



Universidade de Brasília

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura

***“COUSAS PASSADAS, COUSAS FUTURAS” – HISTÓRIA E RELIGIÃO EM
ESAÚ E JACÓ DE MACHADO DE ASSIS***

Tiago Marcenes Ferreira da Silva

**Brasília
2019**



Universidade de Brasília

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura

***“COUSAS PASSADAS, COUSAS FUTURAS” – HISTÓRIA E RELIGIÃO EM
ESAÚ E JACÓ DE MACHADO DE ASSIS***

Tiago Marcenes Ferreira da Silva

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

**Brasília
2019**

Banca examinadora

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo (TEL/UnB)
Presidente da Banca e Orientador

Prof.^a. Dr.^a. Ana Laura dos Reis Corrêa (TEL/UnB)
Membro interno

Prof.^a. Dr.^a. Ana Aguiar Cotrim (FUP/UnB)
Membro interno

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes (UFMG)
Membro externo

Prof. Dr. Juan Pedro Rojas (LET/UnB)
Suplente

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, à Universidade de Brasília, representada nos professores e funcionários, que, por mais de dez anos, permitiram que eu tivesse contato com o conhecimento em diferentes níveis, bem como me proporcionaram grandes experiências acadêmicas e, acima de tudo, humanas, fundamentais para a compreensão da relevância do estudo de literatura e de como, por ela, o olhar para o mundo se renova e permite alimentar a esperança mesmo em circunstâncias complexas e desanimadoras, cada vez mais frequentes em nosso contexto social, infelizmente.

À UnB e à FAP-DF, agradeço pelos apoios para participação em eventos, fundamentais para o aprendizado e amadurecimento dos estudos ao longo do doutorado.

A meu orientador, professor Edvaldo Bergamo, agradeço pela abertura e aceitação desde o mestrado, bem como pelos diversos caminhos apontados nesses anos de pesquisa da obra machadiana e, especialmente, pela sugestão de pensar *Esau e Jacó* como um romance histórico, o que não era a proposta inicial de trabalho, mas hoje se concretiza como a grande realização acadêmica que tenho orgulho de apresentar. Obrigado por nos inspirar com sua disciplina, respeito, organização e franqueza sempre presentes.

À professora Ana Laura, mais uma vez agradeço pela inspiração desde os primeiros momentos da graduação, quando, já nas primeiras aulas, revelava-se para nós como exemplo de comprometimento e luta por uma sociedade mais humana e consciente, ajudando a mim e a tantos a levar cada vez mais a sério o estudo da literatura e de sua relação com a vida. Obrigado por cada palavra, pela disponibilidade e compreensão!

Juntamente à professora Ana Laura, agradeço à professora Ana Cotrim pela fundamental atenção demonstrada no Exame de Qualificação, por todas as indicações e sugestões e pela imensa disponibilidade em auxiliar a construção desse trabalho. Certamente essa tese não alcançaria o presente resultado sem a preciosa contribuição de ambas nessa etapa.

Aos professores Hermenegildo Bastos e Alexandre Pilati, figuras ímpares em nosso grupo e referências constantes de estudo e disciplina. Agradeço por cada aula e apresentação, sem esquecer da poesia sempre presente em cada palavra proferida.

A todos os demais professores do TEL e do IL em geral, desde a graduação até o doutorado, pelas aulas, leituras, trabalhos e afins, fundamentais para a consolidação de minha formação acadêmica e profissional. Incluo aqui também os companheiros de pesquisa e de estudos com quem pude conviver e aprender durante todos esses anos de UnB.

Agradeço imensamente a minha família – minha amada esposa Juliana, minha querida mãe e meu querido pai, minha irmã e minha sobrinha, meus sogros, minha cunhada e todos os demais familiares – por estarem a meu lado durante toda essa jornada, sempre acreditando em mim e no meu trabalho. O apoio de vocês foi determinante para a concretização desse projeto.

A Ju, em especial, quero agradecer mais ainda pelo companheirismo, pela compreensão, pela parceria e, obviamente, pela revisão da tese! Tê-la a meu lado nesse momento fez toda a diferença e foi fundamental para que tudo se encaminhasse satisfatoriamente.

Agradeço a meus amigos e companheiros de jornada, acadêmica ou não – Diuvanio, Rhodie, Micáilo, Diego, Gustavo, Juliana Mantovani, Mônica, Daniela Barbosa, José Carvalho, Rafael Batista, Héctor, Caetano, Luiz, Aldo –, bem como agradeço também a meus alunos em todos esses anos que me ensinaram a ser professor e, acima de tudo, a ser alguém em constante busca por aperfeiçoamento e humanidade.

Agradeço ao câmpus de São Sebastião do Instituto Federal de Brasília, nova casa, espaço de aprendizado e de luta, bem como agradeço a meus colegas de colegiado pelo apoio e compreensão.

Por fim, não só um agradecimento, mas também a dedicatória desse trabalho fica para meu pequeno Tomás, esse pequeno milagre em nossa vida, inspiração diária a ser melhor e a lutar por um mundo mais justo! Obrigado, meu filho, por cada sorriso e cada olhar, fundamentais para manter a alegria e prosseguir nas (árduas) jornadas diárias e pesquisa e trabalho! Obrigado pelos momentos que me acompanhou na escrita e também pelas interrupções, que sempre me permitiram arejar as ideias e retornar com o ânimo renovado e maior inspiração!

Acima de tudo, a Deus. Obrigado!

Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram.

(Karl Marx)

RESUMO

Com base na relação entre forma literária e processo social, e considerando as peculiaridades que o romance histórico assume nas literaturas de países periféricos, procura-se analisar a obra *Esaú e Jacó*, penúltimo romance de Machado de Assis, a partir da articulação entre o motivo religioso e a representação dos fatos históricos que compõem o Brasil no final do século XIX. A hipótese central deste estudo é o entendimento desse romance como uma forma peculiar de romance histórico brasileiro, em que se fazem presentes elementos fundamentais dessa forma literária, tal qual exposto por Lukács (2011), embora ela se configure de modo particular e original, tendo em vista as circunstâncias históricas peculiares de sua produção, isto é, o período de transição da Monarquia para a República, no Brasil, ao final do século XIX. Aliado a esse ponto, busca-se, concomitantemente, pensar de que modo a presença da religião, na obra, contribui para a sua eficácia estética e também para os questionamentos e reflexões levantados pelo autor em relação à história e à realidade brasileiras. Mesmo que não apresente os elementos tradicionais do romance histórico europeu, o romance de Machado de Assis permite uma profunda análise do movimento da história nacional, revelando as singularidades históricas a partir da revelação dos nexos entre acontecimentos públicos e a experiência individual da realidade nacional, sobretudo pelo entrelaçamento entre o elemento humano e a história, trespassados pelo fio da religião, aqui entendido como fator determinante para a configuração da narrativa e da experiência histórica que ela revela.

Palavras-chave: Esaú e Jacó; Machado de Assis; romance histórico; realismo; história e religião.

ABSTRACT

Based on the relation between literary form and social process, and considering the peculiarities that the historical novel assumes in the literatures of peripheral countries, we try to analyze the work *Esaú e Jacó*, penultimate novel of Machado de Assis, from the articulation between the reason and the representation of the historical facts that compose Brazil in the late nineteenth century. The central hypothesis of this study is the understanding of this novel as a peculiar form of Brazilian historical novel, in which fundamental elements of this literary form are presented, as presented by Lukács (2011), although it is configured in a particular and original way, having in view of the peculiar historical circumstances of its production, that is, the period of transition from the Monarchy to the Republic in Brazil at the end of the nineteenth century. At the same time, we try to think of how the presence of religion in the work contributes to its aesthetic effectiveness and also to the questions and reflections raised by the author in relation to Brazilian history and reality. Even though it does not present the traditional elements of the European historical novel, Machado de Assis's novel allows a deep analysis of the national history movement, revealing the historical singularities from the revelation of the nexus between public events and the individual experience of the national reality, above all by the interweaving between the human element and history, pierced by the thread of religion, here understood as a determining factor for the configuration of the narrative and the historical experience it reveals.

Keywords: *Esaú e Jacó*; Machado de Assis; historical novel; realism; history and religion.

SUMÁRIO

Considerações iniciais	10
CAPÍTULO I: “(...) Entre o espírito histórico e a grande literatura”: romance e história – um percurso necessário	15
1.1 – Sobre o romance, a narração e o realismo	16
1.2 – A interação entre literatura e história: o romance histórico	26
1.3 – O romance histórico no Brasil	41
CAPÍTULO II: “Um pensamento interior e único” – literatura e história em Machado de Assis	54
2.1 – Machado de Assis e a superação do projeto romântico	55
2.2 – A figuração da história em Machado de Assis	63
2.3 – <i>Esau e Jacó</i> – um romance histórico machadiano?	77
CAPÍTULO III: “O xadrez entre Deus e o Diabo” – a religião como experiência histórica em Machado de Assis	98
3.1 – A presença da religião em Machado de Assis – apontamentos críticos	99
3.2 – Tradição, comércio e dualidade – a religião sob o olhar machadiano	106
3.3 – A dimensão histórica da religião como princípio estruturante em <i>Esau e Jacó</i>	126
CAPÍTULO IV: “O tempo é um tecido invisível...” – história e sociedade no Brasil: a forma literária em <i>Esau e Jacó</i>.....	150
4.1. Novamente o xadrez – Aires e a narração como jogo	151
4.2 – Profecias ao avesso – A roda do destino em favor da imobilidade	170
4.3 – Entre a rivalidade, o absurdo e o inexplicável – Pedro, Paulo e Flora	178
Palavras finais:.....	192
Referências bibliográficas.....	197

Considerações iniciais

[...] *a forma artística nunca é uma simples cópia mecânica da vida social.*

(György Lukács)

O propósito um estudo mais aprofundado de *Esau e Jacó*, romance de Machado de Assis, exige, como parte do processo metodológico de análise, compreender, já de início, alguns dos elementos que fundamentam e definem o gênero romance, especialmente os ensinamentos deixados por György Lukács em seus estudos sobre assunto. Assim, desenvolver uma reflexão teórica que norteará toda a análise a que o presente trabalho se propõe mostra-se como um caminho inicial importante e necessário, a fim de oferecer alguns dos principais elementos que servirão de base à presente análise.

Pensar o romance e, em seguida, forma literária do romance histórico – temas que, aparentemente, podem parecer separados, mas que, na verdade, estão intrinsecamente ligados, de modo algum constituindo assuntos distintos – é buscar respostas relevantes para a compreensão da forma literária mais disseminada na literatura ocidental há séculos e, num aspecto mais específico, do gênero em que o escritor brasileiro Machado de Assis demonstrou grande habilidade e originalidade, sendo a sua penúltima incursão pelo romance o objeto central da presente tese.

No romance histórico, ponto central das reflexões que compõem o capítulo primeiro, a história está entranhada nos atos, nas ações, na forma de agir, de modo a integrar a vida dos personagens à matéria exterior. Esse tipo de romance apresenta a concreta configuração realista da vida dos povos, já que o realismo se revela como o método mais apropriado para se chegar a uma figuração da realidade.

Por essa razão, o processo de investigação, inevitavelmente, conduz à reflexão sobre o realismo como modo de representação, leitura mais ampla e crítica do que a convencional, que limita esse conceito a um período determinado da produção literária ocidental. A respeito das especificidades do romance como meio de figuração realista, os ensinamentos de Lukács são, novamente, fundamentais, uma vez que, a partir deles, alguns conceitos determinantes para a compreensão da obra literária surgem com mais nitidez.

Com base nisso, a presente tese se encaminha, de início, por uma revisão dos principais pontos acerca da teoria do romance e do realismo, notadamente aqueles propostos por György Lukács, a fim de estabelecer uma base teórica para a leitura que se pretende fazer do romance machadiano. Após uma rápida apresentação desses aspectos, as questões relativas

ao romance histórico e a suas especificidades serão trabalhadas com mais profundidade, tendo em vista ser um dos aspectos basilares da análise proposta acerca de *Esau e Jacó*, pensado, aqui, como um peculiar tipo de romance histórico, conforme se discute em um momento específico do segundo capítulo.

Recorrer aos ensinamentos do filósofo húngaro, mais uma vez, mostrou-se imprescindível, pois é em seus estudos que se encontram os pontos fundamentais para toda e qualquer reflexão sobre o romance histórico, forma literária cuja plenitude já se fazia presente em Walter Scott, mas que foi se modificando no decorrer da história, por conta das transformações sociais, políticas e econômicas por que passaram as nações europeias e, além delas, países americanos, como o Brasil, que vivenciava, no início do século XIX – momento de intensa agitação política numa Europa pós-Revolução Francesa –, o início de uma era nacional, após a independência política ocorrida no ano de 1822.

Diante desses fatores, e após entendidos os pontos acerca do romance histórico europeu, fez-se necessário estudar o processo de surgimento dessa forma na realidade literária nacional, uma vez que a história do romance no Brasil envolve, necessariamente, o romance histórico, forma literária escolhida por muitos de nossos primeiros romancistas, cujo interesse pela matéria histórica se mostrou relevante para a definição de um tipo de narrativa que respondia ao anseio de uma identidade em uma nação cuja recente emancipação impulsionou os autores a buscarem, por meio da literatura, caminhos para a definição do que seria o Brasil em sua essência.

