóbrega se enquadra nesse “setor privado” da economia, assim como Santos também. Embora o setor privado cresça, o governo se afunda em dívidas, tendo que vender títulos da união ou mesmo adquirir Libras a preço alto para saldar dívidas. Por isso, a promessa da República como solução mostrava-se, até agora, desastrosa. Assim também desastrosa foi a tentativa de monetização do Estado.

O contexto romanescos se enquadra nessa conjuntura. Não estamos falando de alegoria, em que cada personagem ou situação acha consonância na história, nossa abordagem é mais contextual, por assim dizer.

Há uma crise instaurada em *Esau e Jacó*. Pedro e Paulo pressionam Flora por uma decisão. Nóbrega aparece como uma terceira via, que é falida. Flora recusa: “- diga

que não pretendo me casar”, no capítulo CIV, “A resposta” (*EJ*, p. 248). Embora Nóbrega contasse piamente com a aceitação, sabia que o futuro dele estaria salvo, o que não valia para Flora. Mesmo assim, foi surpreendido com a resposta de Flora: “não contava com a recusa. Ao contrário, era tão certa a aceitação que ele tinha até um programa de noivado.” (*Ibid.*). Visto nessa perspectiva, o tom narrativo dá a entender que também há surpresa: “tinha até”. Isso mostra e ratifica a ideia de um narrador não mais tão senhor da narrativa, embora, claro, comande as ações.

Depois dessas “surpresas”, chegamos a um momento chave, em que Nóbrega predirá a morte de Flora, ou ao menos, sugere que haverá problemas: “aquela moça é doente” (*Ibid.*). Essa predição é muito simbólica, porque estamos muito próximos da morte de Flora. O capítulo CV, “A realidade” é o que revela a doença: “a moléstia, dada por explicação à recusa do casamento, passou à realidade daí a dias” (*EJ*, p.250). A predição, na verdade, está neste capítulo e a certeza vem no capítulo seguinte, momento em que o narrador está reforçando a fala de Nóbrega, que surge como uma espécie de vidente rebaixado, que também já foi acusado por Aires anteriormente de ser um novo rico desajeitado e talvez ladrão.

A morte de Flora é narrada no capítulo CVI, “Ambos quais?” Momento em que todos estão reunidos, menos Nóbrega; Santos também não está. No entanto, Pedro e Paulo, Aires, Natividade, D. Cláudia e D. Rita e Batista acompanham o destino final de Flora. O texto é completamente ilustrativo do inevitável: “houve tempo bastante para que entre a vida e Flora se fizesse a reconciliação ou a despedida” (*EJ*, p.525). Fica claro como não há possibilidade de que Flora resista. Na sequência, o narrador explica que conheceu um homem que enganava a morte, que de tão velho “pedia a morte, mas quando via o rosto descarnado da derradeira amiga espiar da porta entreaberta, voltava o seu para o outro lado e engrolava uma cantiga de infância, para enganá-la e viver” (*Ibid.*). Contudo, Flora não tinha essa possibilidade.

Em casa de Rita, à espera da morte, coube ao conselheiro trazer as notícias políticas: “de noite, Aires apareceu trazendo notícias de agitação da cidade.” Ou seja, a cidade, como em outros momentos, ferve em meio a manifestações, que são corroboradas no capítulo seguinte, no enterro, feito no dia em que Floriano Peixoto declara Estado de sítio para impedir e sufocar o possível retorno do Marechal Deodoro da Fonseca ao poder.

A última palavra de Flora é sinônimo da duplicidade e da tensão que percorre a narrativa. E é dita no momento em que Pedro e Paulo anseiam entrar no quarto e “assistir o passamento de Flora” (*Ibid.*). Nesse momento, Natividade interpela os dois e os impede de entrarem: “- Quem é? Perguntou Flora. – São os meus filhos que queriam entrar ambos. – Ambos quais? Perguntou Flora (*Ibid.*).

O narrador segue dizendo: “esta palavra fez crer que era o delírio que começava... Natividade ia pelo delírio. Aires, quando lhe repetiram o diálogo, rejeitou o delírio.” (*Ibid.*).

O conselheiro sabe que a duplicidade leva Flora à morte, assim como Nóbrega o sabe quando prediz sua doença. Por isso, a frase, “Ambos quais?”, embora pareça delirante, é perfeitamente apropriada à situação. Essa duplicidade tão aparente no romance e ao mesmo tempo tão enigmática confere uma característica de contradição cuja síntese é a morte de Flora. No cortejo ao cemitério, o caixão é carregado, óbvio, pelos homens que em maior e menor grau fazem parte do martírio de Flora: “todos os olhos examinam as pessoas que pegam nas alças do caixão, Batista, Santos, Aires, Pedro, Paulo, Nóbrega” (*EJ*, p.256). Nóbrega, ao contrário dos demais, se compraz com a situação: “- não lhe dizia eu que ela era doente? Era muito doente” (*Ibid.*).

Por essas razões, Flora, como personagem, como síntese das contradições, das duplicidades, nos oferece a visão de que, num país como o Brasil, com essa formação, a conciliação se mostra sempre problemática e até mesmo catastrófica, como foi no seu caso. Flora condensa o “velho” e o “novo” que sempre, na lógica da contradição, morrem e dão lugar a um tipo novo de sujeito incapaz de sobreviver.

CAPÍTULO V

Privado e público

Buscando abrir a discussão sobre público e privado, pensamos em abordar um pequeno aporte teórico para, em seguida, ver como essa historicidade se materializa nas obras *Dom Casmurro e Esaú e Jacó*. Optamos por essa metodologia por uma razão didática apenas, quando, na verdade, em nossas leituras, o método tem sido o contrário. No entanto, ao longo de nossa pesquisa já noticiamos a disposição em realizar esta discussão acerca da relação entre público e privado no Brasil, e, de alguma forma, a partir das obras, já sugerimos essa possibilidade.

O privado e o público têm sido tema de alguns autores e obras, como a coleção *História da vida privada no Brasil*, que faz referência a várias épocas e situações históricas, nas quais as relações entre o privado e o público vão da continuidade entre eles, passando pela igualdade entre os termos até chegar a uma perspectiva dicotômica, formalizando um problema na história nacional.

Essa história, segundo Aries (1991), nada tem de uma evolução “unívoca”, linear, regular; não se trata de sequências sucessivas, mas superpostas ou dissociadas. Segundo Lyra (1999), a fronteira entre público e privado no Brasil é instigante porque sugere enfoques e questionamentos diversos, dependendo muito da forma como esses polos são interpretados. Segundo a autora, público e privado podem ser “concebidos como campos de atuação do poder do Estado e dos grupos sociais de dominação político-econômica, assim o enfoque é dado à problemática da ordem privada escravista em confronto, ou complementar, com a ordem pública estabelecida” (LYRA, 1999, p. 3).

Chartier (1991) fala em três fases que se encaixam nessa discussão: a primeira seria a busca do individualismo de costumes, “separando o indivíduo do coletivo; em seguida, a multiplicação dos grupos de convivialidade e por fim, a redução da esfera do privado à célula familiar” (CHARTIER, 1991, p. 409). O autor enfatiza que, a despeito do método adotado, o objetivo se mantém, isto é, compreender, em sua complexidade e trajetória, situações que, por vezes, se mostram particulares, e, assim, poder observar, “através de uma lupa”, conflitos e contradições do público e do privado. No entanto,

quando concebidas como esferas de atuação dos indivíduos em sociedade e manifestações de intimidade da vida cotidiana, o enfoque é dado ao processo de transformação das relações sociais e políticas levando-se em conta o caráter privado e cultural dos indivíduos na definição do espaço público. (LYRA, 1999, p. 3)

Segundo Botelho (2011), no Brasil, o “baralhamento” entre o público e o privado é visto como uma marca desde a colonização portuguesa e, por isso, constitui uma das “construções intelectuais mais recorrentes no seu pensamento social” (BOTELHO, 2011, p.420). Na perspectiva do autor, o privado, no pensamento social brasileiro, tem sido geralmente identificado “aos círculos primários, sobretudo a família de matriz patriarcal”, apontada como “a agência principal de coordenação da vida social” (BOTELHO, 2011, p. 421) através da qual o privado foi se estendendo ao público.

De maneira pragmática, é possível pensar que há, em *Dom Casmurro*, uma supremacia do patriarcalismo, do coronelismo, no ambiente da célula da parentela; desde ela e para ela, sem que possamos ver os efeitos disso no cotidiano da vida pública. Em *Esau e Jacó*, essa dicotomia se encontra em xeque por ter traduzido de maneira exemplar um sem número de situações em que os personagens agem com prerrogativas da vida privada, mas em um ambiente no qual essas concepções são, no mínimo, conflitivas, ou seja, o ambiente da nova era burguesa, de industrialização e laicidade política, em tese.

Essa tensão já havia sido sugerida por Gilberto Freyre. Em *Sobrados e Mucambos*, o autor descreve a família, “sob a forma patriarcal, ou tutelar”, como uma das grandes forças permanentes no Brasil. Segundo este autor, os momentos decisivos da vida nacional giraram, durante quatro séculos, em torno das relações entre o público e o privado na família, que assim permaneceu mesmo com as mudanças ocorridas na vida social, quando da passagem do meio rural para o urbano, pensando numa perspectiva de industrialização, ou uma modernização relativamente forçada.

Botelho faz referência à obra de Gilberto Freyre quando menciona que a decadência do patriarcado rural não implicou no desaparecimento total do seu poder, nem no rompimento da interpenetração entre o público e privado, ainda que “as relações entre esses domínios tenha se alterado mediante o peso relativo que as instituições públicas passaram a assumir” (BOTELHO, 2011, p. 422).

No livro *Raízes do Brasil*, que já citamos anteriormente, o público e o privado também são mencionados. Sergio Buarque de Holanda afirma que o brasileiro criou-se dentro de um núcleo familiar acentuadamente patriarcal, e trouxe para o meio público esses traços que o fizeram como indivíduo. Nessa perspectiva, destaca-se sua dificuldade em desvincular-se dos laços familiares a partir do momento em que se torna um cidadão. Ele leva consigo essa forma de tratamento “cordial”, em que é preciso criar uma intimidade com aqueles com quem o sujeito se relaciona. Segundo Sérgio Buarque, a precedência do privado em relação ao público, no caso, é entendida em termos de um “legado cultural da colonização portuguesa, como expressa a discussão sobre a cordialidade enquanto atualização da “cultura da personalidade” dos ibéricos” (HOLANDA, 2014, p. 177).

Em seu livro *Formação do Brasil Contemporâneo*, Caio Prado Júnior analisa a história política e econômica do Brasil desde o seu passado colonial. Caio Prado destaca que “mais de um século após a Independência, o Brasil ainda mantinha, sob diversos aspectos, o caráter e as características de colônia, principalmente no que se referia à economia e à sociedade” (PRADO JÚNIOR, 1972, p. 270). O autor descreve ainda a estrutura patrimonialista, na qual os senhores oligárquicos, donos de imenso poder na conjuntura econômica e social da época, consideravam-se donos dos espaços públicos e privados. Ainda que seja possível traçar diferenças e semelhanças na perspectiva desses autores, o que se propõe nesse momento é compreender como a fluidez das fronteiras entre o público e o privado, ao mesmo tempo, comporta e se alimenta de um conjunto muito diferente de situações concretas. Tentamos, por ora, ver isso nas duas obras de Machado de Assis analisadas nesta tese.

No capítulo VI de *Dom Casmurro*, “Tio Cosme”, ao apresentar seu tio, Bentinho, referindo-se à mãe, à prima Justina e ao Tio Cosme, resume em algum grau a *parentela*: “era a casa dos três viúvos” (*D.C.*, p. 91). Nos capítulos anteriores, o narrador havia apresentado o *agregado* e a si próprio. Também introduziu, de maneira secundária, “a gente Pádua.” (*Ibid*). Firma-se, assim, o núcleo familiar da narrativa, a *parentela*, por assim dizer. A *parentela* não desaparece em *Esau e Jacó*, mas é cindida e atravessada por uma nova postura na narrativa que advém da necessidade da nova matéria social emergente.

Os dois romances se inscrevem em momentos decisivos da história brasileira. Em ordem decrescente figuram nos romances a Abolição (1888), a Lei do Ventre Livre

(1871), a Lei de Terras e a Lei de Extinção do Tráfico Negreiro (1850). Há nesse interim, o Manifesto Republicano de 1870, seguido da fundação do Partido Republicano Paulista, em 1872. Além disso, há o ingresso de novas tecnologias na extração e produção do café e, em decorrência, a expansão da acumulação cafeeira.

Há crescente urbanização; a metrópole atinge meio milhão de habitantes em 1890. Assim, mas não só por isso, crescem setores antes ínfimos, como os do telégrafo e do jornalismo, além de novas ferrovias, ou seja, há crescente industrialização do país, estimulada pelo encilhamento, mas com origem na febre das ações 1855. Essa emergência do Capital crescente coloca-se inevitavelmente em oposição à velha ordem oligárquica, com o surgimento de novos burgueses, compostos, em parte, pelos mesmos nomes da antiga ordem, e um escalão de comerciantes e funcionários públicos, que, abastados, formavam um novo contingente. Caio Prado Jr (2012), assinala que “o último decênio do Império é de completa decomposição” (p. 96). Ideia semelhante está no capítulo “Uma pergunta tardia” – CXLIV, ao qual já nos referimos, no Capítulo 3 deste trabalho.

No período de pouco mais de 20 anos, quase trinta, o Brasil passa por inúmeras transformações, como já ficou mais ou menos claro. Essas transformações são de ordem econômica e política, ambas se relacionam e entrelaçam. Há, contudo, uma metamorfose mais sutil, semelhante à tese, já assinalada por Roberto Schwarz, das ideias “liberais atuando em nação patriarcal”. Sérgio Buarque, em *Raízes do Brasil*, afirma o seguinte: “só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade” (HOLANDA, 2014, p.169). Assim, existem dois elementos apreciáveis nos dois romances em questão: um elemento de cisão e outro de continuidade, dados pela dinâmica de transformação da ordem privada à ordem pública. O limiar dessa dinâmica está marcado em *Dom Casmurro*, pela hegemonia da ordem privada, e em *Esau e Jacó*, pela preponderância da ordem pública. Isso significa argumentar que ambas as obras participam de um só momento da história brasileira, marcando uma viragem significativa no modo de ser e pensar da cultura nacional.