Com relação ao percurso ficcional, no Brasil, das obras que “encenam o passado histórico”, podemos observar que elas vêm sendo produzidas desde o século XIX, ainda que em número reduzido ou restritas a um só autor. José de Alencar, por exemplo, nos romances *As minas de prata* e *A guerra dos mascates*, recria enredos ficcionais centrados em episódios históricos do Brasil colônia. Apesar de não possuir a precedência cronológica, é Alencar quem melhor responde a esse movimento de representação da nação nas obras literárias do movimento romântico brasileiro. Para tanto, em seus romances, a opção recorrente foi pela matéria histórica, mesmo que permeada, em muitos momentos, do elemento mítico, tal qual se vê em *Iracema* e *O Guarani*.

No que se refere especificamente ao romance histórico brasileiro, após suas primeiras manifestações com Alencar e os românticos, é com Machado de Assis que também se pode ver uma realização mais bem acabada dessa forma literária, devido ao momento histórico particular e contraditório vivenciado pelo país em finais do século XIX, num processo

complexo e irregular de entrada na modernidade, porém ainda arraigado aos valores conservadores e patriarcais que regeram a vida no país durante toda a sua história.

Em Machado, tal qual se procura mostrar, há a superação das limitações que se viam em seus antecessores, inexistindo, em sua obra madura, sobretudo, a busca pela cor local, a exaltação ufanista das belezas naturais ou a celebração do elemento mítico sob a figura do índio. A partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o romance brasileiro, e a literatura nacional como um todo, desprendem-se das convenções românticas e passam a representar a dinâmica social brasileira no mais alto grau de profundidade.

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

Conforme afirma Antonio Candido, “não é nos apaixonados naturalistas do seu tempo, teóricos da objetividade, que encontramos o distanciamento estético que reforça a vibração da realidade, mas sim na sua técnica de espectador” (CANDIDO, 2004, p. 67). O que se encontra em Machado, conforme se procurará mostrar de modo mais incisivo e sistemático a partir do segundo capítulo, é uma recusa ao naturalismo e às modas vigentes, dando a ver uma perspectiva estética próxima a do realismo defendido por Lukács, em especial pela adoção da narração em detrimento da descrição, processo em que revela a capacidade do autor de Brás Cubas de articular esteticamente as determinações históricas nacionais, de modo a figurar esteticamente a realidade nacional.

Assim, no segundo capítulo, as reflexões sobre a superação do projeto romântico por Machado de Assis e sobre a peculiar e sistemática concepção de história que se percebe na sua obra como um todo, complementam-se e culminam na compreensão de *Esau e Jacó* como um romance histórico, cuja forma, diversa daquela que se via no modelo clássico europeu, porém não avessa a ele, responde literariamente às questões nacionais no momento de transição da Monarquia para a República. Importa ressaltar que essa análise procurará, no estudo da fortuna crítica que privilegia a relação entre a obra machadiana e a história, fundamentos para reforçar uma das hipóteses que norteiam o presente estudo: a de *Esau e Jacó* como romance histórico machadiano. Para isso, o apoio teórico em obras como as de Astrojildo Pereira, Augusto Meyer, Raymundo Faoro, Dirce Cortes Riedel, além das de Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, Antonio Candido, Hélio Seixas Guimarães, Leopoldo

Waizbort e Hermenegildo Bastos será de fundamental importância para o desenvolvimento do trabalho.

Após pensar a primeira das bases para a leitura a que se propõe o trabalho em questão, a análise centra-se no elemento “religião”, aspecto de extrema relevância na obra machadiana como um todo, mas que em *Esau e Jacó* assume uma dimensão muito mais complexa e determinante, sendo considerada, de acordo com a presente reflexão, como elemento determinante para a estrutura do romance, interligando-se de modo fundamental ao elemento histórico que também alicerça essa narrativa, assumindo, desse modo, importância decisiva para a leitura que esta tese propõe.

Assim, os três primeiros capítulos procuram se estruturar num contínuo que busca a fundamentação teórica para o estudo do romance histórico a partir do principal estudioso a tratar do tema – György Lukács –, caminhando, paulatinamente, à realidade peculiar da literatura brasileira e ao modo como nela são vistas as diferentes realizações da narrativa de cunho histórico, principalmente aquela verificada em *Esau e Jacó*, aliando, a esses pontos, a investigação sobre o papel do elemento religioso em Machado de Assis e, mais especificamente, na narrativa dos gêmeos Pedro e Paulo.

Os últimos elementos, em especial, compõem o terceiro capítulo, que se inicia pela análise de algumas das principais reflexões da fortuna crítica acerca da presença da religião na obra machadiana e se encaminha para uma leitura reflexiva sobre a relevância dos elementos religiosos em Machado de Assis na constituição estética de suas obras, notadamente, como já se disse, de *Esau e Jacó*.

O segundo e o terceiro capítulos explicitam bem os pontos centrais a nortearem a presente tese, quais sejam: a importância do elemento histórico e do elemento religioso nesse romance machadiano, o qual tem nesses dois aspectos as bases para uma leitura mais crítica da realidade nacional. Desse modo, discute-se a possível relação entre o velho e o novo, entre o contexto bíblico que serve de mote à narrativa e o contexto histórico brasileiro do final do século XIX.

Aliado a isso, outro ponto fundamental vem a ser o modo peculiar e complexo do qual se vale Machado de Assis na configuração estética de *Esau e Jacó*. Por isso, o quarto e último capítulo procurará aprofundar-se nas particularidades do modo de narração no romance, bem como sobre a questão das duplicidades e das simbologias. A análise se volta especialmente para a figura do conselheiro Aires – narrador e personagem –, que, com seus registros e

anotações sobre fatos e pessoas, permite pensar *Esau e Jacó* como uma narrativa “histórica” no contexto da produção machadiana.

Objetiva-se também discutir o processo narrativo e as ambiguidades de Aires, “dono” da verdade da obra, bem como a questão da representação e dos personagens que não escolhem seus destinos, presos que estão à máquina da sociedade. Faz-se necessária, numa leitura complementar, uma análise das possíveis simbologias dos personagens (Natividade, Pedro e Paulo, Flora, Aires) no contexto histórico e político da época, o modo como se relacionam entre si e como, por elas, pode se construir uma leitura, em certo nível, alegórica do romance. A sociedade representada em *Esau e Jacó* aparece como uma imensa coleção de duplos, sendo que o duplo primordial dá título à obra e se desdobra na luta entre Pedro e Paulo e em outras tantas duplicações e derivações no decorrer da narrativa do romance.

Aliado a essas questões, evidencia-se “o tamanho brasileiro” da obra, a monotonia narrativa como marca do movimento da história nacional na transição da Monarquia para a República, em que não se percebe um efetivo progresso, revelando, no fim das contas, um movimento contraditório e problemático, além da aparente ausência de sentidos relevantes na dinâmica da vida dos personagens e nos rumos da própria nação.

Por fim, o que se pretende como síntese de toda a reflexão empreendida é um maior entendimento do realismo machadiano, presente em toda a sua obra e em consonância com a proposta de realismo entendido como uma forma de organização artística, e não simplesmente um período delimitado da história da literatura. Desse modo, vê-se como Machado de Assis, com seu modo característico de narrar e sua capacidade de viajar no tempo e no espaço, além de transitar entre o factual e o fantástico, mostrou-se como o mais realista de nossos autores e estabeleceu as bases para o grande desenvolvimento que a literatura nacional experimentou durante o século XX.

A hipótese de leitura de seu penúltimo romance como uma peculiar forma de narrativa de extração histórica, em que o elemento religioso revela uma experiência complexa e particular nacional – as duplicidades, o tom de absurdo e a monotonia assumem, paradoxalmente, a dimensão de originalidade e não de defeito ou limitação –, reforça ainda mais a nossa compreensão do original realismo machadiano, de acordo com o que se pretende mostrar com todo o estudo que dá substância à presente tese.

CAPÍTULO I:

“(...) Entre o espírito histórico e a grande literatura”: romance e história – um percurso necessário

A concretude histórica exige a cada vez mais a investigação de como atua uma determinada visão de mundo sob condições históricas determinadas sobre um escritor determinado. Essa investigação exige, portanto, por um lado, a compreensão correta do desenvolvimento capitalista e a do papel das diversas visões do mundo nela, por outro, deve se concentrar na relação recíproca concreta na criação do próprio escritor.

(György Lukács)

Inicialmente, faz-se necessário apresentar os aspectos teóricos relativos ao romance e suas particularidades, a fim de, em seguida, adentrar o estudo mais aprofundado sobre o romance histórico, cuja principal referência são os estudos de György Lukács, cujas ideias servem como umas das principais bases teóricas para o presente trabalho. Trilhado o caminho citado, o capítulo passa a tratar do romance histórico brasileiro, discussão que envolve o surgimento do gênero no país no século XIX e se conecta diretamente à compreensão das possíveis relações do romance machadiano com os elementos teóricos abordados, seguindo-se, a isso, breve apresentação e discussão sobre algumas das diferentes e peculiares realizações do romance histórico no Brasil.

1.1 – Sobre o romance, a narração e o realismo¹

No decorrer da história literária, em diferentes produções e de diferentes modos, a tentativa de representar o homem e o universo no qual vive, no intuito de entendê-lo, tem se mostrado motivo de inspiração para muitos escritores, como, por exemplo, os romancistas, tal qual se percebe desde algumas das produções definidoras do romance moderno, no século XVIII, com obras como as de Defoe e Fielding, ou ainda com obras anteriores, como o *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. Tais autores e suas respectivas obras ilustram bem como essa tendência pela compreensão da relação entre homem e realidade encontrou caminho favorável pela forma narrativa e retratou, ao longo do século XIX, pelo seu modo de estruturar-se formalmente, as possibilidades de representação do homem e suas relações na sociedade burguesa.

O romance é o gênero literário cujo foco reside na vida cotidiana de pessoas comuns. Entretanto, para despertar interesse, busca-se o atendimento a determinadas condições gerais, sendo que a primeira delas se refere à valorização do indivíduo inserido na sociedade para que, assim, ele seja considerado digno de sua literatura séria (LIMA, 2011, p. 114). As condições para o estabelecimento do romance enquanto gênero estão ligadas ao surgimento de uma sociedade em que os princípios do individualismo estejam presentes e sejam determinantes. Segundo Ian Watt, o conceito de individualismo “pressupõe toda uma sociedade regida basicamente pela ideia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos” (WATT, 1996, p. 55).

¹ A referência ao realismo será recorrente não só neste capítulo, mas em todo o trabalho, por isso importa reforçar, desde já, que a base teórica aqui assumida toma como principal referência o proposto por Lukács em seus estudos, que, em maior ou menor grau, ecoará nas reflexões de outros importantes teóricos brasileiros também presentes como referência para a presente tese, como é o caso, especialmente, de Antonio Candido e Roberto Schwarz.

Ainda de acordo com o mesmo crítico, a convenção básica do realismo formal, que está implícita no gênero romance como um todo, reside no fato de que

[...] o romance constitui um relato completo e autêntico da história humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações (WATT, 1996, p. 31).

Quando se considera o conceito de realismo, já citado por Watt, encontramos em Lukács os fundamentos para a sua compreensão, pois, segundo este filósofo (1968, p. 34), “a concepção marxista do realismo é a do realismo da essência artisticamente representada”, daí dizer que “a verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento” (LUKÁCS, 1968, p. 32). A narrativa busca essa representação, revelando, de acordo com as palavras de Engels, que “realismo significa [...], além da fidelidade ao particular, fiel reprodução de caracteres típicos em circunstâncias típicas” (LUKÁCS, 1968, p. 32).

A trajetória do romance na história da literatura ocidental mostra que, embora exista desde a Antiguidade e a Idade Média, o romance assume sua configuração mais específica na sociedade burguesa. Em sua *Teoria do romance* (1915), Lukács, em consonância com o pensamento de Hegel, define o romance como produto típico da sociedade burguesa, uma vez que seria a expressão típica da cisão entre o eu e o mundo, própria dessa sociedade:

Embora nas literaturas do antigo Oriente, da Antiguidade e da Idade Média existam obras, sob muitos aspectos, semelhantes ao romance, o romance só adquire seus caracteres típicos na sociedade burguesa. Todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance (LUKÁCS, 2002, p. 184).

O pensador húngaro afirma que a prosa da vida moderna, sob a forma do romance, substituiu a poesia épica antiga, e vem a ser a representação típica de uma condição moderna de alienação, a epopeia de uma vida em que o seu sentido não é mais conhecido intuitivamente. Apesar disso, o romance é uma forma literária que aspira à totalidade, objetiva descobrir e edificar a totalidade secreta da vida. As diferentes formas de realização do romance expressam modos distintos de busca de harmonia com o mundo, mediante a representação da vida privada dos indivíduos. Ao contrário da epopeia, que se estrutura em torno da história de uma comunidade, no romance é apresentada a história de um indivíduo.

O conceito de realismo, fundamental para o melhor estudo do romance, pode ser entendido como um modo de narrar que evidencia as possibilidades históricas reais, aquilo que pode acontecer emergindo do que acontece. A arte pertence, pois, à esfera do possível, porém não o possível desvinculado do mundo real, mas, sim, a ele dialeticamente ligado, de modo a revelar que a dialética da arte está na representação dos limites estruturais do mundo objetivo e das possibilidades de sua superação. Assim, “a narrativa será realista, na perspectiva lukacsiana, se representar essas possibilidades, ainda que em forma de possibilidades extremas, postas em situações extremas. O realismo é uma orientação para o futuro, em que poderão se efetivar as possibilidades extremas” (SANSEVERINO, 2003, p. 22).

A vida privada é o verdadeiro material do romance, porque se separam, na sociedade moderna, as funções sociais e as questões privadas, o que dá a ver o quadro da sociedade capitalista, a sua contradição básica, qual seja, produção social e apropriação individual. A unidade imediata do universal e do singular que caracterizava a sociedade guerreira e a epopeia é inatingível na sociedade moderna. Para o escritor moderno, então, o *páthos* da vida privada

só pode ser encontrado por meio de caminhos muito indiretos e complexos: as forças sociais (o universal) devem aparecer na vida do personagem individual concreto (o singular). Só por esses caminhos assim complexos o romancista pode representar a particularidade e o típico (BASTOS, 2015, p. 29).

Segundo Celso Frederico, importante estudioso da obra de György Lukács, “o realismo é, então, entendido como um método para figurar artisticamente a realidade, uma atitude do escritor presente em toda a história, dos gregos aos dias de hoje, e não uma escola literária” (FREDERICO, 2015, p. 108). Uma importante chave para a compreensão do que seja a captação realista da história e, por consequência, da vida em movimento, é a faculdade de ver reverberar na vida privada os acontecimentos sócio-históricos, que interferem e transtornam o curso das individualidades humanas, dando a ver que “esse entrecruzamento entre os destinos individuais e as possibilidades concretas postas pelo desenvolvimento social é a chave do romance realista” (FREDERICO, 2013, p. 109). Com essa atitude, o romancista busca encontrar a totalidade da vida “unificando todas as incongruências da situação histórica” (BORDONI, 2003, p. 42).

Assim, como uma forma literária que se aproxima mais dos estratos sociais, o romance pode ser diferenciado dos demais textos de ficção pela individualização do sujeito narrado e,

acima de tudo, pela detalhada apresentação do ambiente, como afirma Ian Watt (1996), em correlação com os sujeitos sociais presentes na narrativa. Constatase que esse gênero possui a função de buscar a tradução artística das ocorrências humanas, uma vez que, nascido em um ambiente de relevantes mudanças e transformações sociais, o romance revela o próprio espírito do homem, inserido numa nova ordem que se instaura e que traz, em paralelo à busca por um mundo novo, a instabilidade social, econômica e histórica da vida cotidiana. As contradições sociais, oriundas desse novo tempo, são os elementos que constituem a matéria artística, rica em detalhes realistas, promotoras desse tipo de narrativa.

Considerando que toda nova forma é expressão de um novo conteúdo, as características formais do romance expressam, literariamente, as contradições inerentes ao desenvolvimento do modo de produção capitalista, que é a base material da civilização burguesa e, portanto, também da arte nela produzida. Desse modo, algumas das contradições, que se refletem no romance, seriam:

[...] o caráter antagônico das classes sociais; o caráter fetichizado das relações humanas (relações entre pessoas que se apresentam como relações entre coisas), o qual torna difícil conhecer sua verdadeira natureza; o contraste inconciliável entre a vida individual e a vida social; a ambivalência inerente ao desenvolvimento do modo de produção capitalista, que, mesmo na fase progressista de sua formação, de um lado desenvolve as forças produtivas sociais libertando-as das relações feudais e, de outro, produz fatores de degradação do homem (ANTUNES, 1998, p. 185).

Importante ressaltar que a história da literatura, e da arte em geral, não possui um desenvolvimento autônomo, independente da história material, econômico-social, da humanidade, “as relações materiais da existência” (MARX *apud* BASTOS, 2012, p. 71). Por essa razão, a arte não pode ser concebida fora da vida, da história humana. Desse modo, pensar o romance passa necessariamente pelos caminhos de transformações vivenciadas pela sociedade no decorrer do tempo, mais precisamente a partir da afirmação da classe burguesa como classe dominante.

De acordo com Lukács, a representação artística de uma ação é o único meio para expressar, em imagens sensíveis, a substância intrínseca do ser social numa dada fase de seu desenvolvimento histórico. Todavia, se a epopeia clássica antiga representa uma ação livre e espontânea, o romance é a forma da ação problemática inerente à ruptura entre a dimensão individual e a dimensão social, uma vez que o indivíduo está ligado aos outros por relações que, em última instância, são puramente econômicas (ANTUNES, 2003, p. 188). Uma vez integrando uma sociedade fundada na produção de mercadorias, “seu próprio movimento

social possui para eles (os indivíduos) a forma de um movimento de coisas, sob cujo controle se encontram, em vez de controlá-las” (MARX, 1985, p. 72-73).

Segundo a visão lukacsiana, na sociedade burguesa, a poesia épica pode readquirir certa grandeza e ser representação da totalidade social somente encarnando, nas personagens romanescas, as contradições existentes entre as classes e no interior das classes. Assim, na comparação entre a nova epopeia burguesa, o romance, e a epopeia clássica, forma clássica da poesia épica, nota-se que ambos são a representação narrativa de uma totalidade social², mediante a representação da ação de indivíduos que a ela pertencem, distinguindo-se, nesse ponto, da poesia lírica e da poesia dramática.

Porém, não há mais a possibilidade de se figurar, no romance, a completude do mundo, fechada e definitiva, como nos moldes épicos, tendo em vista que essa completude não mais existe; o mundo é, pois, sob a perspectiva objetiva, uma imperfeição: “o mundo circundante criado para o homem por si mesmo não é mais o lar paterno, mas um cárcere” (LUKÁCS, 2002, p. 64-65). Ao analisar essa forma narrativa, Lukács mostra que, diferentemente da representação épica, de um mundo fechado e mais harmônico, o que se observa no romance é “a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo”, em um caminho que objetiva o autoconhecimento (LUKÁCS, 2002, p. 82).

Na concepção lukacsiana, o romance representa a máxima expressão de uma época quando revela as contradições da sociedade sem tentar soluções conciliatórias arbitrárias; quando penetra na essência das relações burguesas e dá a ver seu caráter histórico, em outras palavras, quando o romance é realista. Logo, realista é, segundo o que propõe o filósofo, aquele romance que, por meio da representação de uma ação ficcional, consegue captar as leis sociais fundamentais de uma dada época histórica, independentemente de seu estilo ser mais ligado a uma representação mais objetiva ou de uma mais fantástica. Por essa razão, no estudo do romance histórico aqui proposto, ficará evidente que a forma romance histórico, discutida e analisada pelo mesmo Lukács, em nenhum momento pode deixar de ser entendida como um romance realista, justamente porque a realização desse tipo de narrativa é a realização do próprio realismo.

O realismo no século XIX não se restringe a conceitos universais como personagem, intriga, espaço ou tempo, mas, ao contrário, figura como as condições históricas influenciam na vida pessoal das personagens ao constituírem suas identidades. As opções narrativas não

² “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2002, p. 55).

são discutidas, a não ser quando se tornam um recurso a mais de afirmação da verossimilhança. De outro lado, a recepção dos signos não é discutida ou se opta pela existência de um leitor padrão, constante do início ao fim da obra. Enfim, a relação interna da prosa realista, seu caráter estético, é dissimulado a fim de se dar a impressão de que o leitor vê a cena cotidiana transcorrer à sua frente

[...] a maneira sensacionalista e generalizante de Balzac, tão construída e forçada, liga-se a extraordinário esforço de *condensação*, e de fato vai se tornando menos incômoda à medida que nos convencemos de sua continuidade profunda com inúmeros perfis ocasionais, de “periferia”, que deslocam, refletem, invertem, modificam – em suma, trabalham – o conflito central, que numa forma ou doutra é de todos (SCHWARZ, 2015, p. 48, grifo do autor).

No trecho acima, Roberto Schwarz mostra como a prosa realista, a partir do exemplo de Balzac, trabalha com um mesmo princípio generalizante que penetra de modo profundo todo o universo romanesco, inclusive as personagens secundárias. A generalização encarnada nas personagens-tipo seria a da “forma mercadoria, do dinheiro como nexos elementares do conjunto da vida social” (SCHWARZ, 2005, p. 37). Em outras palavras, toda a diversidade formal, o caráter híbrido do romance, ou seu aspecto sincrético, acabam explicados pela unidade que subordina mais do que coordena todos os seus elementos. Esse princípio forte, formal, tem origem no universo social, “forma mercadoria”, em que a sociedade burguesa fica sintetizada.

A leitura feita por Schwarz aponta, assim como Ian Watt, o nexos entre a prosa realista e as condições históricas do século XIX. Como forma estética, “ela é coerente com a revelação crítica dos fundamentos da sociedade burguesa. Esse enraizamento faz com que o idealismo romântico, com sua crença na autenticidade do sentimento ou na pureza dos valores ideais, seja destruído” (SANSEVERINO, 2009, p. 33).

Schwarz, em suas reflexões acerca do romance de José de Alencar e dos primeiros romances machadianos, mostra como o modelo europeu de romance, que carrega consigo a ideologia burguesa, em que a ambição material é regra, fica desconstruído quando procura representar a realidade brasileira centrada na violência própria do escravismo, bem como na sua amenização pelo favor. Ao olhar como europeu o patriarcado e o paternalismo católico, tanto Alencar quanto Machado de Assis teriam criado formas incongruentes em relação à matéria narrada, misturando o interesse material capitalista à prática do favor, de modo que “a dualidade brasileira, de se estar desterrado na própria terra, reaparece em uma forma

inacabada do romance, não alcançando a condensação balzaquiana” (SANSEVERINO, 2009, p. 34).

O romance, como forma típica da sociedade burguesa, carrega, no entanto, uma contradição essencial, desde seu surgimento, no século XVI. Esse aspecto contraditório nasce do fato de ser ele “a epopeia de uma sociedade prosaica, ou seja, organizada racionalmente, que não apresenta as condições materiais para a criação épica plena, por ser uma sociedade baseada no antagonismo econômico das classes” (ANTUNES, 1998, 197). Assim, cada um dos indivíduos que age, nesse contexto objetivo, não representa a totalidade social à qual pertence, mas, sim, uma das classes antagônicas e, em muitos momentos, seus próprios interesses, os quais procura impor aos outros de sua classe, estabelecendo com eles, portanto, uma relação de concorrência.

Nessa forma literária, as contradições são reveladas por meio da luta dos indivíduos isolados contra a sociedade como um todo, de sorte que o romance encontra seu material na vida privada e não mais, como ocorria na epopeia clássica, nos indivíduos como representantes de interesses e valores coletivos. Decorre desse fator a dificuldade de representação da ação, o que também torna mais difícil alcançar um conhecimento mais profundo da sociedade burguesa pelo caminho artístico devido “ao caráter desfavorável do material” (LUKÁCS, 1998, p. 13).

Chega-se, assim, a um ponto fundamental da concepção lukacsiana de arte. Ela deve funcionar como a tomada de consciência do mundo exterior através de um reflexo da realidade, que existe independentemente da consciência, nas ideias, representações, sensações do homem. A arte é, portanto, uma forma específica de conhecimento, entre a sensibilidade imediata e a abstração científica, por meio da qual o homem pode adquirir uma consciência do processo global do real. Por isso, segundo Lukács, o reflexo é a essência da criação artística, e todo grande artista deve se manter fiel ao real, procurando recompô-lo em sua integridade e totalidade. Essa arte “autêntica” não pressupõe engajamento político-partidário, mas honestidade do artista que procura representar o mundo como se lhe apresenta, sem alterá-lo por causa de sua concepção ideológica ou por seu desejo utópico:

A arte verdadeira, portanto, promove uma ruptura na fetichização por conta de seu caráter humanizador: ao refletir de forma sensível o destino dos homens, o romancista, por exemplo, põe em evidência (sob a forma épica, cômica ou trágica) a condição humana às voltas com os fatores sociais que bloqueiam as possibilidades de desenvolvimento humano (FREDERICO, 2013, p. 91).

Ao analisar as obras de romancistas como Fielding, Stendhal, Balzac e Tolstói, Lukács constata que esses grandes escritores encontraram na vida privada o material adequado para a construção de suas obras, por ser o único que lhes permitiu, de modo efetivo, criar artisticamente um *páthos* moderno, por meio da representação da revolta e da luta de indivíduos comuns, em nome de determinados valores, contra a reificação das relações na sociedade burguesa.

Romancistas, como os citados, são os grandes escritores que se pode chamar de realistas no sentido lukacsiano, uma vez que elegem como protagonistas de suas narrativas figuras que não se adaptam ou que não se submetem, de maneira passiva, à situação dominante e que, por esse motivo, demonstram uma paixão e uma clareza de princípios ausentes da vida cotidiana média, porém, ao mesmo tempo, encarnam, em sua fisionomia e conduta individuais, forças sociais gerais.

Esses grandes escritores investigam em profundidade os fundamentos sociais da ação individual, analisando-os por meio de múltiplas mediações para fazê-lo aparecer como qualidades e como paixões vividas por pessoas particulares; devem percorrer vias extremamente complicadas para resgatar, sobre o plano sensível, entre o que aparece como “partículas isoladas”, as verdadeiras conexões socioeconômicas – tudo isso para alcançar o novo sublime romanesco, o sublime que nasce do “materialismo da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 1992, p. 179).