Aparentemente, seria possível pensar numa cisão estanque entre esses modos de ser, mas, ao contrário, encontramos referências (nas obras) das dinâmicas ora se entrecruzando, ora se afastando. Sérgio Buarque afirma que “ainda hoje persistem, aqui

e ali, mesmo nas grandes cidades, algumas dessas famílias, ‘retardatárias’, concentradas em si mesmas” (*Ibid*). Contudo, acrescenta Holanda, que “entre nós, mesmo durante o Império, já se tinham tornado manifestas as limitações que os vínculos familiares demasiado estreitos, e não raro opressivos, podem impor à vida ulterior dos indivíduos” (p. 173). Na estrutura de *Dom Casmurro*, essa lógica se manifesta. O memorialista Bentinho sofre, em alguma medida, esse desajuste, vivendo duplamente: de um lado um homem de posses, um herdeiro, de outro, um sujeito cuja perenidade depende da invenção de um passado. Nesse caso, vê-se o ambiente familiar em supremacia, e, sublinha Holanda, “tais ambientes chegam a constituir, muitas vezes, verdadeiras escolas de inadaptados e até de psicopatas” (*Ibid*).

A formação de Bentinho se deve quase que única e exclusivamente a esse ambiente. Acrescente-se a isso a intenção da mãe de que o filho siga a vida eclesiástica, e teremos, na somatória, a conclusão da formação doméstica de Bento Santiago, e, ainda, sua formação em direito, posterior à saída do seminário. Embora em *Dom Casmurro* haja um período de vacância da hegemonia doméstica, relativa ao período de seus estudos em Direito, momento em que conhece Escobar, sua vida é pautada por isso. Essa vacância nada mais significa do que o desejo de voltar e constituir outro núcleo doméstico, que afinal rui, já que esse tipo de formação encontra-se tencionada pela premência dos novos tempos. Em 1864-65, Bento Santiago tem 22 anos, volta de São Paulo e faz uma espécie de síntese de sua condição no capítulo XCVIII, “Cinco anos”:

Tudo mudara em volta de mim. Minha mãe resolvera-se envelhecer; ainda assim os cabelos brancos vinham de má vontade, aos poucos e espalhadamente; a touca, os vestidos, os sapatos rasos e surdos eram os mesmos de outrora. (*DC*, p. 297)

Nesse momento, o então Bento Santiago, com certa nostalgia por aquilo que reencontrou ao regressar, diz para si que tudo está mudado nele, contudo ainda encontra o mesmo chão que deixara antes de sair da casa. Depois disso descreve a parentela: “Tio Cosme padecia de coração e ia descansar. Prima Justina apenas estava muito idosa. José Dias também... A mãe de Capitu falecera, o pai aposentara-se...” (*Ibid*). Ou seja, o ainda jovem Bentinho, mesmo tendo experimentado ideias paulistas por um tempo e com elas na cabeça, encontra o mesmo núcleo familiar que deixara antes de se ausentar.

Será impossível a ele superá-lo, e nem é esse o seu desejo. É importante frisar o fato de que, a partir desse momento, a terceira parte da narrativa, Bentinho tentará montar outro núcleo familiar, tarefa que não consegue efetivamente realizar.

Dom Casmurro parece não participar do mesmo tempo de que *Esau e Jacó* participa, ou pelo menos de uma parte dele *Esau e Jacó* tem início logo depois que começam as memórias de Bento Santiago em *Dom Casmurro*. Cabe notar que o memorialista tem cinquenta anos, o que nos colocaria ao final do século XIX, contudo, a narrativa termina bem antes, logo depois da morte do filho Ezequiel.

O tempo não é um problema para o narrador em *Dom Casmurro*, como já frisamos em outra ocasião. E por não ser um problema, não há muitas referências diretas a datas, além de haver algumas imprecisões propositais. Bento Santiago lembra o ano, 1857, em que flagra a mãe, Tio Cosme e José Dias conversando sobre a ideia de mandá-lo ao seminário; alguns capítulos adiante, quando apresenta a mãe no livro, que é o mesmo ano do início da narrativa; depois, em 1882, ano que está fora dos fatos, ou seja, neste tempo já está tudo acabado. O capítulo LIV, “Panegírico de Santa Mônica” é destinado a não contar o tempo do seminário e reduzi-lo ao convívio que teve com certo sujeito cujo nome não é revelado: “chamava-se... não é preciso dizer o nome; baste o caso” (DC, 2016). Trata-se da visita de José Dias em tempos de seminário, em que ambos combinam como convencer D. Glória para Bentinho sair do seminário. Na ocasião, José Dias promete uma data, “daqui a um ou dous anos, em 1859 ou 1860” (*Ibid*). Datas que não têm relação direta com qualquer circunstância histórica. Aliás, devemos anotar uma ideia de John Gledson (1991) à que nossa argumentação se filia:

Para a maior parte de *Dom Casmurro* é lícito dizer que a falta de consciência de uma possível dimensão de conteúdo histórico ou político não atrapalha a leitura do livro. Mesmo as “digressões”, como as relativas ao imperador e à procissão do Santíssimo Sacramento, têm bastante solidez, como comentários sobre a psicologia de Bento ou a rivalidade entre José Dias e Pádua, para sentir que as sintamos justificadas apenas nesses termos, ainda que continuem estritamente irrelevantes ao desenvolvimento da trama. Evidentemente não estou afirmando que essa falta de consciência seja desculpável de algum modo, pois não podemos ser complacentes com uma ignorância não compartilhada pelos leitores de Machado de 1900. (GLEDSON, 1984, p. 120)

Mais do que isso, em nossa opinião, essa “falta” não atrapalha nem sua própria dimensão histórica; é por ela (pela quase ausência), que se extrai boa parte do

entendimento histórico, uma vez que, como anuncia Gledson, Machado, possivelmente lidava com seus leitores contemporâneos.

Aparecem também, referências a datas, no ano do casamento de Bentinho e Capitolina, 1865, e na morte de Escobar, 1871. Durante o enterro, “elogiavam as qualidades de Escobar, um ou outro discutia o recente Gabinete do Rio Branco; estávamos em março 1871. Nunca me esqueceu o mês nem o ano” (*DC*, p. 347). É, salvo engano, a única referência a um fato histórico. Existe, contudo, o caso do Manduca, sobre a Guerra do Paraguai, que no romance fica marcado como sendo a Guerra da Crimeia. Gledson também faz sólida discussão argumentando que o caso, que *stricto sensu* aborda os tempos da Guerra da Crimeia, seria uma referência de Machado à Guerra do Paraguai¹⁸.

Para nosso argumento, importa dizer que, na ausência de material histórico direto, embora seja possível ligar *Dom Casmurro* aos fatos históricos, o exercício se torna quase que indireto, mostrando que a opção narrativa é deliberadamente capaz de, através do cinismo do narrador, esconder ou, pelo menos, falsear circunstâncias históricas. Contudo, essa quase ausência de fatos histórico nos ajuda a introduzir o assunto da questão privada, que se sustenta melhor pensando *Esau e Jacó* também.

Ter ou não lastro histórico ou razões verossímeis em *Dom Casmurro* se liga ao ambiente no qual a narrativa se desenrola, a *parentela*, substantivamente ligada ao ambiente privado. De outra parte, é evidente que, em *Esau e Jacó*, a historicidade ganha outra dimensão. No romance do conselheiro Aires, fatos, datas e circunstâncias históricas avolumam-se, chegando ao ponto de ser quase um personagem dentro da narrativa e essa perspectiva está ligada ao ambiente majoritariamente público das ações. Hermenegildo Bastos (2012) diz: “se não é um romance histórico, *Esau e Jacó* vem saturado de datas e nomes e alusões a fatos históricos” (p. 72). Isso confere uma dinâmica nada confortável, nem ao narrador *duplo*, nem às demais personagens. Bastos acrescenta que “a necessidade quase desesperada de entender o país e o seu momento histórico, o passado, assim como o futuro, dá ao romance uma dimensão histórica que

¹⁸ Não é objetivo aqui realizar discussão mais ou menos extensa sobre o caso da Guerra e de Manduca; nem, tampouco, discutir com o texto de John Gledson. Contudo, Gledson consegue ver que o caso refere-se à Guerra do Paraguai buscando textos machadianos extra romance: “a argumentação tomará dois rumos: um acompanhará o próprio texto de *Dom Casmurro*; o outro irá percorrer outras obras machadianas... (p. 123). Nesse sentido Gledson percorre a obra de Machado para mostrar a Guerra; faz isso sobretudo em *Iaiá Garcia* (1878) e crônicas dos anos de 1960 publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* e na *Estação*.

se impõe e desconcerta” (*Ibid*). Note-se que há larga diferença entre os dois romances no que tange a esse quesito: a relação que cada um faz com a história.

Adiante, e já mencionamos isso no capítulo anterior e agora, as razões históricas estão ligadas sobremaneira à premência dos fatos públicos. Seguindo a argumentação de Bastos citamos o seguinte:

Esau e Jacó é provavelmente o romance mais datado de Machado (não no sentido de ultrapassado, mas no sentido histórico). As aporias vivenciadas pelos personagens são ao mesmo tempo saboreadas e ironizadas pelo narrador. Tanto no nível da vida pessoal quanto no nível da vida social há só aporias. Privado e público estão conectados. E no Brasil da abolição da escravatura e da proclamação da República, no Brasil do encilhamento, há só aporia. Ainda que algumas pessoas lucrem com isso. Mas até onde vai o proveito ou o lucro? Até o ponto em que não perturbe a lógica subjacente aos acontecimentos. (BASTOS, 2012, p. 76)

A saturação histórica marcada em *Esau e Jacó*, mencionada acima, dá conta de evidenciar a lógica privada e pública na perspectiva de incertezas, aliás, essa é uma das máximas do romance, “coisas futuras”.

Na altura de 1871, os dois romances estão em situações diferentes, mas ambos vivem questões limites. Em *Esau e Jacó*, depois do nascimento dos gêmeos, a incerteza sobre o futuro de Pedro e Paulo e ainda o caso da *briga uterina* rondam o ambiente familiar do casal Santos. Natividade já realizara a consulta e Santos cogita consultar o velho Plácido para saber outra opinião sobre o futuro dos filhos. No capítulo IX, “Vista do palácio”, o narrador mostra Santos e uma parte de seus pensamentos:

No Catete, o *coupé* e uma vitória cruzaram-se e pararam a um tempo. Um homem saltou da vitória e caminhou para o *coupé*. Era o marido de Natividade, que ia agora para o escritório, um pouco mais tarde que de costume, por haver esperado a volta da mulher. Ia pensando nela e nos negócios da praça, nos meninos e na Lei Rio Branco, então discutida na Câmara dos Deputados; o banco era credor da lavoura. Também pensava na cabocla do Castelo e no que teria dito à mulher... (EJ, p. 49).

A cabeça de Santos está cheia de questões do seu tempo; não só questões familiares. Existe, no pequeno parágrafo do capítulo em que Santos ruma a ideia de consultar Plácido, uma dimensão que extrapola o ambiente doméstico de sua casa. Há aí ideias econômicas e políticas das quais não pode escapar, já que o tempo histórico figurado se ergue como elemento imperioso.

Não obstante, em *Dom Casmurro*, mais ou menos nesse mesmo período, em que os fatos já estão dados, a morte de Escobar e o adultério, há um capítulo intitulado “A solução” (CXLI), momento no qual Bento Santiago viaja à Europa com Capitu e Ezequiel, de onde Capitu jamais voltará.

Aqui está o que fizemos. Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça. Uma professora do Rio-Grande, que foi conosco, ficou de companhia a Capitu, ensinando a língua materna a Ezequiel, que aprenderia o resto nas escolas do país. Assim regulada a vida, tornei ao Brasil. Ao cabo de alguns meses, Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas, e para o fim saudosas; pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhes, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião. Um dia, finalmente... (DC, p. 379)

As duas passagens não se relacionam diretamente, são enredos diferentes. Só o tempo as liga. Contudo, estão para evidenciar a postura narrativa das obras; tais posturas estão ligadas, cada uma a sua maneira, ao mesmo momento histórico, mas com substantiva diferença. Em primeiro lugar, a questão do narrador, *Dom Casmurro*, memorialista em primeira pessoa; em, *Esaú e Jacó*, um narrador duplo em terceira pessoa. Em segundo lugar, somente o personagem Bento Santiago pode fugir, Santos não tem essa opção. De modo que o ambiente privado em *Dom Casmurro* é bem marcado e possui relativa autonomia na obra, a ponto de Bento Santiago ser beneficiado por isso: “naturalmente as viagens eram feitas com intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião”.

Não há fuga em *Esaú e Jacó*, nem a possibilidade desta. Há quando muito tentativas e o narrador é o maior exemplo disso, como no caso da Venezuela, de Cármen, ou mesmo o caso do capítulo “Entre um ato e outro”, ou ainda a imagem do tabuleiro de xadrez. Quando isso acontece, o narrador é imediatamente “obrigado” a voltar para sua matéria de narração. Talvez o caso mais clássico seja a tentativa de mediação da briga dos gêmeos por Aires, em que o almoço é um salmão regado pela lírica de Homero. Ou seja, somente com elementos lateralizados há a fuga, contudo, estes não podem reportá-los a outro espaço. Por isso, em *Dom Casmurro*, Bentinho

ainda é detentor de um poder (privado) que em *Esau e Jacó* está em xeque, embora não esteja ausente.

A conexão entre privado e público em *Esau e Jacó* acontece por meio da própria narrativa mediatizada obviamente pelo narrador. O conselheiro Aires é um personagem dividido entre aspirações privadas e públicas, por isso é senhor e servo dessas aspirações. É senhor porque tem nas mãos o poder da narrativa, e este também é um fator apreciável, já que não possui todo o poder; também é senhor pelas razões de poder flunar entre os fatos, de alguma maneira escolhê-los e analisá-los. Contudo, é servo porque tem “tédio à controvérsia”, pois certas ocasiões públicas lhas são estranhas. conselheiro Aires vê o mundo no qual foi criado ruir sob seus pés e, à medida que isso ocorre, tenta compreender o que acontece ao mesmo tempo em que vive o que está acontecendo. Lembremos novamente Sérgio Buarque dizendo que “não era fácil aos detentores das posições públicas de responsabilidade compreenderem a distinção fundamental entre os domínios do privado e do público”. Isso se enquadra ao conselheiro e aos demais personagens em *Esau e Jacó*.

É possível apontar de passagem (ainda que isso seja matéria do nosso próximo capítulo) que José Dias, em *Dom Casmurro*, carrega o embrião dessa perspectiva. Lembremos que “ele sabia opinar obedecendo”, característica muito próxima de um sujeito cuja formação está calcada na servidão constituinte de uma *parentela*, com a de um sujeito que é acionado para resolver questões que são da ordem pública e que tem implicações no ambiente privado, que é o caso dos gêmeos. Ou seja, o conselheiro Aires é uma espécie de “agregado” de um ambiente macro, de um ambiente público, porque o que ele tenta mediar nada mais é do que a questão decisiva do seu tempo. É lógico que ele compreende, antes do fim, que a mediação, ou neste caso a conciliação, é impossível e, não podendo fugir, desinteressa-se pelos fatos; basta lembrar sua postura em relação aos gêmeos quando Flora retorna de Pernambuco: “teria sido melhor que tivessem pulado dentro da Baía de Guanabara. Teria sido o melhor desfecho para o livro.” (*EJ*, p.190).

No capítulo LXIV, “Paz”, logo depois de 15 de novembro, Santos está aflito e convicto de que o Império caiu. O conselheiro Aires, aflito também, tenta acalmá-lo dizendo que “nada se mudaria; o regímen, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar a pele” (*EJ*, p. 172). A frase do conselheiro é ilustrativa de que determinada ordem política se manteria depois da queda do Império, pelo menos em

parte, contudo, a frase diz respeito também a si mesmo. Ou seja, em termos verossímeis, estaria representada na figura do conselheiro a nova figura do sujeito típico nacional que a queda da Monarquia e a ascensão da República colocaram para o Brasil? Seja como for, o conselheiro Aires é um misto de dilemas privados, já que ele mantém certo horror ao público, herdado dos tempos em que a tônica era a vida privada, com um sujeito cuja ambição se coloca na mediação de uma conciliação frustrada.

A apresentação do conselheiro, capítulo XII, “Esse Aires”, mostra a ambiguidade, ou a duplicidade, tão marcada e fortemente arraigada ao romance: “Esse Aires que aí aparece conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo, e quase nenhum vício” (*EJ*, p. 55). É um personagem que une dois tempos históricos próximos em termos temporais e distantes em termos de perspectiva. Essa frase corrobora a ideia que Aires tem dos fatos políticos que floresceram no final dos anos 80, de que “se muda de roupa sem trocar de pele”. Nesse sentido, o conselheiro Aires é figura própria do seu tempo, além de ser a figura mais adequada ao enredo do romance.

Fora as posições ligadas à propriedade privada, que indica posse/herança e posição de cunho especulativo, que estão presentes nos dois romances, mais em *Esau e Jacó* do que em *Dom Casmurro*, a posição do conselheiro Aires é puramente política. Há dúvida de como conseguiu tal posição, que, no período imperial, podia ser dada pelo Imperador, fazendo parte do Conselho do Estado em que os membros eram vitalícios; ou, em caráter honorífico, recebida diretamente do Imperador; essas honrarias eram concedidas a várias “personalidades”, como a pessoas ligadas à Igreja, a juízes e políticos¹⁹. Seja como for, a posição ocupada por Aires ultrapassa os limites do período Imperial, então, até mesmo no sentido verossímil, o conselheiro se coloca em posição de quem pode caminhar de alguma maneira pelos dois regimes.

Nesse sentido, se pode dizer que a queda da Monarquia e a instalação do regime Republicano colocaram certa confusão no modo de ser brasileiro; conservou-se certa tendência de administração privada numa ordem que necessitava de expansão e alargamento das concepções. A causa de tanta indefinição, de tanta incerteza e de tantas duplicidades em *Esau e Jacó* é dada pela urgência em abrir as portas da nação para um modo de ser que é próprio da impessoalidade e talvez de certa imparcialidade; ou seja, seria equivalente a pensar nas ideias *iluministas* convivendo em terreno escravista e

¹⁹ Discussão consistente sobre as origens do posto de diplomacia ocupado por Aires está em *Aires, um funcionário narrador*, de André Boucinhas, 2016. Artigo que já citamos anteriormente.

patriarcal; não que ideias iluministas, nesse caso, signifiquem liberdade, necessariamente, mas significavam, pelo menos, a abertura necessária para o desenvolvimento do capital.

Nossa argumentação até aqui se esforça para mostrar um *Dom Casmurro* nas condições privadas de vida e de pensamento e um *Esau e Jacó* se debatendo em manter essa ordem, mas em terreno histórico que exige nova postura, o que equivale a dizer que o penúltimo romance de Machado é uma narrativa das questões públicas. Por outro lado, podemos pensar no conjunto da narrativa em *Dom Casmurro* e concluir que aquela história é, embora subjacente ao mundo privado, uma armação para ser divulgada publicamente, enquanto que *Esau e Jacó*, com uma história *in media res*, se debate em recolher as questões para o círculo doméstico, equivalente, neste trabalho, ao círculo privado. Intenção, todavia, que não consegue se realizar e termina por expor a duplicidade e as contradições entre as duas dimensões. Na cena final de *Esau e Jacó*, os gêmeos brigões estão juntos na Câmara dos Deputados, momento em que o presidente os nomeia para a mesma comissão. Antes da nomeação, o narrador dá uma ideia do estágio a que os gêmeos chegaram: “na Câmara, o dissentimento político e a fusão pessoal cada vez os fazia mais admiráveis” (*EJ*, p. 277)

Tiremos daí a ironia do narrador e teremos a versão mais próxima de como, no Brasil Republicano, há uma relação quase basicamente perversa entre privado e público. Bom exemplo disso é a frase derradeira de Aires no livro; que fora dita no capítulo CXXI, “Último”, de que os gêmeos “são os mesmos”, diferida a partir da dúvida posta ao conselheiro pelo presidente da Câmara: “- São outros, disse o presidente na sala de sofá”; “- Totalmente outros, confirmaram os deputados presentes” (*EJ*, p. 277). Depois de ficar sabendo da opinião dos deputados o narrador confere o comentário sobre Aires:

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

- O senhor que se dá com eles diga-me o que é que os fez mudar, concluiu o amigo.
- Mudar? Não mudaram nada; são os mesmos.
- Os mesmos?
- Sim, os mesmos.
- Não é possível.

Tinham acabado o almoço. O deputado subiu ao quarto para se compor de todo. Aires foi esperá-lo à porta da rua. Quando o deputado desceu, vinha com um achado nos olhos.

- Ora, espere, não será... Quem sabe se não será a herança da mãe que os mudou? Pode ter sido a herança, questões de inventário...

Aires sabia que não era a herança, mas não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero. Preferiu aceitar a hipótese, para evitar debate, e saiu apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna. (*EJ*, p. 277-278)

Este trecho final é exemplar de duplicidade e contradições, já que, embora os colegas deputados tentem argumentar de que eles mudaram mais eles são empurrados a uma vala comum de identidade, ou seja, neste ponto a duplicidade anula qualquer possibilidade de diferença. Embora o romance todo nos tivesse tentado convencer de suas diferenças. Dai o espanto “são os mesmos?”, que é enganador.

Situação semelhante é expressa no capítulo LXXIV, “A alusão ao texto”, momento em que Nóbrega é reapresentado. Neste capítulo, além do narrador expressar o desconforto em falar de Nóbrega, ele o acompanha no seu retorno examinando as impressões de Nóbrega, que se espanta em perceber que nada mudou, tudo é a mesma coisa. Ao final do passeio de Nóbrega há a seguinte situação, momento em que o narrador sugere que a nota de dois mil réis poderia ser a mesma que ele recebeu de Natividade.

Ao subir pela Rua de São José, encostou-se à parede, para deixar passar uma carroça. A carroça subiu a calçada, ele refugiou-se num corredor. O corredor podia ser qualquer; aquele era o próprio em que ele fez a operação da nota de dois mil-réis de Natividade. Olhou bem, era o mesmo. Ao fundo estavam os três ou quatro degraus da primeira escada que dobrava à esquerda e pegava com a grande. Sorriu do acaso, reviu por um instante aquela manhã, viu no ar a nota de dois mil-réis. Outras lhe teriam vindo às mãos por maneiras assim fáceis, mas nunca lhe esqueceu aquela graciosa folha gravada com tantos símbolos, números, datas e promessas, entregue por uma senhora desconhecida, sabe Deus se a própria Santa Rita de Cássia. Era a sua particular devoção. Sem dúvida, trocou a nota e gastou-a, mas as partes dispersas não foram senão levar a outras notas um convite para a algibeira do dono, e todas acudiram a mancheias, obedientes e caladas, para que não as ouvissem crescer. (*EJ*, p. 195)

O narrador reencena a situação em que Nóbrega recebe a nota e sugere que nada mudou, colocando em cena o equivalente geral do dinheiro, supondo que, mesmo que a nota não seja a mesma, a ideia geral do equivalente é igual. Referimos essa situação

para associá-la aos gêmeos, e também ao contexto do ambiente público e privado, agora marcado pela ideia do equivalente geral, que nivela e, em certa medida, apaga personalidades e características específicas.

CAPÍTULO VI

Agregados típicos

A importância das personagens José Dias, em *Dom Casmurro*, e, conselheiro Aires, em *Esau e Jacó* é consensual, tanto para leitores especializados e não especializados. Ao deparar-se com ambos nos romances, o leitor comum logo nota a influência que exercem nos enredos; o crítico nota de pronto a vivacidade, e quase sempre um caminho de leitura e interpretação. Tem sido assim ao longo dos anos, muito embora, em *Dom Casmurro*, o narrador malicioso, ou Capitu, ganhem maior relevo, por figurarem centralidade no enredo, e por formarem o “par” central da trama, sobre o qual se erguem às cenas e os momentos chaves da obra. Isso coloca José Dias como uma personagem que cresce durante o desencadeamento dos fatos, tornando-o “grande” e relevante na medida em que o narrador e as circunstâncias narradas lhe garantem, pelo menos, papel de destaque, pela ação que desempenha em momentos determinantes: a ida ou não ida de Bentinho ao Seminário; a saída do Seminário; a definição de Capitu, que é importante para o desfecho, como “cigana oblíqua e dissimulada”; isso para ficar com os mais evidentes. Em *Esau e Jacó*, o conselheiro Aires já nasce “grande”, por assim dizer. Foi Diplomata; possui experiências extra enredo; além é claro, de *co-narrar* os fatos, o que lhe põem em posição mais elevada a de Pedro e Paulo, que na hierarquia da obra, são personagens vazios. Contudo, Aires, como narrador e personagem, não usufrui de posição onisciente, embora apareça em muitos momentos, como determinante para alguns desfechos, como na derrocada de Flora, por exemplo. O fato é que, diferentemente de José Dias, o conselheiro Aires está “por cima da carne seca”, para usar uma expressão mais coloquial.

Mesmo assim, Aires e José Dias, são imprescindíveis aos enredos de cada romance, embora não estejam no mesmo patamar representativo. Pensando no esquema “público e privado”, José Dias representa, de maneira única o mundo da *parentela*, o ambiente privado, característico do tempo monárquico; o conselheiro Aires, por sua vez, vivendo em ambiente predominantemente público, embora mantenha viva a força do mundo privado, deve lidar com a preponderância do universo público. Suas ações são, quase sempre, de fuga a um universo privado, sempre quando pressionado por questões

decisivas de ordem pública. Procuramos, ao longo de nossa argumentação, nos capítulos anteriores, demonstrar essa tensão. Ainda assim, o mundo de Aires, é o universo da *vozeira*, mesmo que tente escapar a ela. Por isso, representa de maneira viva e única, a mudança de Regime na década de 80 do século XIX. A diferença entre as duas personagens está clara, bem como a importância de cada um, e também o mundo em que cada um viveu.

Desde o princípio da narrativa, o lugar de José Dias é muito bem marcado, o de um agregado. No capítulo V, “O agregado”, Bento Santiago explica a origem de José Dias: “Era nosso agregado desde muitos anos; meu pai ainda estava na antiga fazenda de Itaguaí, e eu acabava de nascer”. (*DC p. 88*). Nesse capítulo o narrador mostra que José Dias vive com a família o mesmo tempo que ele próprio, Bentinho, ou seja, metaforicamente, nasce junto com Bentinho. Nesse mesmo parágrafo o narrador acrescenta que “um dia apareceu ali vendendo-se por médico homeopata; levava um *Manual* e uma botica”, então o pai “propôs-lhe ficar ali vivendo, com pequeno ordenado”. (*Ibid*). Cabe notar ainda, que, depois de aceitar o convite do pai, José Dias recusou-se, em certa ocasião, a ir atender “à escravatura” da família, que estava acometida de um surto de febre: “José Dias deixou-se estar calado, suspirou e acabou confessando que não era médico”. (*DC p. 89*). Como explicação, José Dias ainda acrescenta, “eu era um charlatão” (*Ibid*). “Tinha o dom de se fazer aceito e necessário; dava-se por falta dele, como de pessoa da família” (*Ibid*). Assim se materializa sua importância na obra, não só tendo *dom de ser aceito*, mas também sendo *necessário*.

Embora esteja marcada a diferença, e até mesmo a distância entre as personagens, qual o ponto que os liga? Ou se há mais que um, quais pontos os ligam?

As duas personagens mantêm relações de toda ordem nos enredos, contudo, as relações que mantêm com as personagens femininas são muito peculiares: José Dias com D. Glória e Capitolina; conselheiro Aires com Natividade e Flora. Sabe-se, de um modo geral, que o conselheiro Aires atua de maneira decisiva sobre Flora: na sua impossível decisão; na sua doença; no seu tratamento e, finalmente, na sua morte. Está lá carregando o caixão, por isso até depois da morte. Com Natividade sua relação é ainda mais próxima: há a paixão juvenil; a conjectura de que poderia ele ter sido o pai dos gêmeos e, também, o pedido de Natividade para que Aires tente apaziguar os filhos; ação que o conselheiro tenta, porém não consegue. José Dias por sua vez, participa de

momentos decisivos, especialmente no caso de Bentinho, quando sai do seminário, sob articulação e solicitação de Flora, contrariando os desejos da mãe.