Discorrendo sobre a questão do realismo no ensaio “Narrar ou descrever”, Lukács se manifesta da seguinte forma sobre a importância da concepção de mundo do autor para a obra realista:

[...] o escritor precisa ter uma concepção de mundo sólida e profunda; precisa ver o mundo em seu caráter contraditório para ser capaz de selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários. As concepções do mundo próprias dos grandes escritores são variadíssimas e ainda mais variados são os modos pelos quais elas se manifestam no plano da composição épica. Na verdade, quanto mais uma concepção de mundo é profunda, diferenciada, alimentada por experiências concretas, tanto mais variada e multifacetada pode se tornar a sua expressão compositiva (LUKÁCS, 2010, p. 179).

É imperativo, portanto, que o escritor tenha uma concepção do mundo inteiriça e amadurecida, que veja o mundo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários [...]. Na verdade, quanto

mais uma concepção do mundo é profunda, diferenciada, nutrida de experiências concretas, tanto mais plural pode se tornar a sua expressão compositiva (LUKÁCS, 1968, p. 83).

É nesse sentido que os personagens dos romances realistas são definidos por Lukács como típicos, definição que escapa à visão naturalista, a qual reduz a noção de típico ao personagem que representaria a média dos fenômenos similares. Segundo o crítico, o típico é aquele personagem que

[...] se destaca não por ser a média estatística das propriedades individuais de uma camada social, mas porque nele, em seu caráter e em seu destino, se manifestam os traços objetivos, historicamente típicos de sua classe, e se manifestam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual (LUKÁCS, 1998, p.15).³

O modo de representação no romance possui intrínseca relação, então, com a sua capacidade de enxergar além da aparência fetichizada da vida cotidiana, superando o mero reflexo fotográfico e limitado, ou seja, sendo realista. O romancista tem que ir além da aparência e mostrar que as relações reificadas são apenas a forma fenomênica necessária de que se revestem as relações humanas na sociedade burguesa, não sua essência. Ele deve ser entendido como um processo, “um ‘curso’ que exige o método narrativo para reproduzir com fidelidade os ‘destinos humanos’” (FREDERICO, 2013, p. 109). Desse modo, cabe ao romancista não se limitar a observar o drama dos homens com uma postura distanciada, semelhante à de um cientista natural ao se debruçar sobre seu objeto de estudo.

Uma vez que, em sua essência, o realismo está ligado à figuração das forças motrizes da sociedade, “para Lukács as especificidades da matéria social, formada em condições históricas determinadas, são tão importantes quanto o talento inventivo do escritor, que cria uma forma literária adequada à figuração daquela matéria” (OTSUKA, 2010, p. 41). Logo, matérias sociais diferentes, como a dos países mais avançados e a das áreas periféricas entre o final do século XVIII e o começo do XIX, exigem configurações formais diferentes, no processo de apreensão literária do dinamismo histórico próprio a determinada situação.

Por essa razão, o realismo⁴, no sentido empregado por Lukács, não se mostra incompatível com modos de figuração distantes de uma representação da vida cotidiana alicerçada na verossimilhança externa; pode-se, também, incluir elementos fantásticos – desde

³ “O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica da qual a autêntica literatura reflete a vida” (LUKÁCS, 2011, p. 106).

⁴ “(...) o realismo em Lukács não deveria ser entendido como uma escola literária, um modelo, e, sim, como uma atitude: portanto, ele é uma resposta aos desafios postos pela sempre mutante vida social. Nessa concepção ontológica, concede-se privilégio à realidade, e não ao modelo fixo, canônico, de uma concepção estética normativa” (FREDERICO, 2013, p. 111).

que tais elementos se articulem à figuração das peculiaridades do momento histórico, conforme é por ele afirmado:

Não é absolutamente necessário que o fenômeno artisticamente figurado seja captado como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. Isso significa que até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo. Não é de modo algum por acaso que precisamente algumas novelas fantásticas de Balzac e de E.T.A. Hoffmann estivessem entre as criações artísticas mais admiradas por Marx. [...] A estética marxista, que nega o caráter realista do mundo representado através de detalhes naturalistas (que escamoteiam as forças motrizes essenciais dos fenômenos), considera perfeitamente normal que as novelas fantásticas de Hoffmann e de Balzac representem momentos culminantes da literatura realista, porque nelas, precisamente em virtude da representação fantástica, as forças motrizes essenciais são postas em especial relevo (LUKÁCS, 2011, p. 107).

Para ser realista, o autor não precisa partir de um modelo prévio, mas, sim, entregar-se ao objeto – a especificidade da vida social que ele pretende retratar. O fator decisivo é que a figuração literária exponha as complexas conexões entre a superfície imediata e a dinâmica histórica profunda movida pelas relações de classe, devendo-se, para isso, empregar meios técnicos adequados para apreender essas articulações. Não tendo sido insensível às consequências estéticas do desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo, Lukács considera que, no caso alemão, por exemplo, a figuração realista das forças históricas só poderia realizar-se de maneira diferente do realismo francês ou inglês.

No caso brasileiro, mesmo que não estudado pelo pensador húngaro, a lógica seria semelhante, já que a tomada de posição teoricamente correta com relação à forma do romance pressupõe uma tomada de posição teoricamente correta com relação ao desenvolvimento cheio de contradições da sociedade capitalista, mesmo no contexto social de um país na periferia do capitalismo. Como não há forma verdadeira que não se faça senão por determinação social, a compreensão da forma exige a compreensão do processo social. No caso do romance do século XIX, “isto significa necessariamente a compreensão da relação entre forma romanesca e desenvolvimento do capitalismo” (WAIZBORT, 2007, p.16).

Sobre as peculiaridades do romance brasileiro, mais será falado à frente, a fim de aprofundar a discussão sobre a configuração peculiar que o romance assumirá na literatura nacional, diante de uma realidade diversa da europeia, e para o qual a resposta esteticamente mais eficaz, no século XIX, será encontrada no romance machadiano.

Cumpra, em seguimento às considerações já apresentadas, refletir mais detidamente sobre a relação entre romance e história, mais especificamente sobre a forma romance histórico, no intuito de reforçar o aparato teórico que tem servido de norte ao propósito de compreender *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, como uma realização particular e bem acabada desse tipo de romance no Brasil dos Oitocentos.

1.2 – A interação entre literatura e história: o romance histórico

Pensar o romance histórico requer o entendimento de como a forma romance se relaciona com a dinâmica e as transformações históricas e de que modo, a partir disso, configura-se como forma literária esteticamente eficaz na revelação da vida e do movimento da história na sociedade, isto é, a compreensão do movimento amplo, profundo e complexo da história do homem e da relação recíproca entre o sujeito e a vida, a partir dos eventos que o definem enquanto ser social. Compreendidos os aspectos teóricos importantes acerca do romance, faz-se importante tratar, mesmo que brevemente, da relação literatura e história, de modo a reforçar o alicerce teórico que dará sustento à reflexão sobre a forma romance histórico, ponto chave do presente estudo, cuja proposta se fundamenta no entendimento do romance *Esau e Jacó* como um romance histórico brasileiro.

Isto posto, ressalte-se que o diálogo entre literatura e história é um ponto importante para a representação da totalidade da vida, o que é corroborado pela existência de um número considerável de obras que se apoiam no terreno da história para se constituírem artisticamente. O que se entende por romance histórico, considerando-se a visão lukacsiana, será justamente uma forma literária que, nascida numa época de grandes transformações, representa o movimento dinâmico da história em sua amplitude, complexidade, sem prejuízo da revelação de suas contradições.

Um dos modos de se analisar a história é entendê-la como o que ocorre no tempo e que está sujeito a mudanças, ou seja, compreendê-la como a própria vida social. Contudo, os diferentes setores da vida não mudam no mesmo ritmo nem sofrem os mesmos tipos de mudanças, daí decorre a relação dialética que se percebe entre literatura e história. Apesar disso, as condições históricas de uma obra literária não são o elemento realmente decisivo em sua análise, não dizem muito sobre o seu significado propriamente histórico, pois, por não ser mecânica, a relação existente entre literatura e história é mediada e, ao se falar de mediação, faz-se necessário analisar contradições e importa “não tentar estabelecer identidades negligenciando as diferenças” (BASTOS, 2012, p. 37). Esse raciocínio é ratificado pelo que

afirma Fredric Jameson: “[...] devemos repudiar uma concepção do processo de mediação que não consiga registrar sua capacidade de diferenciação e de revelar oposições e contradições estruturais por meio de uma ênfase exagerada em sua vocação para estabelecer identidades” (1992, p. 39).

Portanto, uma vez que a história não se restringe somente ao passado nem ao registro documental de fatos e acontecimentos decorridos, ela acaba por revelar-se, fundamentalmente, como um devir, como algo que traz movimentos e transformações. Assim, ao se pensar de que modo se dá a relação entre literatura e história, constata-se que tal relação “diz respeito à capacidade que tem a obra literária de captar e revelar o devir” (BASTOS, 2012, p. 158).

Com base nisso, no estudo do romance histórico, tal qual proposto por György Lukács, referência maior em qualquer estudo que se encaminhe nessa direção, percebe-se ser ele uma forma literária que não se limita a simplesmente situar o leitor num tempo passado, na medida em que o leva, para além disso, ao entendimento dos acontecimentos e da própria história, a capacidade de apresentação e compreensão do movimento próprio da história dos povos, no que há de mais essencial, reverberando como a conexão público-privada se efetiva como força que move essa mesma história e como essa relação pode evidenciar a percepção sobre a vida dos homens (LUKÁCS, 2011). Disso, surge a grande importância, na forma clássica do romance histórico, do modo como é construída a representação do período histórico no romance, o qual deve corresponder a uma fase de crise e transformação. No entanto, não deve o romancista enfatizar o movimento histórico em si, mas, sim, seus efeitos sobre as figuras humanas, conforme foi visto nas obras de grandes romancistas que optaram por essa forma peculiar de romance, como Walter Scott, escritor para quem, segundo Lukács,

(...) a caracterização histórica de tempo e lugar, o ‘aqui e agora’ histórico, significa algo muito mais profundo: a conjunção e o entrelaçamento de uma crise nos destinos pessoais de uma série de homens enquanto resultado de uma crise histórica. A apresentação da crise histórica não é jamais abstrata em Scott precisamente por isso; a divisão da nação em partidos combatentes atravessa sempre as mais íntimas relações humanas. Pais e filhos, amantes e amadas, velhos amigos, etc., enfrentam-se uns aos outros como inimigos, ou a necessidade desse enfrentamento introduz a colisão profundamente na vida pessoal. Sofrem este destino grupos humanos estreitamente unidos, e nunca se trata de uma catástrofe isolada, e sim de uma cadeia de catástrofes, em que a solução de uma única produz imediatamente um novo conflito. Deste modo, a profunda captação do momento histórico na vida humana rende urgentemente a uma dramática concentração da composição épica (LUKÁCS, 2011, p. 42-43).

A inclusão do elemento dramático no romance, a concentração dos acontecimentos, a suma importância dos diálogos, isto é, do conflito imediato entre concepções opostas que se manifestam na conversação, têm íntima conexão com o empenho em figurar a realidade histórica tal como de fato ocorreu, de um modo que seja humanamente autêntico e a torne passível de ser vivenciada pelo leitor de uma época posterior.

Assim, o que se entende por romance histórico em sua realização clássica caracteriza-se por revelar forças sociais em disputa⁵. Sua perspectiva adequada é a do cotidiano da vida prática, do flagrante de forças encarnadas em indivíduos representativos das camadas médias da população. O herói, extraído das disputas e interações desse cotidiano, é um sujeito médio que experimenta forte vínculo com seu grupo social, por isso os personagens de Walter Scott, por exemplo, são considerados modelares, justamente por possuírem a profunda marca humana de serem tipos históricos que se deixam mostrar interiormente, nos seus sentimentos, angústias e emoções, em suas debilidades e indecisões.

Como principal teórico a se debruçar sobre a questão do romance histórico, cujo pensamento serve de base teórica para o presente estudo, György Lukács evidencia em sua argumentação que uma das condições fundamentais para se escrever um romance histórico é a aptidão para evocar os acontecimentos passados, não com o interesse distanciado do historiador, arquivista ou do museógrafo, mas com o interesse criativo para se elaborar uma narrativa que entrelaça a matéria histórica com o aparato estético do literário. Assim, tem-se o fluido da comunicação entre o passado e o presente, o sentimento do “*passado como pré-história do presente*” (LUKÁCS, 2011, p. 408, grifo do autor).

Em matéria estética, ao estudar o romance histórico, num período que abarca quase um século e meio da evolução de uma forma literária, o filósofo húngaro objetiva exemplificar a tese essencial a respeito da estreita conjunção entre a autenticidade histórica (considerada em sentido substancial e não no sentido de exatidão documentária) e o grau de valor estético das obras. Assim, de acordo com o autor, com efeito,

[...] a linha do desenvolvimento dos valores estéticos não obedece somente ao capricho e não é, de forma alguma, imprevisível, mas aparece condicionada, de modo muitas vezes complicado e muito sutil, pelas escolhas dos escritores diante da realidade sócio-histórica de seu tempo. O grau de profundidade, densidade e pregnância artística das obras, na

⁵ “As crises históricas figuradas são componentes imediatos dos destinos individuais das personagens principais e constituem, assim, parte orgânica da própria ação. Desse modo, os elementos individual e sócio-histórico estão inseparavelmente ligados um ao outro tanto na caracterização quanto na condução do enredo” (LUKÁCS, 2011, p. 246).

representação de Lukács, não está desvinculado de sua inserção específica na dinâmica do progresso histórico (TERTULIAN, 2003, p. 172).

O nascimento do romance histórico clássico, do qual a expressão mais representativa seria, para Lukács, o ciclo de produções em prosa de Walter Scott, está intrinsecamente ligado ao momento da grande Revolução Francesa. Por essa razão, Scott representa

[...] uma mutação na história do romance. Não é senão com ele que a historicidade dos destinos e paixões humanos teria adquirido uma presença sensível na literatura. [...] Como apoio a sua apreciação, oferece um bom número de argumentos: a ação dos romances gira em torno de crises históricas decisivas; a encenação de meios sociais muito variados e de estratificação complexa; são personagens “mediocres”, de envergadura média, que são escolhidas, por predileção, como heróis principais dos romances, a fim de encontrar a mediação mais apropriada entre as principais forças sociais antagônicas, etc (TERTULIAN, 2003, p. 173).

É estabelecida, desse modo, por Lukács, “[...] uma relação entre a autenticidade épica dos romances históricos e o respeito pelas justas proporções entre as ações das grandes personalidades históricas e o modo de vida cotidiano da época, entre a escala de valores do ‘alto’ da sociedade e as correntes que atravessam o ‘baixo’ vindas das profundezas da vida popular” (TERTULIAN, 2003, p. 176). A autenticidade histórica vem a ser a condição primordial para o êxito de todo romance histórico, por isso é condenável qualquer confusão entre o romance histórico e a crônica histórica, entre a verdade histórica e a verdade poética.

Em muitos momentos de seus estudos sobre o romance histórico, ficam evidentes posicionamentos críticos do filósofo contra as presunções de alguns escritores ao tratarem exaustivamente os acontecimentos históricos e buscarem, inutilmente e com prejuízo inevitável da qualidade artística, ressaltar-se, concorrência com a historiografia corrente, bem como “sua infatigável insistência em sublinhar que o centro nuclear de uma obra literária que evoca a história é bem distinto do centro nuclear de uma obra historiográfica” (TERTULIAN, 2003, p. 176).

Nesse sentido, romance histórico corresponde àquelas experiências que têm por objetivo explícito a intenção de promover uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da história de determinada comunidade humana. Assim, conforme Lukács, a forma clássica do romance histórico surgiu no curso do século XIX e tem sua origem vinculada à produção literária de Walter Scott, com a publicação de *Waverley*, em 1814, e também à de Alessandro Manzoni, com a divulgação de *Os noivos*, em 1827. Mais do que isso, por surgir ainda na vigência do Romantismo, época em que se definiam as diferentes nacionalidades

europeias e americanas, o romance histórico desempenhou importante papel na construção das identidades/nacionalidades que almejavam se afirmar pela diferença.

Essa forma particular de romance surge, então, a partir de um novo modo de perceber a história, criando as bases para um novo modo de configuração do gênero romanesco, que contribui, de modo decisivo, para a sua consolidação, ganhando grande notoriedade no final do século XVIII e durante o século XIX. Por essa razão, por ser a história matéria constitutiva da formação do romance, “o romance histórico não deve ser apreendido como um gênero particular, mas seu aparecimento explicado por uma teoria geral do romance”⁶ (SILVA, 2016, p. 110).

A matéria do romance chamado histórico é o passado histórico, ainda vivo, sujeito a revisões, que não pode ser confundido, de modo algum, com o passado mítico, cristalizado, imutável. O romance histórico não comporta heróis, no sentido clássico, mas seres humanos, igualmente capazes de atos heroicos determinados por motivos vis e de ações condenáveis movidas por sentimentos nobres.

Quando se pensa no estudo teórico do romance, constata-se que ele encontra nos pensadores alemães do século XVIII, de acordo com Lukács, os primeiros momentos de uma sistematização e análise aprofundada desse gênero. Em paralelo, com um número cada vez maior de narrativas de caráter histórico, vê-se um aprofundamento ainda maior nos estudos dessa forma literária, que acompanha a disseminação do próprio gênero durante o século XIX, em especial. A aproximação ao real do homem histórico, longínquo ou próximo da contemporaneidade, às suas preocupações, ao seu viver, aos seus costumes, captando a cor local e temporal, conduzem a uma busca por verossimilhança que acaba por levar romancistas a espelharem o real dos seus leitores, o seu cotidiano, seduzindo-os para a leitura de um gênero até aí pouco considerado pela crítica, bem mais difícil de convencer do que o público-leitor.

Um aspecto interessante sobre romance histórico, como sugere a própria denominação, é o seu caráter híbrido: como romance, é ficção, ou seja, “a matéria narrada resultado da livre invenção do escritor, que delegava a um narrador, normalmente em terceira pessoa, a responsabilidade pela mimese do real humano”; já como um texto que também é histórico,

⁶ Na apresentação à tradução brasileira de *O romance histórico* (2011), Arlenice Almeida da Silva afirma: “O romance histórico não é episódico ou um gênero particular, mas a formalização que o romance assume ao figurar o passado como pré-história do presente. Para Lukács, Scott foi o principal criador dessa forma, influenciando Balzac, Púchkin, Manzoni ou Tolstói, que são relidos e valorizados como exemplares casos de apreensão formal da totalidade. São, portanto, herança literária e medida de referência para a produção contemporânea e crítica de arte” (SILVA, 2011, p. 17).

“escapava dos limites da ficcionalidade pura e se pretendia documento, pois nele o leitor reencontraria elementos verídicos (datas, nomes, eventos, lugares etc.) tomados de empréstimo à história” (BASTOS, 2007, p. 66).

No caso dessa forma literária peculiar, vê-se que ela nasce no contexto das grandes transformações por que passa a Europa no fim do século XVIII e início do século XIX e permite ver, como grande mostra da obra realista, o homem como agente da transformação histórica, sobretudo, no caso da obra de Walter Scott⁷, na construção de personagens medianos, homens desprovidos da grandeza dos grandes nomes que costumam marcar a história, mas que se mostram como os agentes de transformação que altera os rumos da História.

Seguindo a proposta de Lukács, a construção de um personagem mediano na obra de Walter Scott, ao contrário de ser passível de críticas, demonstrava o excepcional talento do escritor. Diferentemente do herói das obras românticas, que possui uma superficialidade e uma excentricidade que o tornam inverossímil, o “herói mediano” scottiano demonstra uma profundidade bem construída, que acaba por fortalecer a condição humana do personagem, visto que lida com seus dramas, tensões e conflitos internos. Assim, “os heróis medianos de Scott são insuperáveis no modo realista como expressam os traços tanto honrados e cativantes da “classe média” inglesa quanto os limitados”, sendo “exatamente pela escolha dessas figuras centrais que a exposição scottiana da totalidade histórica de determinados graus críticos da transição da história alcança um acabamento nunca superado” (LUKÁCS, 2011, p. 51).

Em Walter Scott, os heróis possuem uma função diversa daquela exercida pelos heróis da epopeia, como Aquiles na *Ilíada*, por exemplo. O papel dos heróis scottianos é mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade. Por meio da trama, em que esse herói surge como elemento central, “procura-se e encontra-se um solo neutro sobre o qual forças sociais opostas possam estabelecer uma relação humana entre si” (LUKÁCS, 2011, p. 53).

Segundo Lukács, os princípios do romance histórico estão associados ao movimento popular, coletivo, fruto da Revolução Francesa e de outras movimentações político-sociais semelhantes na Europa e no Novo Mundo. Considera-se, por isso, a queda de Napoleão e do seu império em 1815 o marco histórico a se levar em consideração na fixação de uma data para a formação do romance histórico.

⁷ “O romance histórico clássico, inaugurado por *Waverley*, é uma afirmação do progresso humano, nos e através dos conflitos que dividem a sociedade e os indivíduos dentro dela” (ANDERSON, 2007, p. 78).

Embora haja desde a Antiguidade produções em que a presença e o interesse pelos fatos históricos se fazem presentes, não se encontra nesses textos, que optam por situarem a ação em épocas pretéritas, o que o pensador húngaro considera a condição fundamental para o histórico: a especificidade histórica do tempo da ação que condiciona o modo de ser e de agir dos personagens, nas palavras do próprio Lukács, “o que falta ao pretense romance histórico anterior ao de Walter Scott é o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo” (LUKÁCS, 2011, p. 33).

As grandes transformações que marcaram os povos europeus entre 1789 e 1814 reforçaram nesses povos a consciência histórica. A guerra, não mais restrita aos militares, atingindo os cidadãos, acaba por gerar uma ampliação de horizonte e a difusão do sentimento de nacionalidade entre as massas.

Foi a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e queda de Napoleão que fizeram da história uma experiência das massas, e em escala europeia. Entre 1789 e 1814, as nações europeias viveram mais revoluções que em séculos inteiros. E a celeridade das mudanças confere a essas revoluções um caráter qualitativamente especial, apaga nas massas a impressão de “acontecimento natural”, torna o caráter histórico das revoluções muito mais visível do que costuma ocorrer em casos isolados. [...] Se a essa experiência vem unir-se o reconhecimento de que tais revoluções ocorrem no mundo inteiro, fortalece-se extraordinariamente o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo (LUKÁCS, 2011, p. 38).

Na caracterização de Lukács, a consciência histórica do romancista importa mais do que a mera representação do passado. É devido a essa consciência que o escritor se habilita a conhecer, de modo adequado, o seu povo para extrair desse conhecimento a “verdade histórica”, que, transfigurada, “garante a totalidade ideal do romance tal como é encontrada exemplarmente nos grandes mestres do século XIX” (SANTOS, 2011, p. 283).

O romance histórico não se interessa, portanto, pela repetição do relato dos grandes acontecimentos, mas pela ressurreição poética dos homens que viveram essa experiência. É uma forma artística que deve permitir ao leitor apreender as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram. Trata-se de uma norma da figuração literária, aparentemente paradoxal, em que se alcance esta apreensão focalizando os detalhes do cotidiano que parecem insignificantes. Os grandes dramas e as figuras históricas centrais são próprios para a epopeia. O mundo do romance é o da esfera popular, a qual, uma vez tensionada pela

revolução, pode revelar suas forças, fazendo surgir, naturalmente, os heróis que para a história são incógnitos. Os heróis das narrativas de Scott, por exemplo, não eram grandes personalidades históricas.

De acordo ainda com o pensamento lukacsiano, o romance histórico tal qual o conhecemos hoje, surgiu numa Inglaterra do início do século XIX, atingida por um conjunto de rápidas transformações por que passava a Europa. A influência do pensamento iluminista e o ineditismo da Revolução Francesa, em especial, foram fatores determinantes para uma mudança profunda nas relações sociais, trazendo à tona a questão do sujeito histórico – isto é, aquele indivíduo que é um agente transformador da história, um indivíduo participativo. Se antes o processo histórico era, muitas vezes, considerado algo natural, “orgânico”, as mudanças que convulsionaram a Europa do século XVIII e início do XIX propiciaram ao indivíduo comum a apreensão de “sua própria existência como algo historicamente condicionado na história, algo que determina profundamente sua existência cotidiana, algo que lhe diz respeito diretamente” (LUKÁCS, 2011, p. 40).

A consolidação da classe burguesa, inseparável do sentimento de nacionalidade, possibilitou, por meio das diversas lutas travadas – seja pela defesa do território nacional, como no caso das invasões napoleônicas; seja por reconfigurações sociais internas –, a vivência da história pelas massas, e a noção de que dada condição social e econômica é também determinada historicamente. Desta forma, modificou-se a própria noção de história, considerada, depois dessa mudança, como um processo transformável pela ação dos sujeitos. Essa nova noção emergiu inclusive dos processos de reação às novas configurações: por exemplo, o romantismo historicista, de acordo com Lukács, teria surgido como uma busca histórica a um passado idílico medieval, a uma época anterior à Revolução Francesa. Assim, independentemente de seu *status* de reação ou afirmação ao caráter revolucionário, uma nova concepção histórica nasce dessas transformações, e nada tem a ver com a sua predecessora.

Assim sendo, Lukács, em seus estudos, demonstra que o romance histórico surgiu como expressão artística das rápidas mudanças vivenciadas na Europa do período. Originou-se na Inglaterra, como já foi dito, com as publicações de Walter Scott, por esta já ter passado por revoluções ainda no final do século XVII, diferentemente da França e demais países europeus. Por volta do final do século XVIII e início do XIX, estava a Inglaterra estabilizada politicamente e dava início à sua Revolução Industrial, que posteriormente serviria de modelo de progresso ao restante do mundo. Esse fator possibilitou o surgimento de uma sensibilidade para o desenvolvimento histórico no país, que seria condensado sob a forma de romance:

No romance histórico, portanto, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei da figuração ficcional – lei que em um primeiro momento parece paradoxal, mas depois se mostra bastante óbvia – que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial (LUKÁCS, 2011, p. 60).

No conjunto de escritores realistas representados na teoria do romance histórico de György Lukács, os homens são narrados caracterizados, e não descritos. Com esse recurso, o narrador apresenta a psicologia dos personagens, sua vida íntima, seu modo de ser, ao mesmo tempo em que relaciona essas particularidades ao próprio movimento histórico vigente. Por isso mesmo, a obra de Scott funda o romance histórico porque é capaz de fazer a articulação entre vida particular e vida pública, conectando-as e evidenciando o conflito entre as classes, para então gerar, ao final, uma ideia de movimento. A teoria lukacsiana do romance histórico prevê que exista nesse modelo narrativo uma marcha gerida pela história, reveladora da vida social e, para tanto, o teórico faz um estudo cuidadoso das obras de romancistas históricos como Scott, Balzac e Tolstói, para citar apenas alguns. Para o teórico é fundamental que se perceba um movimento histórico que possibilite a conexão entre o público e o privado, já que é na intersecção dessas esferas que o homem pode ser melhor representado, do ponto de vista de sua movimentação mais realista e, daí, entendemos a necessidade e a capacidade do romance histórico de figurá-la.