Nesse sentido as “solicitações” são frequentes, tanto ao conselheiro, quanto a José Dias. Há uma solicitação emblemática de Flora a Aires no capítulo LIII, *De confidências*, em que Flora pede a intervenção de Aires para dissuadir o pai, e a mãe também, do aceite para que o pai assumira uma presidência no norte. O aceite afastaria Flora dos gêmeos, especialmente de Pedro, a quem ela momentaneamente inclinava-se nesse momento. Depois de um comentário malicioso do narrador sobre Flora no início do capítulo segue a descrição do pedido:

Flora falou-lhe da presidência, mas não lhe pediu segredo, como as outras pessoas; **confessou-lhe que não queria ir daqui**, fosse para onde fosse, e acabou dizendo que tudo estava nas mãos dele. Só ele podia despersuadir o pai de aceitar a presidência. Aires achou tão absurdo este pedido que esteve quase a rir, mas susteve-se bem. A palavra de Flora era grave e triste. Aires respondeu, com brandura, que não podia nada. (*EJ p. 145/46 grifo nosso*)

O grifo segue o interesse diverso da argumentação atual; serve para mostrar a sutileza com que esse discurso indireto aproxima o conselheiro Aires e o narrador, a ponto de evidenciar que “são” a mesma pessoa. “confessou-lhe” evidencia a impessoalidade e a distância, ao passo que “não queria ir daqui” o coloca invariavelmente no meio dos fatos.

Contudo, o pedido de Flora nos é mais “útil” do que a forma de fazê-lo. Por que ele evidencia o início do martírio de Flora que coincide com a proximidade da mudança de regime político. O desfecho da solicitação é óbvio: o conselheiro se mostra reticente a atender ao pedido, mas ao mesmo tempo promete pensar e com isso dá esperança à Flora: “- vou pensar; amanhã ou depois, se achar algum recurso, tentarei o negócio”. (*EJ p. 146*). A promessa de Aires a Flora é acompanhada do comentário: “Era um paliativo. Era também um modo de fazer cessar a conversação, estando a casa próxima” (*Ibid*). É o momento em que Aires se encontra com Batista, que o convida ao seu escritório. Entre as quatro paredes do gabinete de Batista, acontece outra consulta ao conselheiro, sobre o mesmo tema, o aceite ou não da presidência. Depois de alguma enrolação de Batista a consulta foi feita, a que o conselheiro, prontamente responde: “- Francamente, acho que não tem razão.” E Batista: “- que não tenho razão em quê?”. “- Em recusar” (*EJ p. 149*) disse o conselheiro, contrariando a promessa feita à Flora.

Adiante o conselheiro é ainda mais incisivo, já que Batista ainda está em dúvida, diz “- Aceite, aceite” (*Ibid*).

Agiu Aires de maneira perversa em relação à jovem Flora, fazendo o “jogo” do diplomata, característico do mundo do “favor” em que sempre há um “jeito” para tudo. Por isso prometeu que intercederia de alguma maneira; mas a apunhalou. Aliás, o pedido de Flora o fez tomar a decisão de não ajudá-la, já que a resposta ao velho Batista é dada de pronto. Aires ficou, com isso, com sua imagem de “homem justo”, preservada. O capítulo seguinte, LIV “Enfim, só!”, narra a postura do conselheiro para com Flora.

Enfim, só! Quando Aires se achou na rua, só, livre, solto, entregue a si mesmo, sem grilhões nem considerações, respirou largo. Fez um monólogo, que daí a pouco interrompeu por se lembrar de Flora. Tudo o que ela não queria ia acontecer; lá ia o pai a uma presidência, e ela com ele, e recente inclinação ao jovem Pedro vinha parar a meio do caminho. Entretanto, não se arrependia do que dissera e ainda menos do que não dissera. Os dados estavam lançados. Agora era cuidar de outra coisa. (*EJ p. 151*)

Embora o conselheiro estivesse se sentindo “livre” e “sem grilhões”, ainda há a figura do narrador impondo que este pense no que tinha feito à Flora, pois teve que interromper o monólogo para lembrar-se de Flora. Por essa razão se pode notar que o conselheiro é uma personagem que oscila, entre ter certo poder, no caso de Flora e até mesmo do Batista, e não ter exatamente controle dos fatos que o cercam. Já que, finalizado o “golpe” dado em Flora, era hora de pensar em outras coisas. Ou seja, nem mesmo “entregue a si mesmo” o conselheiro é o senhor de si. Em outras circunstâncias nem haveria o pedido de Flora, e nem outros pedidos de Natividade, já que o conselheiro parece estar acima de todas as outras personagens. Está, mas não acima da história, dos acontecimentos e dos fatos. Essa razão faz de Aires uma personagem *típica*, numa situação igualmente típica. Mas, sendo essa uma premissa verdadeira, o que será somado à interpretação dos romances e da questão histórica brasileira? Diz Lukács em *Introdução a uma estética marxista*, que tipo não se refere à “média dos traços que mais frequentemente se repetem, mas as relações mais desenvolvidas e mais concretas no mais elevado grau de sua contraditoriedade real” (LUKÁCS, 244, 1970).

Importante sublinhar essa passagem, para mostrar que nossa intenção não é perseguir a constituição de um “brasileiro médio” na obra de Machado de Assis; alguém cujo valor simbólico possa ser aplicado em qualquer época ou em qualquer

circunstância. Nossa argumentação sobre alegoria e símbolo, em capítulos anteriores, teve como intenção, também, escapar a essa possível definição. Vale ressaltar também, que o que apontamos até agora (atribuindo ao conselheiro Aires e a José Dias) diz respeito ao conteúdo da obra. Por isso, pretendemos avançar no sentido de discutir, que situação, igualmente típica, está colocada nas obras em questão. Assim, nossa quase fascinação, está em perceber qual totalidade as duas obras, tomadas em perspectiva, formalizam. Anunciamos preliminarmente em discussões anteriores, que essa totalidade diz respeito à constituição da dinâmica brasileira, com suas contradições, com seus limites e possibilidades. Por isso, embora, ao identificar um “tipo” dentro dos romances, poderíamos estar sugerindo uma hierarquia de “tipos”, já que este representa melhor que aquele, por assim dizer. Nossa intenção não é essa, já que nossa busca, ao perseguir a “situação típica”, prevê a relação que o tipo mantém com as demais personagens do entorno.

Por outro lado, aprendendo com Lukács, não há uma exigência *à priori*, que a literatura, de um modo geral a arte, necessite formalizar o tipo e, igualmente, situações típicas. Se assim for, de modo algum ela pode ser tomada de modo *relativista*. Neste mesmo texto, que agora usamos, há uma referência que se enquadra muito bem ao caso de *Esau e Jacó*. Diz o seguinte:

(...) se os homens e as situações típicas, os objetos etc., que a arte representa aparecem de modo variado e substancialmente divergente, não se deve falar em relativismo subjetivista. Esta divergência é o reflexo justo – esteticamente justo – da vida. (LUKÁCS, 1970, p. 247)

A forma pela qual *Esau e Jacó* se realiza é uma forma variada, na maioria das vezes divergente. Por isso, a situação de *Esau e Jacó* que por ora usamos, está de acordo com estes termos sugeridos pelo crítico; não só na clivagem do tipo específico do conselheiro Aires. Verifica-se igualmente que, numa visada mais geral, isso se aplica a boa parte da obra de Machado de Assis. Note-se a seguinte citação, de que “o artista não deveria fazer mais do que retirar às figuras os véus que as cobrem, de modo a não danificá-las” (LUKÁCS, 1970, p. 252). Aceitando essa perspectiva, percebemos logo que há grande consonância com a obra de Machado. Trazendo isso ao universo de *Esau e Jacó*, e *Dom Casmurro*, convém entender a história brasileira e o universo público e privado, leitura que nos empenhamos em demonstrar.

Nessa discussão, cabe marcar mais uma demonstração sobre *tipo*: a de que “o típico não é, *torna-se*; o médio não é uma entidade metafísica, mas também um devenir, um *tornar-se*, um resultado da luta entre determinações sociais ricas de contradições” (*Ibid*). Isso está de acordo com o conselheiro Aires e não está de acordo com a maioria das personagens em *Esau e Jacó*, ou seja, Pedro e Paulo, por exemplo, não se tornam nada, são personagens prontas, já que o que os movimenta é a briga, que demarca sobremaneira a luta entre Império e República, por isso nascem “brigões”, já que teriam brigado no útero da mãe, e terminam brigando, embora unidos pela circunstância de seus mandatos: “são os mesmos” afirma o conselheiro Aires, como frase derradeira. Embora não estejamos diante de personagens vazias, suas características e suas ações ao longo do enredo, corroboram uma constante, que é claro, também é oferecida pela posição de classe que ocupam, mas sobretudo por características de imutabilidade que possuem. Ao contrário dos gêmeos, que necessitam de outras personagens para serem vistos, o conselheiro Aires se realiza independentemente das demais personagens, ao contrário, ele é ainda mais nítido quando está recolhido a si mesmo.

Seguindo nesta direção, seria importante pensar outra personagem, *José Dias*, em *Dom Casmurro*, pois, para avaliar nossa hipótese de trabalho, esta personagem formaria uma espécie de *par* com o conselheiro Aires. Vistos em perspectiva, embora o conselheiro *torne-se* essencial em *Esau e Jacó* na medida em que os fatos se desenrolam, as duas personagens não só se complementam, mas a segunda é a continuidade da primeira, e representam, de maneira muito viva, a totalidade dos contextos que estão inseridas.

Há em *Dom Casmurro* uma situação semelhante a esta de *Esau e Jacó*. Sua semelhança passa pelo contexto, pela solicitação, que possui outro grau, e o desfecho tem o mesmo teor: evitar a viagem de Bentinho ao seminário.

O início da articulação acontece no capítulo XVII, “Um plano”, momento em que Capitolina pressiona Bentinho a acionar o agregado para dissuadir a mãe, D. Gloria, da ideia de mandar Bentinho ao seminário. A diferença aqui consiste no fato de que há mais envolvidos; consiste também que, como D. Gloria, nesse momento possui o poder “patriarcal” das decisões da família. É importante também marcar a diferença narrativa, já que a essa altura Bentinho está estruturando sua armadilha contra Capitu. Depois de dizer ao Bentinho que se “fosse rica” o tirava dali, para não ir ao seminário, o narrador diz o seguinte: “Como vês, Capitu, as catorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito

menos que outras que lhe vieram depois”. (*DC p. 120*). Segue a cena que antecede a conclusão do narrador:

Pai nem mãe foram ter conosco, quando Capitu e eu, na sala de visitas, falávamos do seminário. Com os olhos em mim, Capitu queria saber que notícia era a que me afligia tanto. Quando lhe disse o que era, fez-se cor de cera.

- Mas eu não quero, acudi logo, não quero entrar em seminários; não entro, é escusado teimarem comigo; não entro.

Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. Então eu, para dar força às afirmações, comecei a jurar que não seria padre. Naquele tempo jurava muito e rijo, pela vida e pela morte. Jurei pela hora da morte. Que a luz me faltasse na hora da morte se fosse para o seminário. Capitu não parecia crer nem descrer, não parecia sequer ouvir; era uma figura de pau. Quis chamá-la, sacudi-la, mas faltou-me ânimo. Essa criatura que brincara comigo, que pulara, dançara, creio até que dormira comigo, deixava-me agora com os braços atados e medrosos. Enfim, tornou a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas:

- Beata! carola! papa-missas! (*DC, p.117*)

Obviamente o contexto e a hierarquia das personagens deva ser marcada, embora, nesse momento sejam mais importantes as ações subsequentes de José Dias. A partir desse momento, que inclui o desejo de Bentinho de não ir ao seminário e a negação de Capitu, é desencadeado a primeira aparição de José Dias em situação delicada, a qual se sai muito bem.

O tom agressivo de Capitu é recebido com espanto por Bentinho, que comenta na sequência: “fiquei aturdido”, e depois de alguns instantes acrescenta que “Capitu gostava tanto de minha mãe, e minha mãe dela, que eu não podia entender tamanha explosão” (*Ibid*). Além disso, Bentinho revela certo medo que sentiu de Capitu; medo que deve ser relativizado pelo tom acusatório, que toma conta da narrativa, mas enfim, mesmo assim, diz ele ter sentido medo e ficara “com os braços atados e medrosos”.

Analisando outro trecho da relação entre Bento e Capitu, Roberto Schwarz (1991) nota que Bentinho possui “fascinação pela feminilidade de Capitu” (SCHWARZ, 1991, p. 96), característica que está presente na cena que citamos acima. A fascinação é misturada com certo medo, como fica evidente no comentário feito pelo próprio Bentinho. Contudo, Schwarz faz referência a este mesmo trecho dizendo:

Assim, quando a santa mãe de Bentinho resolve cumprir uma promessa e mandar o filho para o seminário, pondo em risco os planos

conjugais da vizinha pobre, esta explode num raro espetáculo de independência de espírito e inteligência. É Bento quem primeiro lhe traz as novas, que a deixam lívida, os olhos vagos, olhando para dentro, "uma figura de pau", o tempo de se dar conta da situação; depois ela rompe no inesperado " - Beata! carola! papa-missas!". (SCHWARZ, 1991, p. 95)

Em momentos anteriores de nosso trabalho já nos referimos a este ponto da análise de Roberto Schwarz; aqui vai para remarcar a “independência” de Capitu, que em seguida o crítico associa a José Dias, característica semelhante a de Capitu. Assim seguimos em nossa leitura sobre o agregado.

A solicitação de Bentinho a José Dias está no capítulo XXV, “No passeio público”. No meio da rua Bentinho e José Dias conversam; depois da exposição do plano, José Dias responde:

- Em que lhe posso valer, anjo do céu? Não hei de dissuadir sua mãe de um projeto que é, além de promessa, a ambição e o sonho de longos anos. Quando pudesse, é tarde. Ainda ontem fez-me o favor de dizer: “José Dias, preciso meter Bentinho no seminário”. (DC, p. 137)

O diálogo segue no capítulo seguinte, XXVI, “As leis são belas”, mas a tonalidade se altera, pois Bentinho, ao final da conversação anterior sugere que José Dias convença a mãe que ele pode estudar “leis”, em São Paulo. José Dias, por sua vez, também amplifica o tom e aceita o desafio: “- É tarde, disse ele; mas, para lhe provar que não há falta de vontade, irei falar a sua mãe. Não prometo vencer, mas lutar; trabalharei com a alma”. (DC p. 138). A essa altura a trama está armada, e o desfecho depende quase inteiramente de José Dias. Ele tem nas mãos o problema em ter prometido que falaria com D. Glória, mas também possui certo grau de superioridade que não terá mais no desenrolar da narrativa. Ou seja, de um lado o perfil agregado, dependente, de outro, alguém que possui nas mãos parte do destino de seu patrão, de seu futuro patrão. O agregado foi matéria de conversação de Capitu e Bentinho por vários dias; Capitu pressionava Bentinho para saber quando José Dias falaria com D. Glória.

Sabe-se que o Bentinho é enviado ao seminário; o plano de Capitu, envolvendo José Dias não dá certo. Mas, pensando que José Dias está em situação delicada, como ele escapa da situação? Espertamente, José Dias, aproveita uma situação que não contava: a homenagem recebida pelo Padre Cabral do papa; o título de “protonotário

apostólico”. Em meio às parabenizações, em casa de Santiagos, José Dias, sem ter sido levado muito em conta, solta a seguinte frase: “-não tem que festejar a vadiação; o latim sempre lhe há de ser preciso, *ainda que não venha a ser padre*” (DC p. 160). A frase ajustada do agregado é capitada por Bentinho, que pensa: “Conheci aqui meu homem. Era a primeira palavra, a semente lançada à terra”. (Ibid). D. Glória não deixa passar em branco e acrescenta que Bentinho “- há de ser padre, e bonito”. José Dias sabe que sua frase não terá efeito em D. Glória, nem tampouco deseja que tenha; contudo é preciso, de maneira extremamente astuta, que Bentinho saiba que ele está tentando cumprir o que prometera.

O desfecho que José Dias consegue para a sua situação é muito peculiar. Mais uma vez, em um debate familiar, na presença do Padre, de Capitu, do tio Cosme, Bentinho e D. Glória, o agregado disserta, com o Padre que não importa a profissão do sujeito, desde que este continue servindo a Deus. Diz José Dias, ao final do debate com o Padre que “sem vocação é que não há bom padre, e em qualquer profissão liberal se serve a Deus”. (DC p. 168). Esse debate obriga Bentinho a ir ter com a mãe no capítulo XLI, “Audiência secreta”, tentando convencê-la em não manda-lo ao seminário. Obviamente que não a convence. O curioso é que os discursos de José Dias em prol de Bentinho servem também à mãe. Em meio às explicações ao filho, D. Glória diz que “vocação vem com o costume, repetindo as reflexões que ouvira” (DC p. 175), quase que parafraseando José Dias em seu debate com o Padre. A partir desse ponto José Dias está livre de sua promessa; ele escapa de modo político e diplomático. Essa, e outras razões, fazem dele uma personagem muito especial. Na situação em *Esau e Jacó*, o desfecho acontece bem mais rápido, coisa de três capítulos apenas; aqui em *Dom Casmurro* a posição do interlocutor é diferente, enquanto Aires flana na trama; aqui, José Dias necessita ser muito mais cuidadoso. Mesmo assim há um *golpe*, para ficar nos termos de *Esau e Jacó*; em *Esau e Jacó* o golpe é desferido diretamente em Flora, por uma motivação pública; em *Dom Casmurro*, o golpe é dado em Bentinho, mas atinge diretamente Capitu, que, em boa medida, é a maior prejudicada, já que a ida ao seminário atrás seus planos de ascensão, que têm a ver com o universo privado: casar com alguém de posses, constituir família etc. Em última instância há, em ambos os casos, ambições amorosas, se é que é possível colocar nesses termos.

Voltando ao assunto da *tipicidade*, nota-se que tanto o conselheiro Aires, quanto José Dias estão envolvidos de modo muito semelhante nos acontecimentos.

Salvaguardando a posição social que cada um ocupa nos enredos, pode-se dizer que ambos possuem qualidades semelhantes. O que faz de José Dias, um diplomata agregado do universo da *parentela* e, do conselheiro Aires, um diplomata *agregado* do universo das aspirações públicas, já que sua postura em relação ao pedido de Flora é ficar ao lado do pai Batista, para que este assuma a presidência que lhe foi oferecida. Dessa forma, Dias e Aires, são as personagens mais ajustadas ao ambiente que fazem parte. Quanto ao conselheiro Aires, a obviedade de sua centralidade é mais evidente; já José Dias não o é. Nem é óbvio que possam ser comparados, pois estão, socialmente falando, afastados, formando um contraste.

Não será inútil, a essa altura, pensar em mais uma circunstância em que o conselheiro Aires e José Dias são acionados para resolverem situações limites.

O pedido de Natividade ao conselheiro Aires no capítulo XXXVIII, “Chegada à propósito”, ilustra a diferença da postura de Aires em relação a atuação que teve no caso de Flora. Cabe salientar que, mesmo que este episódio anteceda ao que acabamos de analisar em relação ao pedido de Flora, a postura diversa do conselheiro se deve ao fato da origem do pedido, e não da ordem dos fatos.

A motivação para o pedido, embora já tenha sido cogitado anteriormente, se deve ao discurso de Paulo exaltando a Abolição, que está no capítulo XXXVII, “Desacordo no acordo”. No discurso, além de se mostrar favorável à Abolição, Paulo aproveita para discutir a República; discurso, aliás, que o pai manda encadernar e apresenta à Princesa. Assim, o diálogo entre Natividade e o conselheiro acontece no bonde; o capítulo é longo, mas o pedido acontece no final.

- Sabe que meus dois gêmeos não combinam em nada, ou só em pouco, por mais esforços que eu tenha feito para os trazer a certa harmonia. Agostinho não me ajuda; tem outros cuidados. Eu mesma já não me sinto com forças, e então pensei que um amigo, um homem moderado, **um homem de sociedade**, hábil, fino, cauteloso, instruído...

- Eu, em suma?

- Adivinhou.

- Não adivinhei; é o meu retrato em pessoa. Mas então que lhe parece que possa fazer?

- Pode corrigi-los por boas maneiras, fazê-los unidos, ainda quando discordem, e que discordem pouco ou nada. Não imagina; parece até propósito. Não discordam da cor da lua, por exemplo, mas aos onze anos, Pedro descobriu que as sombras da lua eram as nuvens, e Paulo que eram falhas da nossa vista, e atracaram-se; eu é que os separei. Imagine em política... (EJ, p. 110 – **grifo nosso**)

A imagem que as demais personagens têm do conselheiro é diversa do que ele realmente é: um homem que possui “horror a vozeira”. Estamos diante de uma cena razoavelmente erótica, já que os elogios de Natividade a Aires calam tão profundamente que o velho diplomata perde o verniz público para tentar um passo adiante: “eu, em suma?”. Nessa cena se misturam desejos e aspirações políticas, “imagine em política” acrescenta Natividade ao final, “imagine em amores” emenda Aires na sequência. O desfecho do pedido é confirmado pelo narrador, num comentário não menos eloquente.

Aires concordou rindo. Para Natividade valia por uma tentativa nova. Confiava na ação do conselheiro, e para dizer tudo... Não sei se diga... Digo. Natividade contava com a antiga inclinação do velho diplomata. **As cãs não lhe tiraram do desejo de a servir.** Não sei quem me lê nessa ocasião. Se é homem, talvez não entenda logo, mas se mulher creio que entenderá. Se ninguém entender, paciência; baste saber que ele prometeu o que ela quis, e também prometeu calar-se; foi a condição que a outra lhe pôs. Tudo isso polido, sincero e incrédulo. (*Ibid* grifo nosso)

A amostragem evidencia que o conselheiro não se importa muito pouco com a briga dos gêmeos, tanto é verdade que ele não consegue nada de substancial no apaziguamento, pois sabemos que tudo acaba na degustação de “um salmão delicioso”, alterando somente o modo da briga, “em grego, meninos, em grego e em verso”, nos capítulos XLIV, “O salmão”, e, XLV, “Musa, canta...” respectivamente, sete capítulos adiante, sequência, aliás, que já analisamos no capítulo II deste trabalho. Assim, sua promessa à Natividade funciona como um placebo. Não se pode afirmar que Natividade, conhecendo o diplomata, tivesse nutrido esperanças verdadeiras na intervenção de Aires, o que não altera o fato de que Aires aceitou a solicitação por uma motivação erótica, “as cãs não lhe tiraram o desejo de a servir”, e uma motivação egocêntrica, que no caso de Aires, também quer dizer política, “um homem de sociedade, hábil...”. Contudo, lembrando ainda da solicitação de Flora, o desfecho é diferenciado (Ainda que estejamos falando nas únicas personagens que morrem em *Esau e Jacó*, o que seria algo a ser explorado). Natividade e Flora ocupam lugares diferentes na trama, por isso as consequências do escamotear de Aires são diferentes. No caso de Flora, a ação do conselheiro desencadeia o início do martírio dela, já que a partir daquele momento começam aparecer os primeiros sinais de doença na moça; Natividade pelo contrário,

seguirá a luta para apaziguar os gêmeos, o que é impossível, pois diz respeito a forças que ela (Natividade) não pode controlar.

O modo como o conselheiro Aires age é semelhante ao de José Dias, em *Dom Casmurro*, como já enunciamos. A diferença está na posição social. José Dias possui a intenção de se manter entre a *parentela*, o conselheiro almeja um passo a mais. Contudo, as movimentações de José Dias têm sempre como pano de fundo D. Glória e Bentinho. No capítulo XCV, “O Papa”, José Dias expõem a Bentinho o plano derradeiro para tirá-lo do seminário, que conta com que D. Glória acredite que Bentinho não anda bem. Exponho o discurso do agregado a Bentinho.

— Quem tem boca vai a Roma, e boca no nosso caso é a moeda. Ora, você pode muito bem gastar consigo... Comigo, não; um par de calças, três camisas e o pão diário, não preciso mais. Serei como São Paulo, que vivia do ofício enquanto ia pregando a palavra divina. Pois eu vou, não pregá-la, mas buscá-la. Levaremos cartas do internúncio e do bispo, cartas para o nosso ministro, cartas de capuchinhos... Bem sei a objeção que se pode opor a esta ideia; dirão que é dado pedir a dispensa cá de longe; mas, além do mais que não digo, basta refletir que é muito mais solene e bonito ver entrar no Vaticano, e prostrar-se aos pés do papa o próprio objeto do favor, o levita prometido, que vai pedir para sua mãe terníssima e dulcíssima a dispensa de Deus. Considere o quadro, você beijando o pé ao príncipe dos apóstolos; Sua Santidade, com o sorriso evangélico, inclina-se, interroga, ouve, absolve e abençoa. Os anjos o contemplam, a Virgem recomenda ao santíssimo filho que todos os seus desejos, Bentinho, sejam satisfeitos, e que o que você amar na Terra seja igualmente amado no Céu... (DC, p. 290)

Embora Bentinho se mostre receoso em aceitar o plano de José Dias, que consistia em jogar com a vida dele, já que a mãe, segundo José Dias, não hesitaria em aceitar ele fora do seminário, se isso fosse desejo do Papa. O discurso do agregado é imponente; a essa altura, sua altivez, mantendo os ares de “servo”, é notória, pois ele está em meio a uma trama de favor, negociando com seu futuro patrão seu próprio destino. É preciso acrescentar que Bentinho, ao ouvir o plano do agregado, quer consultar Capitu e Escobar, o agregado não permite. A essa altura, José Dias é, de modo consistente, um negociador; é claro que tudo acaba em favor. No caso de José Dias, o maior deles, permanecer entre a *parentela*; no caso do conselheiro, embora haja o favor, a negociata é atravessada por um desejo político e, antes, um desejo sexual. Não entraremos no fato do machismo que permeia estas situações, não é matéria deste trabalho, embora seja completamente profícua essa abordagem.

Com certa segurança é possível afirmar que José Dias e conselheiro Aires não representam a média dos brasileiros, são antes personagens que aglutinam razões históricas. Pois do ponto de vista da história, José Dias pertence a um período em que as amarras são de outra ordem, uma vez que o conselheiro condensa determinações históricas de outra ordem, relativas de um universo mais heterogêneo, de um capitalismo nascente, mas que custava nascer. Contudo, ambos, guardam determinações culturais e políticas que extrapolam a vigência deste ou daquele regime, são antes representativos de tendências históricas. A esse respeito o professor Edu Teruki Otsuka (2013) da Universidade de São Paulo escreve:

Sem dúvida, a tipicidade, em Lukács, implica que as personagens e as circunstâncias sejam representativas da sociedade figurada na obra; contudo, é preciso notar a diferença em relação ao sentido corriqueiro: enquanto o tipo tradicional remete, por exemplo, a grupos ou classes sociais alegorizados em figuras fixas e imutáveis, o típico, para Lukács, corresponde antes a tendências e forças históricas que se concretizam em personagens e em suas ações, sem que eles deixem de ser individualizados.

Nossa hipótese, ao argumentar sobre José Dias e Aires, caminha por essa direção: é mais útil, do ponto de vista analítico, não só que estes sejam comprovadamente personagens típicos, mas, sendo eles efetivamente assim, que tendências e forças históricas estes concretizam. A essa altura podemos afirmar com segurança que ambos não são personagens estáticas, fixas e imutáveis, cada um deles “é um protótipo, mas, ao mesmo tempo, tem uma personalidade nitidamente definida – é um *este*²⁰”. A partir das elaborações podemos pensar que José Dias e Aires estão de acordo com as definições e que formalizam “momentos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico” (LUKÁCS, 1965, p.13). O período histórico é este que vai de meados da década de 1850 ao início dos anos de 1890, por isso os dois romances são momentos cruciais da história brasileira.

Esse dilema, a nosso ver, tem a ver com variantes econômicas, o que certamente sugere um refinamento cultural em relação aos costumes patrimonialistas do Império. Angela Alonso sintetiza a questão da seguinte forma:

²⁰ Friedrich Engels a Minna Kaustsky, comentando, a pedido, o romance que havia escrito. 26 de novembro de 1885. Está no livro *Cultura, Arte e Literatura: textos escolhidos*, referido na bibliografia. P. 66.