Scott, renovando com originalidade as antigas leis da ficção épica, encontra para o romance histórico o único meio possível de espelhar de maneira adequada a realidade histórica, sem monumentalizar romanticamente as personagens significativas da história nem lançá-las à vala comum das miudezas psicológicas. Desse modo, o autor de *Ivanhoé*

[...] humaniza seus heróis históricos, porém evita aquilo que Hegel chama de psicologia do criado de quarto, isto é, a análise minuciosa de pequenas qualidades humanas que não possuem nenhuma relação com a missão histórica do homem em questão (LUKÁCS, 2011, p. 66).

Diz Lukács que a revolução literária operada pela obra de Scott e, posteriormente, por Balzac e Tolstói, consistiu em superar a visão da história mecânica e natural. Por efeito da Revolução Francesa, a história passou a ser vivida como ação humana, as mudanças deixaram de ser fenômenos naturais. Logo, ganha força o sentimento de que há história, de que ela é um

processo ininterrupto de transformações e que intervém diretamente na vida de cada indivíduo.

Apesar de nos séculos anteriores se encontrarem novelas com forte conteúdo histórico, é somente com os romances de Scott, na visão de Lukács, que a forma do romance histórico de fato é definida, já que supera a mera documentação e reconstituição histórica para revelar as conexões entre o andar da história e a vida individual.

Nesse sentido, o romance histórico não se estrutura sobre a recuperação dos grandes feitos históricos e a exaltação de seus agentes, pois, de acordo com Lukács,

o romance não exige necessariamente a figuração de homens importantes em situações importantes. Em certos casos, ele pode abdicar disso, apresentando as personagens significativas sob uma forma que dê a seus traços uma expressão puramente interna e moral, de modo que a oposição figurada entre o cotidiano mesquinho da vida e esse significado puramente intensivo do homem, essa inadequação entre homem e ação, entre interior e exterior, torne-se o atrativo do próprio romance (LUKÁCS, 2011, p. 159).

Portanto, o romance histórico corresponde àquelas experiências que têm por objetivo explícito a intenção de promover uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da história de determinada comunidade humana. Walter Scott consegue captar as movimentações históricas europeias, sobretudo da Inglaterra, e transformá-las em ações dos personagens, envolvidos no espírito de época pós-Revolução Francesa. Por recuperar a história, não apenas como cenário, o autor escocês é reconhecido por György Lukács como fundador dessa especificidade narrativa.

No caso particular de Balzac, conhecido por ser um romancista e historiador dos costumes, György Lukács o apresenta como um dos maiores realizadores da história aos moldes de uma proposta realista de captação da vida, já que “não seria menos evidente que todas as suas considerações sobre o romance com temas atuais valem também para o romance histórico” (LUKÁCS, 2011, p. 207).

O que se tem, então, é um romance que revela um novo modo de perceber e de reescrever a história, criando as bases para um novo modo de configuração da forma romanesca, que contribui, de modo decisivo, para a sua consolidação. O momento determinante que deixa mais evidente a relação entre história e ficção e que determina o desenvolvimento desse tipo de produção foi, de fato, o século XIX, por ser, justamente, o período em que surgiram importantes romances de extração histórica, frutos das grandes transformações pelas quais passavam os países europeus.

A principal diferença entre este novo romance e os anteriores romances realistas e de temática histórica do século XVIII é que, além de conseguir representar esteticamente a realidade, relacionando a história aos fatos narrados na obra, um romance como o scottiano consegue abarcar o elemento especificamente histórico – o fato de a particularidade dos indivíduos ativos residir em seu tempo histórico específico (LUKÁCS, 2011, p. 33).

A questão do indivíduo enquanto tal se coloca central: suas características, condicionadas ao período histórico de que provém, e sua ação dentro do processo histórico, aparecem nessa nova realização do romance de maneira nítida e precisa. Tal posicionamento está relacionado, como já visto, à própria percepção dos indivíduos, nas mudanças ocorridas entre os séculos XVII e XVIII, de sua potencialidade de ação no processo histórico. Deste modo, o romance histórico a partir de Walter Scott não apenas se utiliza dos fatos para emprestar personagens ou recriar situações; antes, trabalha o próprio significado destes eventos históricos, refletindo sobre a ação dos homens no tempo.

Esse rebaixamento – do plano geral das grandes transformações sociais e políticas para a cena íntima e caseira – garante o realismo da representação. Por sua vez, o pano de fundo histórico introduz-se na trama graças à presença das personagens históricas, mesmo que em posição secundária. Contudo, conforme o processo dialético que Lukács tem em mente, as figuras históricas não abalam o realismo, porque elas mesmas se humanizam, integrando-se ao cotidiano da ação, sem que se perca de vista o papel que desempenham no fluxo dos grandes acontecimentos.

O que se poderia afirmar, portanto, acerca das consequências únicas à representação romanesca seria que, para Lukács, “um ponto de reviravolta histórica sobre o qual recai uma verdadeira consciência subjetiva – ou seja, do homem como protagonista da história – imbui os ideais secretados pela ascensão da burguesia ao poder de caráter realista e abrangente” (BIER, 2015, p. 5). Assim, o narrador do romance histórico alcançaria, segundo o mesmo Lukács, a façanha de plasmar em seu próprio gesto de formação subjetiva a união do particular com o universal, isto é, ao mover-se no interior da ideologia burguesa em expansão, o narrador faria de seu trabalho o tecido que une a subjetividade narrativa ao retrato histórico. Trata-se de um narrador que interfere e que, mostrando sua face subjetiva, julga e tece comentários a respeito das personagens e da ação romanesca⁸.

Por isso, ainda de acordo com Lukács e com o raciocínio aqui exposto, o romance histórico não é um gênero ou subgênero, funcionalmente distinto do romance. Sua

⁸ O narrador de *Esau e Jacó* apresenta um modo de narrar bem próximo dessas características. O modo de construção desse narrador será abordado no capítulo IV do presente estudo.

especificidade, que é a de figurar a grandeza humana na história passada, deve resolver-se nas características gerais da forma romanesca, o que inclui também a possibilidade de apresentar as figuras históricas em momentos historicamente decisivos. A arte do romancista consiste em colocá-las na intriga de modo que essa situação decorra da lógica interna das ações. O bom romance será resultado da compreensão entre o passado histórico e o tempo presente.

Em análise sobre o estudo de Lukács acerca do romance histórico, Regina Zilberman (2003) indica como um dos pontos centrais do gênero a época representada, geralmente relacionada com um período de crise, mudanças e transformações. Para além da época, no entanto, importa a presença de seres humanos que vivenciam, em seu modo de existir, mesmo quando fora dos grandes centros de poder, as consequências das transformações pelas quais passa o período. Assim, “não é preciso traduzir os grandes eventos, pois mesmo ‘sucessos aparentemente insignificantes’ podem ser expressivos; básico é contar e atuar nesses momentos determinantes, refletindo as tendências da época” (ZILBERMAN, 2003, p. 121).

Quanto aos personagens históricos, o filósofo húngaro enfatiza a importância de humanizá-las, uma vez que não estão inseridas na trama dramática, porém é preciso “evitar a análise detalhada de pequenas peculiaridades humanas que nada têm a ver com a missão histórica da personagem em questão” (LUKÁCS, 2011, p. 45), tal qual é verificado na obra de Scott⁹, daí a importância desse escritor para a afirmação do gênero.

Ao romancista que optou pela forma histórica se mostra importante a abordagem da época representada, porém não como uma compilação de informações e dados, num formato de “antiquário” ou “museu”, como também a seleção de figuras que expressem esse período mais completamente e, a partir desses pontos, buscar os caminhos para a elaboração da trama, a fim que se possa evidenciar a união entre a forma romance e um novo tipo de consciência histórica. Em resumo, cumpre “procurar a vivência dos móveis sociais e individuais pelos quais os homens pensaram, sentiram e atuaram precisamente do modo em que ocorreu na realidade histórica” (LUKÁCS, 2011, p.44).

Sobre o romance histórico em si, percebe-se que seu florescimento possui estreita ligação a épocas de conflito. Este particular modo do romance, como o visto em Scott, é

⁹ “A grande arte de Scott consiste justamente em individualizar seus heróis históricos de tal maneira que determinados traços individuais e específicos de seu caráter se combinem de forma complexa e vívida com a época em que vivem, com a corrente que representam e se empenham por guiar até a vitória. Scott representa simultaneamente a necessidade histórica dessa individualidade peculiar e o papel individual que desempenha na história. Dessa singular conexão não se deriva nele somente a vitória ou o fracasso depois da luta, mas também o caráter historicamente singular da vitória ou da derrota, seu peculiar valor histórico, o matiz correspondente à classe social” (LUKÁCS, 2011, p. 51).

sempre cultivado num momento de mudanças rápidas e em períodos nos quais as antigas visões do mundo sucumbem face ao avanço de novas.

O romance histórico clássico representa um novo modo de perceber a história, ao criar os alicerces para um novo modo de configuração do gênero romanesco, o qual contribui, de modo decisivo, para a consolidação do gênero na Europa e, posteriormente, também no Brasil, como será apresentado adiante. Aproxima-se do realismo pelas descrições simples e narração discreta, diferentemente do romance de costumes e seu excesso de detalhes em busca de uma verossimilhança especular, muito praticado por vários dos romancistas da época.

Convém ressaltar que Lukács critica o escritor que escreve romances históricos por que repudia o presente, por fuga, por desejo de evasão, o que lhe parece produzir um empobrecimento do mundo figurado. O bom romance histórico resulta da compreensão do relacionamento entre o passado histórico e o tempo presente (WEINHARDT, 1994, p. 52).

Desse modo, o romance histórico clássico, conforme o modelo scottiano, é uma narrativa que incorpora o passado anterior à época do escritor como pano de fundo, entrelaçando história e ficção, e descrevendo a transformação da vida de uma determinada sociedade, e cujas personagens principais são fictícias e não históricas. Espera-se do romance histórico recuperar a singularidade histórica de uma época, a verdade histórica, ou seja, “a tradução da singularidade histórica por meio da atuação da personagem, de modo que o comportamento dos agentes explicita as peculiaridades da época representada” (ZILBERMAN, 2003, p. 122).

Além disso, as obras verdadeiramente realistas são aquelas capazes de captar a história em movimento, promovendo a compreensão do andamento histórico que perpassava suas respectivas épocas. Esse realismo, inerente ao romance histórico bem realizado, consiste no fato de que essas obras apresentam uma “intimidade com a vida do povo”. O escritor, nesse sentido, ao promover essa relação de proximidade consegue “figurar na própria vida os contextos reais que ultrapassam a causalidade imediata” (LUKÁCS, 2011, p. 379).

Em resumo, o que se poderia afirmar acerca das consequências únicas à representação romanesca seria que, para Lukács, um ponto de reviravolta histórica sobre o qual incide uma verdadeira consciência subjetiva – isto é, do homem enquanto protagonista da história – imbui os ideais secretados pela ascensão da burguesia ao poder de caráter realista e abrangente. Neste contexto, o narrador do romance histórico, tal qual visto pelo crítico húngaro, alcançaria a façanha de plasmar em seu próprio gesto de formação subjetiva a consubstancialização do particular com o universal: isto é, movendo-se no interior da

ideologia burguesa em expansão, o narrador faria de seu trabalho irônico o tecido que coligaria a subjetividade narrativa ao retrato histórico. Trata-se de um narrador que interfere e que, mostrando sua face subjetiva, julga e tece comentários a respeito das personagens e da ação romanesca.

Para o pensador húngaro, o romance histórico só seria possível por meio de uma consciência da história coletiva perpassando a história individual, por isso para ele a forma entra em declínio com o Realismo e o Naturalismo, movimentos literários em que se focaliza, respectivamente, o individualismo do mundo burguês, e a tentativa de retratar fielmente a realidade, mesmo que para isso se suprimisse “as forças motrizes essenciais da história” (LUKÁCS, 2011, p. 253).

Muitos dos críticos que se dedicaram ao estudo do romance histórico posteriormente a Lukács afirmaram a importância do trabalho por ele realizado, embora nem sempre reafirmassem todos os pontos expostos pelo pensador húngaro. Apesar disso, como afirma Perry Anderson: “Qualquer reflexão sobre a estranha trajetória desta forma deve partir de Lukács, não importa quanto se afaste dele em seguida” (2007, p. 205).

Na esteira dos novos textos basilares sobre essa modalidade narrativa, inscrevem-se o nome de Fredric Jameson (2007) e Perry Anderson (2007). Jameson, bastante ligado à teoria de Lukács, destaca que a forma romanesca do século XIX mudou tanto para se adequar aos pressupostos da chamada modernidade que fica difícil afirmar que o que vemos hoje é ainda um tipo de romance histórico. Jameson afirma que atualmente vivemos numa espécie de presente *continuum* no qual o olhar para o passado só se dá por necessidade de evasão. Além disso, o público se misturou ao privado, e as catástrofes, guerras, ou seja, aqueles conflitos que provocavam a consciência da história sobre o indivíduo se tornaram tão cotidianas a ponto de alterar totalmente a perspectiva da referência histórica. Deste modo, essas mudanças na relação do homem com a história e o tempo impossibilitariam o romance histórico, que segundo Jameson (2007, p. 185) seria aquela narrativa em que se articularia “uma oposição entre o público ou histórico (definido seja pelos acontecimentos, crises, líderes) e um plano individual, denotado pela categoria que denominamos personagens”.

Perry Anderson, assim como Jameson, retoma Lukács, porém, em sua análise, segue em outra direção. Ao contrário de Jameson, ele acredita que o romance histórico ainda resiste, reinventando-se em suas formas e objetos. Aliás, para Anderson, o romance histórico é uma “forma literária” que nunca deixou de ser produzida, desde o século XIX. Para Jameson as tragédias cotidianas impossibilitam o olhar para o passado; Anderson, ao contrário, afirma

que é justamente devido a elas que o homem contemporâneo sente a necessidade de entender seu percurso no tempo. Ele entende o romance histórico como “forma literária que lida com uma concatenação de acontecimentos públicos no passado”, e neste sentido, o romance histórico atual pode ser visto “como uma tentativa desesperada de nos acordar para a história” (ANDERSON, 2007, p. 19) e não uma fuga da história como acredita Jameson.

Pensar o romance histórico, portanto, só se mostra possível ao se considerar as rupturas e permanências da forma particular desde o romance de Walter Scott, partindo-se sempre, do ponto de vista teórico, dos trabalhos de Lukács. Por isso, pode-se afirmar que o romance histórico, tal como o romance em geral, recria-se constantemente, e apesar de estar atrelado aos pressupostos de uma tradição, dialoga com as inovações do gênero e as assimila bem. Com maior ou menor fidelidade ao modelo lukacsiano, diversos autores têm escolhido situar o enredo de suas obras no passado histórico.

Desta forma, depreende-se que a narrativa histórica atual pode tanto manter um íntimo diálogo com a forma scottiana, como nos mostram algumas ficções históricas, como pode negar seus pressupostos, como no caso do romance de memória, no entanto, seja como filiação à proposta de Lukács, seja como negação desta, o objeto da ficção histórica ainda é o mesmo: a relação do homem com a história. O romance histórico hoje e ontem trabalha com a noção de consciência histórica, que pode ser percebida, de modo geral, nesses romances, como aquele momento em que o personagem se dá conta de que muito de seu percurso se deve às forças do contexto histórico em que está inserido.

Em resumo, o fator determinante de um romance histórico é o modo de representação literária aliado à maneira com que a ficção dialoga com a história e não o distanciamento temporal, embora Lukács mencione a conexão passado-presente que o romance histórico deve ter, constituindo a “pré-história do presente”. Sendo assim, desde que haja a especificidade histórica do tempo da ação condicionando o modo de ser e agir das personagens, conforme Weinhardt (1995), com a intersecção entre os acontecimentos históricos e as existências individuais agrupadas em sociedade, conforme Jameson (2007), um romance pode ser considerado histórico mesmo que aborde um período diretamente vivido pelo escritor, como mostra o exemplo de Balzac¹⁰, ainda que, devido à proximidade temporal, talvez não possa ser totalmente considerado como uma “pré-história do presente”, mas sim o presente como história.

¹⁰ Lukács insere Balzac no grupo dos romancistas históricos como um dos seguidores da técnica de Walter Scott, afirmando que o escritor francês “criou um tipo superior e até então desconhecido de romance histórico” (LUKÁCS, 2011, p.94), que é a representação do presente como história.

Isso posto, cabe analisar como, na produção literária nacional, as diferentes manifestações de narrativas históricas irão se aproximar ou se distanciar dos pontos estudados e discutidos até aqui. Pela vivência de uma história com ritmo e movimento distinto do europeu, o Brasil oferece terreno diverso daquele que inspirou as produções de Scott e Balzac, por exemplo. Mesmo assim, a realização do romance histórico no contexto brasileiro pôde ser vista já no século XIX, assumindo, inevitavelmente, configurações estéticas diferentes das europeias, na medida em que a problemática com a qual se confronta possui as marcas contraditórias e problemáticas do processo de formação da sociedade brasileira.

1.3 – O romance histórico no Brasil

O século XIX é marcado pela construção das identidades nas nações europeias, o que cria um cenário favorável à busca pela definição de espaços, fronteiras, passados privilegiados e tradições culturais. É o período de predominância da visão romântica e do seu modo particular de traduzir a realidade, carregado, em grande medida, de uma forte valorização das histórias nacionais, afinal “o interesse pelo passado, sobretudo nacional, é um dado inquestionável de toda a estética romântica” (MARINHO, 1992, p. 97). Portanto, durante o contexto do Romantismo, período em que se definiam as diferentes nacionalidades europeias e americanas, “o romance histórico desempenhou importante papel na construção das nacionalidades/identidades que almejavam se afirmar pela diferença” (BAUMGARTEN, 2000, p. 169). A produção de narrativas históricas, frutos do contexto das transformações da época acabam por despertar no leitor a identificação com determinada comunidade, contribuindo para a determinação da identidade nacional.

Apesar de Lukács analisar as produções de romances históricos centrado-se no contexto europeu, pode-se tomá-lo como base para observar criticamente esse tipo de produção em países como o Brasil, em que ficou bastante evidente, no século XIX, grande interesse para com esse modelo de produção ficcional, principalmente diante da necessidade de se configurar um perfil de nação, de identidade, aspecto comum em países recém-libertos das metrópoles europeias. Essa forma peculiar de narrativa representou, na pátria brasileira daquele momento, um dos mecanismos de apreço dos escritores, estes que, como aponta José Maurício Gomes de Almeida, tiveram carinhoso olhar “por tudo quanto representasse uma tradição autêntica brasileira” (1999, p. 43).

As primeiras manifestações do que se pode denominar como romance histórico na literatura brasileira se confundem com o surgimento do próprio gênero romance em nossa

realidade, durante o início do Romantismo. Desde as primeiras produções, a escolha pela matéria histórica para a composição romanesca se fez recorrente, fato devido em grande parte ao período de mudanças históricas pelo qual o país começava a passar – notadamente a Independência de 1822 –, que, como consequência, traz para o terreno da literatura o sentimento nacionalista, o qual buscará na história os elementos para afirmação da pátria recém-proclamada. Logo, a literatura configurou-se como meio de afirmação da nacionalidade e o papel do romance nesse processo foi de extrema relevância.

O nacionalismo romântico, cuja grande marca é certo orgulho das diferenças e peculiaridades da pátria, enfatizando seus traços particulares, alguns deles constantes quase invariáveis ao longo dos tempos, que permitem a identificação de um determinado povo, tornando-o, por isso, único, assume no Brasil um caráter específico, especialmente por que a independência política havia sido proclamada há pouco. O processo de nacionalização ou de procura e afirmação da identidade nacional desencadeado pela emancipação política “não se limitou à literatura, mas a toda a vida brasileira, embora a literatura haja sido um instrumento muito eficaz” (COUTINHO, 2002, p. 29).

“Foi na prosa romanesca que a história ganhou longo curso e lugar privilegiado na construção da literatura nacional” (SANTOS, 2011, p. 283). Sob o enfoque desse gênero, recém-incorporado à produção brasileira, ocorre, inicialmente, uma considerável transformação do conteúdo historiográfico na tentativa de produção do romance histórico, semelhante ao modelo que já se firmara nas matrizes europeias como forma de expressão das identidades nacionais. Assim, a relação direta entre o nascimento da ficção histórica e o nascimento da pátria carregam, ambos, a marca do Romantismo:

Nascida romântica, nossa ficção histórica logo firmou um consórcio com os temas de extração indianista e rural, colando-se, assim, aos tópicos da nacionalidade. Bastante difundida no século XIX, entrou em refluxo com o final do romantismo deixando, porém, a senda de uma consciência histórica que as gerações seguintes buscaram reascender sob a inspiração do regionalismo ¹¹(SANTOS, 2011, p. 284).

O amadurecimento dessa consciência histórica, em parte herança do legado romântico a seus sucessores, é ponto importante dentro do sistema literário brasileiro em seu processo de desenvolvimento e consolidação nos séculos XIX e XX. Nos anos de 1800, é fato, porém, que a literatura, no Brasil, encontrava-se ainda num processo de busca de fundamentos e de

¹¹ Nesse sentido, a produção de José de Alencar com seus romances rurais seriam a melhor expressão do processo de tradução do tema da nacionalidade literária orientada pela matéria histórica.

diferenciação, numa via de pesquisa de como se tornar literatura nacional, independente, porque,

[...] acima de tudo, o Romantismo brasileiro, ao mesmo tempo e porque pretende afirmar a sua literatura, segue de perto o nacionalismo que procura nas origens a especificidade do presente, efetuando uma procura das bases em que se funda a sua cultura única. E como a afirmação política precede no Brasil a afirmação da literatura nacional, mesmo que esta já tenha vindo a ser preparada nos anos anteriores, havia que realizar um esforço para libertar as letras do que acreditava ser a subjugação em que até ao momento tinha vivido (PAOLINELLI, 2003, p 89).

No entanto, pensar a história do romance no Brasil implica considerar as contradições de uma forma já consolidada na Europa, mas que, por aqui, não possuía elementos consistentes que lhe dessem, desde o início, uma feição verdadeiramente brasileira. Assim, nossos romancistas pautam-se por pressupostos e modelos externos, distantes de nossa realidade objetiva, buscando, muitas vezes, responder as questões próprias da realidade brasileira por meio de convenções e artifícios das formas consagradas na Europa. Tal caminho encontrou limitações, perceptíveis em muitas obras presas a conflitos folhetinescos rasos:

Em resumo, herdávamos com o romance, mas não só com ele, uma postura e dicção que não assentavam nas circunstâncias locais, e destoavam delas. Machado de Assis iria tirar muito partido deste desajuste, naturalmente cômico. Para indicar duma vez a linha de nosso raciocínio: o temário periférico e localista de Alencar virá para o cento do romance machadiano; este deslocamento afeta os motivos “europeus”, a grandiloquência séria e central da obra alencariana, que não desaparecem, mas tomam tonalidade grotesca. Estará resolvida a questão (SCHWARZ, 2005, p. 49-50).

Como a questão se resolve no romance machadiano, importa lembrar que em Alencar temos o problema em estado exemplar: é nas obras desse autor que se vê a estrutura girar em falso, visto que a unidade formal não se fecha. A dicção do romance é singular como nosso chão ideológico: “Expressa literariamente a dificuldade de integrar as tonalidades localista e europeia, comandadas respectivamente pelas ideologias do favor e liberal” (SCHWARZ, 2005, p. 50).

Nesse processo de adequação de fórmulas europeias à realidade local, mesmo com falhas e limitações, conforme bem ilustra Roberto Schwarz acerca de José de Alencar, nascerá a ficção histórica nacional, interligada ao surgimento do próprio gênero romanesco na literatura brasileira, conforme já foi dito, e que abrirá caminhos importantes na representação

da pátria e na busca por uma identidade própria, a qual procurará no passado e nos mitos um meio para sua afirmação.

Apesar da enorme distância entre o passado fantasiado e a correspondência com a fértil imaginação mítica a que se dedicaram alguns escritores desse período, conforme já sinalizava Roberto Schwarz (2005), no decorrer do século XIX, o projeto de nação tomou quase que por completo a produção intelectual brasileira, principalmente a dos romancistas do afinados com os ideias românticos, que, “dominados evidentemente pelo nobre ideal de escrever a saga brasileira, não deixaram escapar nada: a lenda, a História, a vida colonial, a política, os costumes, a vida social, tudo enfim que já prefigurava o quadro de nacionalidade” (GOMES, 1958, p. 51).

Quanto ao trajeto que a narrativa histórica trilhará na literatura nacional, pode-se afirmar que o romance histórico surge no Brasil no século XIX, de certo modo incentivado por D. Pedro II que, com a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro-IHGB, financia pesquisas que se debruçam no propósito de redigir uma história da nação brasileira, mesmo que se tratasse de uma história com raízes ibéricas. Esse interesse pela nossa história leva escritores a substituir as epopeias pelos poemas políticos e pelo romance histórico, motivados em grande parte pela crença de que

[...] a confiança na grandeza do país, que do terreno material se refletiria no da cultura; a necessidade da independência como chave desse processo; a função construtiva do patriotismo; sobretudo a noção de que o nosso futuro dependia duma incorporação da tradição europeia ao ritmo do novo mundo, dum esforço para transfundir nas nossas veias a virtude mágica daqueles “dons”, que contemplávamos deslumbrados “junto dos mares” mal saídos do confinamento colonial (CANDIDO, 2008, p. 284).

Percebe-se, então, que o romance histórico surge no Brasil como expressão dos mesmos sentimentos nacionalistas ditados na Europa. Na verdade, adotou-se aqui o modelo de civilização europeu, disfarçando as mesclas culturais resultantes de nossa colonização ibérica e buscando nas belezas naturais, bem como no passado colonial as motivações para a celebração da pátria por meio da literatura. Portanto, a busca romântica pela documentação do processo histórico vivenciado no país à época, é fator determinante para que esse tipo de produção se desenvolva, pois cria o ambiente propício à sua proliferação. Reforçando esse raciocínio, Flávio Loureiro Chaves argumenta:

O Romantismo visava intencionalmente à documentação direta da realidade e, por outro lado, idealizava-a na concepção do homem americano, mestiço e

colonizado, que precisava ser nobilitado com a aura do mito. Indianismo, regionalismo e nacionalismo operam na convergência de um mesmo processo (CHAVES, 1991, p.17).