A elite política se viu num dilema *vis-à-vis* seu grupo social de origem, os estamentos senhoriais: manter suas estruturas de prestígio social e seu monopólio do poder político ou expandir as condições econômicas, sócias e culturais para a racionalização da economia e a formação da sociedade nacional. (ALONSO, 2002, p.78)

No fundo, o que formalizam, Aires e José Dias, não é uma classe patrimonial no dilema de como se manterem no poder na premência da “modernização” do país: José Dias nunca será exemplo dessa classe; nem mesmo o conselheiro Aires, já que suas posses dizem respeito a um prestígio político concedido por alguém, “um homem de sociedade, hábil”, embora isso lhe outorgue certo patrimônio material que mal aparece na obra. Sua formalização diz respeito ao modo como a elite resolve essa equação. Para isso, ALONSO acrescenta que “a solução encontrada foi conciliatória”, ou seja, “modernizar o país sob a tutela estamental” (*Ibid*).

As ações dos dois personagens, seus desejos, suas opções e aspirações caminham nessa direção conciliatória: O que faz José Dias nos casos citados é buscar um meio termo, não é, nem de longe, buscar romper com a lógica estamental, ao contrário, sua postura é de mantê-la. O conselheiro Aires busca o viés conciliatório com outra postura, pois ele está um passo adiante de José Dias, do ponto de vista do tempo e do ponto de vista da posição, mas ainda assim busca a conciliação sob um viés mais perverso, mais farsesco, e por que não dizer, mais incestuoso, do que José Dias. Para citar um exemplo mais concreto desse tempo, em que a elite política se debatia em permitir ou não reformas, o discurso de Zacarias de Góes e Vasconcelos, líder conservador, é emblemático: “façam-se sim as reformas liberais: mas façam-se coadas pelo filtro conservador” (ALONOSO, 2002, p. 82). Veja-se que a postura dos dois personagens, numa leitura mais panorâmica, é aderir com certo grau de cautela à nova ordem. Os exemplos disso no caso do conselheiro Aires avolumam-se; no caso de José Dias há mais sutileza, mas lembremos que o agregado “sabia opinar obedecendo”, o que faz dele um perfeito conciliador.

Aires e José Dias dão a ver o gérmen do sistema político brasileiro, que se forma na crise do Império e na instalação do *capitalismo dependente* que vigorou (em certo sentido vigora) no Brasil. A expressão *capitalismo dependente* é a conhecida tese de Florestan Fernandes (2002) *A revolução Burguesa no Brasil*. Em síntese o autor argumenta que o capitalismo dos países centrais age sobre o Brasil mediado pelos interesses da elite política nacional, ou seja, usando sempre “o coador conservador”. O

que se aproxima também da tese schwarziana das ideias *liberais funcionando em nação escravocrata*. Não há diferença nem discordância quanto a isso, o que há, é um modo diferente de identificá-las, no caso, por meio da *tipicidade* literária.

Leandro Konder (1966) ao sistematizar o pensamento de autores marxistas sobre o tema da arte e da literatura, nos oferece uma ideia do personagem *típico*, que pode muito bem estar de acordo com as obras que estudamos, e com as obras machadianas de um modo geral. Diz ele, ao pensar na *tipicidade* no sentido lukacsiano:

O personagem de romance que é capaz de ficar vivendo na lembrança do leitor após a leitura é aquele que conseguiu adquirir feição individual concreta e rica e, ao mesmo tempo, revelou-se no quadro de uma problemática universal. (KONDER, 2013, p.141)

Não é difícil, no quadro geral da obra de Machado de Assis, encontrar personagens com essas características, já que muitas vivem no imaginário literário nacional e na cabeça dos leitores como a ideia no trapézio de Brás Cubas. Contudo, cabe perguntar, além de estarem no imaginário, que problemática universal, ou no caso brasileiro, nacional, revelam? Feito esse filtro a lista tende a diminuir e ficar restrita a alguns poucos; por ora, argumentamos que o conselheiro Aires e José Dias fazem parte dessa lista. Não se trata de capricho analítico, escolher aleatoriamente uma ou outra personagem, mas de perceber que os dois estão mais bem enquadrados na ideia do desenvolvimento errático brasileiro.

Por essa linha, o caso do conselheiro Aires é ainda mais emblemático, não somente ele, mas *Esau e Jacó* como um todo, já que, nessa obra, as coisas parecem não fazer sentido, só começam a ganhar sentido mais exato se há disposição em entrar na vivacidade de algumas personagens, por isso o conselheiro Aires é o que melhor evidencia e faz o sentido aparecer. Não só porque está presente em toda a obra, mas porque a narrativa muda de tom quando ele aparece, na altura do capítulo XII, “Esse Aires”.

No famoso texto de Lukács (1936), *Narrar ou descrever*, o autor pensa o romance na perspectiva histórica. Embora esteja imbuído em provar o marco histórico que originou mudança substancial na forma romance, 1848, e para isso utilize dois autores razoavelmente distante de nossa literatura, o crítico oferece uma leitura que pode ser aproveitada para a análise de Machado de Assis, e que está em consonância com nosso argumento, de atenção às personagens. Diz ele que “o verdadeiro estímulo

dado pela leitura de um romance é aquele que nos leva a uma espera impaciente da evolução de personagens que já nos são familiares, do seu êxito ou do seu fracasso” (LUKÁCS, 1936, p. 167). Assim é nos romances que estamos lendo. Tanto o é que, mesmo depois de reiteradas leituras, ainda temos a impressão de que algo novo acontecerá. Isso faz de Machado de Assis um escritor extraordinário, e claro, não muito distantes dos escritores canônicos analisados por Lukács.

Na última parte de *Narrar ou descrever*, Lukács se refere especificamente a romances de Walter Scott²¹, em como esse autor, em alguns de seus romances, “coloca um personagem medíocre, que não tem posição definida em face das grandes lutas políticas descritas pelo autor” (LUKÁCS, 1936, p. 178). O crítico se pergunta o que ele pretende com isso. Acrescenta dizendo

Se o autor tivesse colocado no centro da narração um de seus personagens socialmente mais importantes, ter-lhe-ia sido impossível instituir entre ele e seu antagonista relações humanas apropriadas para a criação do enredo. O romance teria resultado em mera descrição de um acontecimento histórico importante e não teria figurado um profundo drama humano capaz de nos proporcionar um conhecimento mais íntimo dos participantes típicos de um grande conflito histórico, representados no pleno desenvolvimento de suas qualidades humanas. (*Ibid*)

É perfeitamente viável pensar *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó* nessa perspectiva, ainda que não tenhamos uma leitura e descrição dos romances que originaram a posição, mas ainda assim, isso não inviabiliza nossa leitura. Em *Dom Casmurro*, a opção por José Dias parece mais adequada. O agregado é *mediocre* do ponto de vista do meio social que ele circula, por isso ele é quase “o herói que oscila entre dois partidos” (*Ibid*), assim, dá a ver uma situação que inexiste no romance, mas está presente no contexto histórico: o fato de quase não aparecer a massa social desfavorecida existente no período. O que nos faz pensar que José Dias é o máximo que pode aparecer no romance, a não ser alguns criados, que não tem importância nenhuma na narrativa.

Sidney Chalhoub (2003), ao discutir *Dom Casmurro*, pensa mais ou menos nessa direção, a citação é longa, diz:

²¹ Lukács marca através de Walter Scott o grande romancista antes da decadência ideológica. Não é nossa intenção compará-lo a Machado de Assis; está citado aí porque é impossível expor o raciocínio lukacsiano sem mencioná-lo.

O dependente José Dias queria ir ao teatro, de preferência sem pagar ingresso; trabalhou a situação de maneira a fazer com que fosse vontade da senhora, D. Glória, a realização do desejo que era todo dele, dependente. Para conseguir o que queria, José Dias soube dizer apenas aquilo que os outros – seus senhores – esperavam ouvir. José Dias e Capitu seguiam a mesma metodologia, por assim dizer, em suas relações com os senhores: não importava quão atrevidas as suas metas ou ideias. O autor Machado de Assis fez da metodologia de dependentes um dos princípios de sua arte literária: inventou personagens, diálogos e, a partir de *Memórias Póstumas*, narradores que pareciam viver e expressar apenas aquilo que era rigorosamente compatível com as expectativas dos leitores/senhores. Ao fazer isso, o bruxo realizou o objetivo, todo seu, de dizer verdades que bem quis sobre a sociedade brasileira do século XIX. (CHALHOUB, p. 93)

Em relação a Capitu as coisas deram erradas; talvez o plano tivesse sido muito audacioso, talvez as circunstâncias que lhe foram impostas a impediram de seguir. José Dias é mais ajustado. Ele percebe em tempo como deve proceder para existir, “opinar obedecendo”. Contudo, a teoria da dependência está completamente de acordo com o caráter de José Dias, assim ele não se parece com este ou aquele brasileiro, não é a média, mas antes, um dilema humano nacional, que é o caso da dependência.

Em *Esau e Jacó* a mediação precisa ser mais consistente, e diz respeito não só ao conselheiro, mas também pelo modo de narrar, que tem no mesmo conselheiro Aires o elo mais forte. Assim, a escolha de um diplomata não é fortuita; nessa escolha reside uma carga histórica muito rica, de alguém com certo poder, capaz de flunar nas várias esferas sociais dispostas no romance. Não há como negar que existem em *Esau e Jacó* personagens socialmente mais elevados que o conselheiro, Santos e, ao final, Nóbrega, que não é aceito pelo conselheiro, aliás, é hostilizado por ele. Os próprios gêmeos são superiores a ele. Contudo, sua força de composição está no fato de ele poder transitar em todas essas esferas com uma espécie de passaporte diplomático.

Atrás deixamos dito um caráter mais ou menos *mediocre* de José Dias, concordando com as afirmações lukacsianas; todavia, o mesmo Lukács afirma que:

O caráter “intermediário” do herói, tão conveniente para o romance, é um princípio formal de composição que pode se exteriorizar na prática literária das mais variadas maneiras. Não se pode supor que esse caráter “intermediário” deva se manifestar sempre na forma de certa mediocridade humana; ele pode muito bem brotar da situação social e resultar de uma situação humana. Trata-se apenas de encontrar aquela figura central em cujo destino se cruzam os extremos essenciais do mundo representado no romance, em torno do qual, em consequência,

é possível construir todo um mundo, na totalidade das suas vias de contradição. (LUKÁCS, 1936, 179)

Esta ideia está mais adequada à personalidade e postura do conselheiro Aires do que a José Dias. Notemos que nele convergem as contradições mais significativas da matéria narrada em *Esau e Jacó*: o destino de Flora; a resolução (sem sucesso) da briga dos gêmeos, que está de acordo com o desfecho da luta política; as decisões sobre *tabuleta velha e tabuleta nova* na padaria do *Custódio*. Não convergem nele questões pelas quais não há solução: como o enriquecimento de Nóbrega; o capital inabalável de Santos, que é algo que está além das forças do velho diplomata. Um episódio ilustrativo do caráter *intermediário* do conselheiro Aires pode ser visto no capítulo XLI, “Caso do burro”, que já referimos neste trabalho no capítulo II. Momento em que há uma carroça interrompendo a passagem de um carro, e que o burro apanha de seu dono e faz uma reflexão acerca de sua condição de animal; tudo isso aos olhos do conselheiro que, não sabendo o que fazer, foge para dentro de um gabinete. Estão, nesta cena, e em outras, representados na figura de Aires, o modelo dependente de nação: de um lado o desenvolvimento, do outro o arcaico, na figura da carroça e do burro, mediados pelo raciocínio do conselheiro que atribui ao burro uma reflexão sobre sua condição de explorado, reflexão, aliás, com um tom marcadamente fantástico, o que não é nada incomum para Machado de Assis.

Pode parecer um tanto estranho atribuir ao conselheiro a ideia de “herói”. Não há heroísmo, em sentido estrito, em Aires. Contudo, essa ideia é perfeitamente viável se pensarmos no caso brasileiro, na ideia de desenvolvimento dependente. Assim ele é um “herói” de um espírito burguês que se compraz em ser rebaixado, administrando uma dependência que não é só econômica, mas também ideológica. Sua capacidade está em poder decidir, ao menos, quem pode e quem não pode participar do modelo. Pensemos na postura do conselheiro em relação a Santos e Nóbrega. Ambos enriqueceram no encilhamento, embora Santos já participasse do modelo antes do Encilhamento. Mas, o desdém de Aires em relação ao Nóbrega é completamente espalhafatoso, a ponto de confundi-lo com o cocheiro no capítulo LXXIII, “Um Eldorado”. “Casos há – escrevia nosso Aires – em que a impossibilidade do cocheiro na boleia contrasta com a agitação do dono no interior da carruagem, fazendo crer que é o patrão” (*EJ*, p.192).

Roberto Schwarz (1977) já havia identificado certa centralidade na figura do agregado. Em *As Ideias fora do lugar*, momento em que discute a ideia do *favor*, como

máxima representação da concepção de dependência, o crítico argumenta que “o agregado é uma caricatura do *favor*” (SCHWARZ, 1977, p. 16), e não só isso:

O favor é, portanto, o mecanismo pelo qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo. (*Ibid*)

Ao concordar com o crítico é preciso dizer que essa ideia converge perfeitamente em José Dias, e mais ainda no conselheiro Aires. Como personagens eles são a representação mais exata dessa *mediação quase universal*. Sendo assim, eles também aglutinam a ideia de “novos tempos” sob o crivo do conservadorismo. Pensando no conselheiro Aires, sua descrição no capítulo XII, “Esse Aires” é muito representativa de como ele guarda uma postura *dúbia*, que carrega um sentido único em relação a todas as personagens do romance. Ao chegar em casa de Santos, em que se falava sobre a Cabocla do Castelo, o narrador expõem o ponto de vista do conselheiro sobre o assunto, e oferece um quadro adequado de como o conselheiro pensa as questões do seu tempo.

Como insistissem, não escolheu nenhuma das duas opiniões, achou outra, média, que contentou a ambos os lados, coisa rara em opiniões médias. Sabes que o destino delas é serem desenhadas. Mas este Aires – José Marcondes Aires – tinha que nas controvérsias uma opinião *dúbia* ou *média* pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem as pílulas. (*EJ*, p. 56-57).

No interior do romance, Aires é um conciliador, que no fundo é uma alternativa impossível e cara à história e ao contexto. Sabemos que a ideia de conciliação se mostrou frustrada, no caso de Flora, mas não para o conselheiro. Por quê? Por que ela se incumbiu (ou precisou) da missão de escolher entre um ou outro; Aires os abandonou, como é notório. Ou seja, ficou entre eles, sem ter que escolher e assim permaneceu, não sarou e nem morreu. Flora, pelo contrário, morreu.

A participação de Aires na narração dos fatos também diz respeito a essa impossibilidade histórica de conciliação, e também da ideia de dependência. Não seria desajustado pensar que a escolha narrativa de *Esau e Jacó* é possibilidade da realização

do romance como obra literária. Seria impensável um narrador onisciente, que narrasse isento todos os eventos do enredo; da mesma forma, não seria possível que, mesmo sendo o conselheiro um narrador em primeira pessoa, a obra pudesse se realizar. Dessa forma, por seu caráter dúbio e conciliador, poderíamos pensar que o destino de Flora seria diferente, que ele acharia uma solução média que não revelaria o conflito, que é antes um conflito de interesses, de classe. Assim, nosso *personagem mediano* é substancialmente diferente daquele defendido por Lukács no romance europeu, embora tenha função semelhante, ou igual, de convergência de conflitos e contradições, que dizem respeito a dramas humanos reais, e mais, dizem respeito a tendências gerais da história brasileira.

Considerações finais

Realizamos, nesta tese, três discussões fundamentais a partir dos dois romances de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899) e *Esau e Jacó* (1904). Uma delas a respeito das questões público e privado, momento em que, embora nossa argumentação tenha caminhado para dizer que *Dom Casmurro* se refere ao ambiente privado, da *parentela*, e *Esau e Jacó* ao ambiente público, procuramos demonstrar como, em cada uma delas, as duas dimensões se entrecruzam, formando um *par* conflitivo que diz respeito à formação do Estado e da cultura brasileira, e por essa razão coexistem em ambos os romances, embora haja predominância do *privado* em *Dom Casmurro* e do *público* em *Esau e Jacó*. Por isso nossa intenção nunca foi discutir somente um ou outra, e sim a relação que há entre elas.

Nesse sentido poderíamos entender que o ambiente privado diz respeito ao meio doméstico, com forte veio estamental e patriarcal, mediado por um sentido acentuado de *posse*, que no final das contas significa o grau econômico dessa formação. Por outro lado, como ambiente público, não nos resta outra opção, senão, classificar como a formação do Estado brasileiro da forma que conhecemos hoje, ou pelo menos com fortes semelhanças. Isso, então, equivale dizer que, de alguma forma, discutimos o ambiente familiar (presente nas duas obras) e o ambiente político, que aparece com mais força em *Esau e Jacó*.

Identificamos em *Esau e Jacó* forte tendência à dubiedade, que diz respeito ao seu entrelaçamento com a história nacional. Sérgio Buarque de Holanda identifica essa tendência como uma *frouxidão da estrutura social*, e acrescenta que:

Os elementos anárquicos sempre frutificaram aqui facilmente, com a cumplicidade ou a indolência displicente das instituições e costumes. As iniciativas, mesmo quando se quiseram construtivas, foram continuamente no sentido de separar os homens, não de os unir. Os decretos dos governos nasceram em primeiro lugar da necessidade de se conterem e de se refrearem as paixões particulares momentâneas, só raras vezes da pretensão de se associarem permanentemente as forças ativas. (HOLANDA, 2014, p. 38)

Esses *elementos anárquicos* são razoavelmente comuns em *Esau e Jacó*; embora, analisando a obra no detalhe, se nota que há uma trama muito bem calculada e

amarrada, mas que não vem do tecido social da época, e sim da disposição do autor em dar lucidez a essa *frouxidão*, por assim dizer. O conselheiro Aires, pelo contrário, participa, em algum grau, da anarquia que lhe é útil algumas vezes, em outras lhe é estranha. Isso se deve ao fato público, predominante na obra, que, em certa medida, a transição da hegemonia privada à emergência da organização pública explica. O que não equivale dizer que a organização privada da vida tenha desaparecido em meados dos anos 80 do século XIX, ao contrário, se renovou e se fundiu a elementos de ordem pública.

Por essa razão é possível averiguar certa “falta de coesão em nossa vida social” (*ibid*) causada por essa reconfiguração do modo de conceber a organização da vida social em nosso meio. Apreciando as obras, *Dom Casmurro* e *Esaú Jacó*, é possível pensar que os “mundos” que elas formalizam aparecem de maneira muito distinta; essa diferença está de forma muito evidente na opção narrativa, mas não só; está, também, no modo como as personagens se movimentam no interior desses mundos. Ou seja, cada obra aparece no imaginário de maneira muito diversa, em que *Dom Casmurro* forma um todo mais coeso do que *Esaú e Jacó*. John Gledson identificou uma disposição bastante peculiar em *Esaú e Jacó*, a de que há a impressão ao final da leitura que nada aconteceu. Nossa interpretação, para isso, foi pensar que essa tendência advém do *baralhamento* entre público e privado, em que a tranquilidade do privado está muito bem marcada em *Dom Casmurro*, em seus personagens e no narrador; ao contrário, em *Esaú e Jacó*, isso é algo estranho, questões que as personagens e o narrador aprendem a lidar no decorrer do enredo. Lembremos o diálogo entre Batista e D. Cláudia, em que ela o convence convence de que sempre fora um *liberalão*, sendo ele membro da ordem conservadora. Nesse diálogo há questões de ordem política; razões econômicas, mas, sobretudo há o *baralhamento* entre público e privado, que Cláudia possivelmente entendera, Batista não.

Angela Alonso demonstra, em certa medida, como a virada dos anos de 1870 para 1880 alterou de forma significativa o modo político, econômico e, especialmente, o modo social da vida brasileira; causado, sobretudo pela incompatibilidade entre escravidão e monarquia.

De um lado, vias de ação política inéditas se abriram: a alteração de padrão da imprensa e a reforma do sistema de ensino ampliaram canais de expressão política para grupos sem acesso a partidos.

Configurou-se assim uma espécie de microespaço público paralelo à vida parlamentar. De outro, a nova estrutura de oportunidades políticas forneceu um novo espectro de *temas* para a agenda pública. (ALONSO, 2002, p. 95).

Esau e Jacó está permeado de temas e assuntos da história; temas que vão da trivialidade do caso do *gatuno*, exposto no capítulo XXXIX, à temas como o Encilhamento, exposto no capítulo LXXIII, “Um Eldorado”. Sem mencionar um dos mais importantes e enigmáticos: o caso da consulta à Cabocla do Castelo, que mistura misticismo e luta de classes, tratados por Roberto Schwarz em *Dança de Parâmetros*. Encontramos, então, na história algumas explicações para o senso de vazio contido no romance. Alonso ainda acrescenta, sobre a década de 1880.

Ao justificar os princípios da ordem social “natural”, a elite imperial acabou por descortinar dilemas e suscetibilidades mais viscerais: as dificuldades do sistema político em lidar com a mudança de padrão da sociedade, a indissolubilidade do vínculo entre a escravidão e monarquia. Esta clarificação transformou os fundamentos tacitamente aceitos da ordem sociopolítica imperial em temas de debate público nos anos 1880, transpassando o círculo parlamentar. (*Ibid*)

Na perspectiva de *Esau e Jacó*, este pequeno trecho se encaixa como uma boa régua de medida, pois salienta o fato de a década de 1880 (período fundamental do romance) ter descortinado inúmeros temas antes possivelmente circunscritos a âmbitos muito restritos. Isso não significa que os temas políticos se tornaram a ordem do dia entre todos; a própria narrativa dá conta de desfazer essa ideia, uma vez que há uma onisciência relativa em questão, ou seja, uma negociação dúbia que inclui o conselheiro Aires. Contudo, o debate público das questões históricas é inegável. Machado de Assis conseguiu trazer para a cena romanesca não só personagens muito significativos, do ponto de vista simbólico, mas, sobretudo um pulsar da história impressionante. Não à toa o romance inicia com a discussão sobre o Ventre Livre, o que de alguma forma atravessa todo o romance. A ideia de *coisas futuras* dizem respeito a essa questão e o como ela deve ser abordada; na sequência, o maio de 1888 é tratado de forma dúbia, sob a tutela do pensamento de Pedro e Paulo, exposto pelo narrador no capítulo XXXVII, “Desacordo no acordo”, em que Pedro denomina como “um ato de justiça”, e Paulo “o início da revolução”. Embora eles concordem com a Abolição, a conotação política

dada é diferente, e é o que realmente importa, a exposição desse pensamento controverso em tempos de instabilidade social.

Por outro lado, *Dom Casmurro*, com enredo mais fechado e circunscrito a um narrador maledicente, possui, na sua dimensão pública algo de muito perverso. De um modo geral a história armada, que busca justificar as razões do perecimento de Capitu, detém um poder privado narrativo, que só é possível pelo ambiente doméstico, para ser apreciado publicamente. Dizendo de outra forma, há questões da ordem privada que usufruem, como por exemplo, um adultério e todas suas variantes, de certo “conforto” para serem discutidas e pensadas, ao passarem para a dimensão pública, elas são remodeladas. Assim, há duas vias de entendimento, de consequências. Essas vias estão razoavelmente fechadas em *Dom Casmurro*, já que só possuímos a versão do narrador, que é, supostamente, o traído, ou o prejudicado pelo adultério.

Em *Esau e Jacó* estas vias estão mais expostas. Dessa forma há uma ruptura, e também uma continuidade. A continuidade diz respeito ao fato de as questões privadas não desaparecem, ao contrário, estão por toda a parte no romance. A ruptura diz respeito ao modo de lidar com estas questões. Por isso a cena inicial é exemplar. A consulta com a Cabocla põe a descoberto certa ordem que até então era intocada, já que membros da elite, de certo extrato patriarcal, consultam alguém que detém certo poder que advém, sobretudo, de aspirações públicas, do conhecimento da vida pública e de suas conexões. Pensando de maneira muito ampla, equivale dizer que não é mais possível, desde o ambiente privado, saber se os meninos serão grandes ou não. É preciso romper a parede e ir ao encontro de outras opiniões; é o que acontece na cena do morro do castelo.

A nossa discussão sobre história teve como premissa, não só alguns fatos cronológicos, que foram importantes na medida em que serviram como pontos de referências, mas, sobretudo tentamos ver que tecido histórico está montado nos dois romances. Assim foi possível demarcar certo contexto, que vai da década de 1850 ao início dos anos 1890. Ao demarcar este contexto nos deparamos com a problemática exposta em *Esau e Jacó*, que diz respeito a uma saturação de referências históricas; referências ligadas a figuras reais, ou frases ditas por estas, e, conseqüentemente, a datas desse período. Novamente, em *Dom Casmurro*, essa constante não encontrada; dificuldade, basicamente imposta, a nosso ver, pela opção narrativa e da matéria narrada.

Desta maneira, o pressuposto geral que nos orientou foi a de que, mesmo do ponto de vista anacrônico, de quem vê a história agora, a história e a matéria narrada nos romances não são fatos consumados, ou seja, não estão dados. Esse pressuposto geral exigiu que lêssemos as obras de maneira a ver o que ela estava dizendo, e não necessariamente, o que ela quis dizer. Tentamos demonstrar isso na discussão sobre *símbolo e alegoria*, que afinal, traduz mais claramente a diferença de cada perspectiva; tentamos expor esse pressuposto na discussão sobre tipicidade, em que os *tipos* ali sugeridos não são apreciáveis como média e sim como tendências histórias; balizamos assim, também, nossa parca discussão sobre privado e público, assumindo que há predominância do privado em *Dom Casmurro*, e do público em *Esau e Jacó*, mas, tentando demonstrar que ambos estão, como não poderia deixar de ser, presentes nas duas obras, formando assim uma espécie de confusão constante no modo de ser da história brasileira. Portanto, pensamos, desde o começo, que a realidade não é algo dado, pacífico e estático, e sim um conjunto dinâmico de relações entre personagens vividas, em sua grande maioria. Entendendo, todavia, que as duas obras em questão não são meros reflexos da história brasileira, são antes a história *in nuce* e em movimento. Por isso, podemos dizer, que tomamos, em boa medida, a ideia lukacsiana de história: “uma intrincada trama de interações” (LUKÁCS, 1930, p. 62).

Foi por essa razão que podemos sugerir certa tendência a uma *decadência ideológica* de nossa história, bem como da elite nacional, embora não tenhamos usado esse termo em nenhum momento, e tampouco ele cai de paraquedas em nossa argumentação nessas páginas derradeiras, já que esteve, desde sempre, em nosso horizonte, como pressuposto. Por isso, o que se vê, em termos históricos, nos dois romances analisados, é uma disposição da formação brasileira arraigada em termos conservadores. Isso, não é senão, a disposição do narrador em *Dom Casmurro*, como também o é em *Esau e Jacó*. E obviamente que essa também é uma discussão lukacsiana²². Lukács argumenta no sentido de que há “uma fuga para a pseudo-história ideologicamente ajustada, superficialmente concebida, subjetivística e misticamente distorcida, constitui a tendência geral da decadência ideológica” (LUKÁCS, 1930, p.102). Tal perspectiva se ajusta sobremaneira à interpretação de *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*, mas não em um sentido de negação à matéria narrada, e sim no sentido de

²² Especialmente, mas não só, no livro *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Edição Boitempo, 2016.

afirmação. Não se trata de um julgamento da veracidade, ou verossimilhança das obras, e sim das tendências que estas dão a ver.

Desse modo, é importante ressaltar, que Machado de Assis, ao escrever *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*, antecipa de maneira clara a constituição do modo de ser agir do sujeito burguês nacional. Essa constatação é, razoavelmente, consensual na obra machadiana. O que cabe sublinhar é o modo como esse sujeito se constitui, ou melhor, o modo como seu pensamento se estrutura: de um lado a figura de José Dias, apegado ao modo de ser patriarcal; do outro o conselheiro Aires, tendo essa mesma origem, mas um tanto desapegado dela, a não ser em momentos em que essa perspectiva lhe é útil. Mas uma ressalva precisa ser feita: não pertencem, necessariamente, as duas personagens, aos domínios e prerrogativas burguesas, contudo, elas encontram neles sua melhor expressão; o zênite de sua depuração. As consequências disso para a história são desastrosas, já que de um lado, tem-se um agregado cúmplice das malícias do narrador, do outro, um defensor das aparências, de uma vida vazia e perversamente real. É possível lembrar que o conselheiro encaminha Flora para a morte, já que desfere nela um golpe catalisador de seu fim: lembramos de sua aprovação ao aceite de Batista para presidir uma província, o que tira Flora do Jogo e a deixa doente.

Nesse sentido há nos dois romances, exemplarmente figurados, a constituição de um pensamento sobre democracia que revela contradições, já que, diferentemente de outras expressões burguesas noutras nações, a brasileira não nasce sob a luta contra seu principal oponente, o proletariado, ao contrário, floresce livre dos desígnios da luta entre classes, o que demonstra um sentido de formação problemático. Dessa forma, ao pensar essa perspectiva, tendo em vista as lutas de 1848 na França, Lukács diz que “a dubiedade e a covardia da democracia burguesa na defesa dos grandes interesses históricos do povo, são ocasionadas de fato pela traição cometida contra o povo” (LUKÁCS, 1930, p. 108). Não há, pelo menos de forma evidente, nos romances essa luta. Por isso não há lastro na constituição da nossa democracia, o que se mantém como marca indelével de nossa formação. O que está muito bem anunciado, especialmente em *Esau e Jacó*. O caso mais exemplar dessa problemática pode ser vista no *Caso do burro*, momento em que o conselheiro analisa, à distância, uma cena inusitada de uma carroça interrompendo a rua e o dono batendo no burro que puxa a carroça, que está empacado. A figuração deste antagonismo de classe, que deveria ser a tônica da formação, nas obras aparece de forma lateralizada, a dar a ver o absurdo da constituição de uma

democracia sem representação. O caso de Batista, sendo um conservador e um “liberalão” ao mesmo tempo, os gêmeos juntos na câmara, como deputados, são tendências de uma formação nacional que despreza a categoria povo, como não poderia deixar de ser. Ao expor essa situação, Machado de Assis, antecipa a fratura, e a farsa, da constituição da cultura política brasileira.

Neste ponto é possível elencar a terceira discussão feita neste trabalho, a questão da *tipicidade*. Essa categoria funcionou razoavelmente bem para a leitura machadiana, especialmente os dois romances em questão. Contudo, a direção seguida na argumentação causa algum estranhamento na medida em que vê em José Dias uma personagem capaz de evidenciar tendências históricas. John Gledson (1984) já evidenciará essa disposição em José Dias, assim como Roberto Schwarz (1991), em título, não só como um simples agregado, como quer o narrador, mas uma personagem capaz de representar com vivacidade a sociedade como um todo. No entanto, pouco casual e, em certo sentido, pouco óbvio, foi compará-lo ao conselheiro Aires. Sua comparação, certa ou não, foi possível por duas razões. A primeira diz respeito à discussão “público/privado”, a segunda pela leitura lukacsiana, em que nessa temática, o *tipo* é sempre intermediário e evidencia certa tendência histórica.

Por essa razão a leitura de Machado de Assis sob a “lupa” lukacsiana se mostra profícua, não no sentido de enquadramento de Machado em certo arcabouço conceitual, mas no sentido de que, para Lukács, a literatura, a obra de arte de um modo geral “representam momentos decisivos da ‘evolução’ histórica, que são as tragédias e as comédias, e elas são fatos da vida, não são inventadas pelo escritor” (LUKÁCS, 1930, p. 13). Por isso, sob essa perspectiva, a romanesca machadiana não se enquadra numa seleta de conceitos e categorias, embora possa acontecer isso, o mais importante é a assimilação da ideia geral de que tais *momentos decisivos* foram interpelados por Machado e não criados por ele, sendo estes, fatos de nossa história, figurados pela criação literária.

Ainda mais, nessa perspectiva, outra ideia geral que faz Lukács, como crítico, e Machado de Assis escritor, estarem muito próximos e bastante alinhados, é o realismo. Essa ideia é o horizonte lukacsiano, o ponto máximo de sua perseguição teórica. Para Machado de Assis, essa também parece ser a preocupação maior. Para Lukács o realismo também quer dizer “a união real e representada do individual como típico, a elaboração concreta do ‘como’ da ação, do pensamento e do sentimento de cada

personagem” (LUKÁCS, 1930, p. 93). Isso parece muito adequado ao pensamento machadiano, especialmente aos dois romances estudados. O que vemos, lendo Machado de Assis, é uma gama quase infinita de personagens, suas vicissitudes, suas incongruências, suas idiossincrasias, tentando adaptarem-se num terreno igualmente em formação, em elaboração e, por sua vez tentando imprimir neste, suas características. Por isso, nossa linha de argumentação na questão da *tipicidade* seguiu essa direção: a ver não essas características nas personagens das obras, e o que nos pareceu mais razoável foram as personagens Dias e Aires. Nessa mesma discussão, Lukács lembra Engels, que diz ao analisar Lassalle: “a meu ver, entretanto, uma pessoa não se caracteriza apenas pelo que faz, mas também por *como faz*” (*Ibid*). Isso nos faz lembrar, inevitavelmente, das ações de nossas duas personagens em questão.

A essa altura, vale rememorar o que pensa o Machado de Assis crítico. Ao ler *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, ele diz:

O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto; é como a rima de Boileau: *ela só tem que obedecer...* Ora, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte. (ASSIS, 1878, p. 215)

Os pormenores da avaliação machadiana ao romance de Eça não é nossa matéria. Nosso interesse é sacar a ideia sobre literatura que Machado de Assis possui, o que está em acordo com o pensamento lukacsiano. Não é absurdo, nem demasiado, salientar que um dos principais textos de Lukács da década de 1930, *Narrar ou descrever*, pode ser entendido por essa chave de leitura machadiana. Diz Lukács neste ensaio que “o drama é ação” referindo-se justamente ao problema entre narrar e descrever. Acrescenta ainda que “o que é significativo em um homem não é aquilo que ele faz num momento de crise aguda e apaixonada, mas seus hábitos cotidianos, os quais não denotam somente uma crise, mas um estado” (LUKÁCS, 1936, p. 164). Dessa forma é possível também ver com certa clareza as movimentações, os enlances e as tramas nos dois romances analisados. Machado de Assis, nesses romances, não mostra somente os desfechos, aliás, em *Esau e Jacó* isso quase não é importante, evidencia como agem as personagens ante dilemas reais. Por essa via é perfeitamente

compreensível a comparação entre José Dias e Aires. Eles são personagens cujo suas ações alteram sempre os desfechos a que estão submetidos. Poderíamos acrescentar à leitura de Dias e Aires o fato de eles não “denotarem somente uma crise, mas um estado”, ou seja, uma tendência, questão que perseguimos com força.

Assim, de modo muito amplo, o que está na pauta é a questão do realismo. Desse modo Lukács pensa que

O realismo de fato grandioso, que obtém sua energia do conhecimento profundo das transformações histórico-universais da sociedade, só pode acontecer quando realmente abrange todas as camadas sociais, quando rompe com a concepção ‘oficial’ de história e sociedade, e capta em sua representação viva estratos e correntes sociais que realizam a transformação efetiva da sociedade, a real criação de novos tipos humanos. (LUKÁCS, 1930, p. 94)

Aqui reside uma boa interpretação, como chave, de *Dom Casmurro e Esaú e Jacó*, que na sua grandeza expõe fragilidades e antagonismos de nossa história de tal maneira, que não é possível negar que haja certa luta de classes (como fica claro nos romances), mas que esta luta não acontece abertamente, não esteve na ordem do dia nos enredos. Por isso, talvez seja essa a grande *tendência* da *tipicidade* do conselheiro Aires e José Dias, dar a ver um ponto de vista de classe que escamoteia o antagonismo existente entre as classes sociais.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Homero Vizeu. *Machado de Assis e arredores: Quincas Borba. Moby Dick e outras ideias fixas – ensaios*. Porto Alegre: Movimento, 2011.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Introdução e notas Hélio Guimarães. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2012.

_____. *Dom Casmurro*. Estabelecimento de texto de Manoel M. Santiago-Almeida; introdução Luís Augusto Fischer. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2016.

_____. *Obra completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol III, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BASTOS, Hermenegildo. “Literatura como trabalho e apropriação: um esboço de hermenêutica”. *In: Remate de Males*, v. 28.2, p. 13-28, 2008.

_____. “Literatura e história em perspectiva brasileira”. *In: GOMES, Carlos Magno. (Org.). Língua e literatura: propostas de ensino*. São Cristóvão - Sergipe: Editora UFS, 2009, p. 28-41.

_____. “Literatura e história: por onde irrompe o realismo?”. Texto inédito, 2010.

_____. “O que vem a ser representação literária em situação colonial”. *In: Revista Intercambio*, v. 2, p. 1-14, 2007.

_____. “O ‘som não’. Literatura e mimese numa canção de Cardozo”. *In: BASTOS, Hermenegildo e ARAÚJO, Adriana (org.). Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011.

_____. *As artes da ameaça – ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras Expressões, 1 ed, 2012.

BOTELHO, André. Público e privado no pensamento social brasileiro. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia (orgs.). **Agenda brasileira**: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

BOUCINHAS, André. *Ascensão social no romance brasileiro do segundo reinado*. Tese. UFRGS. 2016.

_____. *Aires, um funcionário narrador*. UFRGS. 2016.

CASTAN, Nicole. O público e o particular. In: CHARTIER, Roger; ARIÈS, Philippe (orgs.). **História da Vida privada 3**: da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

CHARTIER, Roger; ARIÈS, Philippe (orgs.). **História da Vida privada 3**: da Renascença ao Século das Luzes. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

CALDEIRA, Jorge. *História da riqueza no Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2017.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

_____. *Educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro)

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

COUTINHO, C. N. (Org.) ; PAULO NETTO, J. (Org.) . *Arte e sociedade. Escritos estéticos. 1932-1967*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

____. . Literatura e ideología en Brasil. 1. ed. Havana: Casa de las Américas, 1986.

____. . Literatura e humanismo. Ensaio de crítica marxista. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria Fonsêca de Castro e SOUSA, Germana Henriques Pereira de. (Org.). *Literatura e história: questões dialéticas da produção literária em nação periférica*. Brasília: CEELL, 2009.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane Maria F. de; PILATI, Alexandre. “O modo de ser história da obra literária: ‘Porque dinheiro também dói’ - Machado contista e as astúcias mercantis da escravidão”. In: BASTOS, Hermenegildo e ARAÚJO, Adriana (org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora da UnB, 2011.

FREYRE, Gilberto. Sobrados & Mucambos. In: SANTIAGO, Silviano (org.). **Intérpretes do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2002.

FREDERICO, Celso. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: EDUFRN, 2005.

____. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. Expressão Popular. São Paulo, 2013.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial – Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

LYRA, Maria de Lourdes V. O público e o privado no Brasil Imperial. In: NODARI, Eunice; PEDRO, Joana M.; IOKOI, Zilda M. (orgs.). **História: fronteiras**, v. 1. São Paulo: Humanitas / USP, 1999. Disponível em: <[http:// anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S20.21.pdf](http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S20.21.pdf)> Acesso em: 26 mar. 2013

____. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

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

_____. *Machado de Assis - impostura e realismo: uma interpretação de Dom Casmurro*. Tradução Fernando Py – São Paulo: Companhia das Letras; 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *O Brasil Republicano, v. 8= estrutura de poder e economia (1899-1930)* por Fernando Henrique Cardoso... [et al] Introdução geral Sérgio Buarque de Holanda 8 ° ed – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. *O Brasil Monárquico. V 7 – do Império à República*. 7° ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *O Brasil Monárquico. V 6 – declínio e queda do Império*. 6° ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *A época colonial, V 2 – administração, economia e sociedade*. 10° ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *Raízes do Brasil*. 27 ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2014.

JAMESON, Frederic. *Rumo à crítica dialética. Marxismo e forma*. Teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: Hucitec, 1985.

LUKÁCS, György. *Estética I. La peculiaridad de lo estético*. Barcelona – México: Ediciones Grijalbo, 1972.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. “Introducción”, in *Ensayos sobre el realismo*, trad. Juan Jose Sebrelli, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.

_____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Tradução Nélcio Schneider. 1 ed. São Paulo, Boitempo, 2016.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *História e Consciência de Classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. "Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels". In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. "Narrar ou descrever". In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade. In: *Introdução a uma estética marxista – sobre a categoria da particularidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho & Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. A característica mais geral do reflexo lírico. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: ED. UFRJ, 2009.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. 2ª ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

_____. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível*. São Paulo, Boitempo, 2010. Tradução de Lya Lfuit e Rodnei Nascimento.

MARX, K. & ENGELS, F. 2001. *A ideologia alemã*. Tradução de Luiz Cláudio de Castro e Costa. 2ª ed., São Paulo, Editora Martins Fontes.

_____. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo. Expressão Popular. Tradução José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcante Yoshida, 2010.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O dezoito Brumário de Luís Bonaparte e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

VEDDA, Miguel. *La sugestión de lo concreto: estúdios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006.

_____. KONDER, L. ; COUTINHO, C. N. ; RIBEIRO, G. P. ; HENRIQUES, L. S. N. . Realismo e anti-realismo na literatura brasileira. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

NOBRE, Marcos. *Lukács e os limites da reificação*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

OTSUKA, Edu Teruki. *Lukács, realismo, experiência periférica (anotações de leitura)*. Revista Literatura e Sociedade. São Paulo. USP. 2013.

SANTIAGO, Silviano. (Org.) *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, v.I, II e III.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34; 2000.

_____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras; 1999.

_____. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras; 2012.

_____. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras; 1997.

_____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra; 2009.

TERTULIAN, Nicolas. “A estética de Lukács trinta anos depois”. In: PINASSI, Maria Orlanda e LESSA, Sérgio (org.). *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

_____. *Georg Lukács. Etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1979.