A necessidade da literatura local de desvencilhar-se da metrópole, resultado do processo de Independência e influenciada pelo movimento romântico brasileiro, formulam o surgimento do romance histórico com o intuito de “louvarem e sondarem nossos quadros da História Nacional e os heróis formadores da nacionalidade” (RIBEIRO, 1976, p.18).

Maior representante dessa tendência durante o século XIX brasileiro, José de Alencar nos fornece o melhor material para entender o modo pelo qual a história passa a adentrar cada vez mais o campo da literatura, já que foi o autor de *Iracema* quem “provocou a confluência entre a História e a Literatura, justamente no território da ficção e, ao fazê-lo, traçou em linha reta o objetivo final do romance histórico, recém-nascido e já acionado subterraneamente pela força poderosa da ideologia” (CHAVES, 1991, p. 18).

Por isso, enfatize-se que o romance brasileiro se define, já em seu momento inicial, como romance histórico. Desde as primeiras manifestações do gênero na realidade nacional, a opção pela incorporação da história à literatura se faz presente e determinante, de modo que não se pode pensar a forma romance na realidade nacional sem considerar a decisiva presença da história nas obras e o quanto isso foi determinante para a consolidação do próprio gênero.

Alencar é, sem dúvidas, o escritor mais lembrado por exercer papel decisivo como romancista durante o século XIX. No entanto, antes mesmo das primeiras incursões literárias do criador de *Senhora*, já havia algumas manifestações, menos expressivas na realidade do sistema literário nacional, é verdade, porém relevantes para estudo do conjunto, do romance histórico brasileiro. Assim, do ponto de vista cronológico, o primeiro romance abordando as relações entre a literatura e a história foi *Um roubo na Pavuna* de Azambuja Suzano, publicado em 1843; o segundo é *Gonzaga ou a Conjuração de Tiradentes*, de Teixeira e Sousa, publicado em 1848. É este último autor, aliás, quem elegeu e ajudou a destacar temas conhecidos que o Romantismo começava a valorizar como o dos Sete Povos e o da Inconfidência Mineira.

Uma observação: Pereira da Silva seria o primeiro escritor brasileiro a tratar do tema, contudo, por retratar uma figura portuguesa com a ação em terras lusas e por ter publicado sua obra em Portugal, o livro *Jeronymo Corte Real* de 1840, não pode ser considerado o primeiro romance histórico tipicamente brasileiro: “como os seus ensaios romanescos iniciais se passavam em Portugal, considerou-se o primeiro romance histórico brasileiro: *Um Roubo na Pavuna*, de Azambuja Suzano – 1843” (CANDIDO *apud* RIBEIRO, 1976, p. 28).

Os romances históricos brasileiros, na sequência dos já mencionados, são *A Cabeça de Tiradentes*, de Joaquim Norberto (1856), *O Guarani*, publicado em 1857, seguido de *As Minas de Prata* de 1862-65, *Iracema* (1865) e *A Guerra dos Mascates* (1874), todos de José de Alencar, *Os Farrapos de Oliveira Bello*, publicado em 1877¹².

Apesar da precedência cronológica de Pereira da Silva e outros, é com José de Alencar que se vê a definição do romance histórico durante o Romantismo brasileiro, pois suas obras inserem-se em um projeto, definido e delimitado pelo próprio autor, de construção de uma identidade nacional por meio da literatura, que outra coisa não deveria ser que a “alma da pátria”. Mesmo com as limitações que sua produção romanesca apresenta e que, posteriormente, serão superadas na produção de Machado de Assis, a obra alencariana fornece um rico e necessário material para a compreensão do gênero romance e, mais especificamente, do romance histórico na literatura brasileira dos oitocentos. Com Alencar e os demais autores românticos, evidencia-se “a inspiração da história incrustada na própria matéria de representação. Afinal, descobrir, pensar e fazer história é sugestão expressiva do romantismo em geral e missão inarredável da ficção romântica brasileira em particular” (SANTOS, 2011, p. 287).

Apesar de produzir obras com um conteúdo histórico mais evidente como *As minas de prata* (1865-1866) e *A guerra dos mascates* (1871-1873), é nas obras indianistas, especialmente, em *O Guarani* (1857) e em *Iracema* (1865), que Alencar “se aproxima do modelo estabelecido por Lukács e revela as contradições de sua prosa, assim como a do gênero, quando transposto para o Brasil” (ZILBERMAN, 2003, p. 128).

Considerando as especificidades do romance histórico expostas na parte inicial do capítulo, é possível constatar, em *O Guarani*, a concretização de alguns dos pontos expostos por Lukács acerca desse gênero.

As personagens não ganham destaque pelo caráter excepcional, a não ser Peri, herói que dá nome à obra; também o tema histórico, relativo à dominação espanhola sobre Portugal, com as consequências sobre a colônia lusitana na América, fica como pano de fundo, explicando a situação dos personagens, mas não condicionando sua ação; Ressalte-se ainda que as personagens são reveladas a partir de sua ação, e cada uma delas explicita um ângulo do tema histórico, sem que se restrinja a ele (ZILBERMAN, 2003, p. 128).

¹² Esse breve panorama é apresentado de maneira mais desenvolvida em RIBEIRO, José A. Pereira. “O romance histórico na literatura brasileira”. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia / Conselho Estadual de Cultura, 1976 (Coleção Ensaio, 86).

À época de José de Alencar, a questão central da literatura era a representação da nacionalidade e o estabelecimento de uma produção literária autenticamente brasileira, por isso encontra-se, em *O Guarani* e em outras obras do autor, a abertura para a idealização em muitos momentos. Apesar disso, sua obra acaba permite aproximação ao realismo defendido por Lukács, uma vez que “*O Guarani* guarda essa lembrança, razão por que comparece à história do gênero, sem deixar de revelar os problemas experimentados pelo ficcionista que elege o romance histórico como lugar de exercício de sua arte” (ZILBERMAN, 2003, p. 131).

Em complementaridade, e conforme José Aderaldo Castello (1999, p. 21), uma vez “reconhecida a posição de Alencar na cultura brasileira, é preciso então que se entenda que os componentes da sua obra não são apenas literários e estéticos, são também linguísticos e, sobretudo, históricos no sentido social, político e econômico, ou do ponto de vista particular da nossa realidade”.

O considerável interesse pela historiografia, após a fase de expressão objetiva do romance histórico, entre as décadas de 1850 e 70, concentra-se, em seguida, e de modo crescente, nas produções da ficção rural. Autores como Franklin Távora e Bernardo Guimarães, os quais, a partir de 1860 produzem vários romances em que se são combinados recortes regionais e conteúdos históricos, dão início a uma combinação que, nos limites do processo romântico, amplia e expande o interesse pelo passado lendário. Com a obra desses escritores, a herança historicista do romantismo inicial deslocava-se para as margens. De modo objetivo, “uma renovada “consciência histórica” expressa pelo interesse nas “tradições rurais” ampliava a instituição literária, num último desdobramento do projeto romântico, fazendo a florescer em regiões afastadas do centro cultural dominante” (SANTOS, 2011, p. 289).

A partir de Alencar e dos românticos, o romance histórico foi cultivado, também, por outros romancistas brasileiros, em diferentes épocas nossa produção literária, assumindo caminhos e configurações bastante originais e relevantes para a representação e compreensão da história e da literatura nacionais. Dentro de um panorama rápido, e concentrando-se no final do século XIX e início do século XX, pode-se destacar: Machado de Assis, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Érico Veríssimo.

No processo de afirmação e consolidação do romance brasileiro a importância de José de Alencar deve ser sempre ressaltada e, pensando-se em um sistema literário, importa muito também para que se compreenda o que a obra de Machado de Assis, maior romancista

brasileiro do século XIX, representará no contexto da literatura brasileira. É com a produção machadiana, já em seus primeiros romances, que se verifica uma maturidade literária capaz de tratar das questões nacionais com a devida e necessária profundidade e complexidade, explorando-lhe as devidas contradições e a elas respondendo esteticamente.

Na sequência direta dos românticos, a obra machadiana, mais especificamente aqui *Esau e Jacó*, assume uma posição de destaque na produção do romance histórico brasileiro, conforme entendimento de Flávio Loureiro Chaves:

[...] Machado de Assis ocupa uma posição decisiva na evolução do romance histórico. Em *Esau e Jacó* ele atingiu a metáfora da nossa vida política, transfigurando-a literalmente na sequência de contrastes e paradoxos que orientam a narrativa, tudo desembocando numa desordem natural essencial sob a aparência da normalidade: *Não se assuste, amigo meu, é o governo que cai.* (CHAVES, 1991, p. 21, grifos do autor).

O elemento histórico que, antes, aparecia como um simples tema, posteriormente transformado em ideologia, nesse romance finalmente foi levado ao nível de questão altamente problemática, revelando que o “indivíduo não é, em nenhuma hipótese, condutor dos fatos que o arrastam e a engrenagem pode seguir girando indefinidamente. Machado sabia disto ao datar cronologicamente o mundo imaginário de *Esau e Jacó*” (CHAVES, 1991, p. 21-22)¹³. Nesse processo de representação de nossa dinâmica histórica ao final dos novecentos, o ritmo em certa medida mais lento, por vezes enganosamente monótono da narrativa cumpre papel determinante na compreensão do movimento histórico que a sociedade vivenciava.

Como síntese desse raciocínio, a afirmação de Chaves é precisa quanto à análise que se tem desenvolvido neste trabalho e ao modo como Machado realiza em *Esau e Jacó* a metáfora da vida política brasileira:

Daí advém, para a modernidade, uma lição importante, que diz respeito à própria definição de romance histórico. Por si só, não é *histórica* aquela literatura que compete com a crônica pura e simples dos fatos ou inclui em sua matéria eventos e figuras decalcadas diretamente sobre a existência real. Entretanto, poderá sê-lo (e com maior força de convicção) aquela que, embora totalmente fictícia, assume como preocupação central a História e a expressão de uma visão histórica (CHAVES, 1991, p. 20).

¹³ Esse aspecto central do romance será analisado de modo mais sistemático em momento posterior deste trabalho.

O caso de *Esaú e Jacó* é emblemático e ocupa o centro da análise desenvolvida neste trabalho. Analisar o penúltimo romance machadiano sob a ótica do romance histórico exige uma leitura diferenciada daquela que muitas vezes se encontra nos textos críticos sobre o autor. De fato, entende-se *Esaú e Jacó* como um romance histórico no conjunto da obra machadiana, não somente pela presença mais evidente de fatos históricos na constituição da narrativa, mas, sobretudo, pelo movimento da história nacional e todas as suas contradições, as quais atingem um grau de complexidade relevante no final do século XIX, mais especificamente na transição do período monárquico para o período republicano.

Após a produção do século XIX, já no início do século seguinte, encontra-se uma obra de enorme relevância para o estudo das relações entre literatura e história: *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Embora não seja propriamente classificado como um romance, essa obra monumental ocupa um importante papel na evolução da ficção histórica nacional, especialmente pelo tratamento histórico dado aos fatos e às personagens. Uma tentativa de enquadramento da obra num determinado gênero literário fica um tanto prejudicada, porém, há de se perceber a importância no tratamento histórico que o autor dá ao momento e às personagens, transformando, por exemplo, Antônio Conselheiro em, talvez, numa das figuras mais controversas representadas na literatura nacional.

Com *Os Sertões*, pela primeira vez, numa obra da literatura nacional, dava-se voz aos dominados e não aos dominadores, representantes da ideologia dominante à época. Euclides da Cunha demonstra uma peculiar visão histórica, ao demonstrar a percepção, a partir do contato direto com a dura realidade do sertão, “de que a miséria de toda dominação consiste precisamente em negar-se ao dominado a consciência da própria miséria a que está submetido” (CHAVES, 1991, p. 23).

Sobre uma possível relação entre *Os Sertões* e *Esaú e Jacó*, cumpre mencionar que Machado de Assis não propôs declaradamente um romance histórico e Euclides da Cunha não objetivou, em nenhum momento, que seu livro fosse lido como um “romance”. Isso, contudo, não impede a compreensão de como, nas duas obras, o romance histórico brasileiro afastou-se da mera representação do espaço circundante – fosse ela documentária ou imaginária – para cumprir uma visão de mundo, já que a função que assumem não é a de adjetivar a história institucionalizada, mas a de denunciá-la, o que revela, em cada uma das obras, um olhar crítico e desolador em relação aos rumos da história nacional:

O pessimismo machadiano tinha raízes profundas e base sólida na observação da realidade nacional. [...] em 1902, Euclides da Cunha traçara

um verdadeiro divisor de águas no panorama da intelectualidade brasileira ao publicar *Os Sertões*. Panfleto político, tratado científico, denúncia social ou “livro de vingança”, como ele próprio referiu, desmantela-se aí definitivamente a ideologia ufanista que persistia desde o século anterior. Afinal tratava-se de uma sociedade de dominadores e dominados e o conflito explodiu, sob a forma do genocídio, no episódio trágico de Canudos. Seu protagonista, Antônio Conselheiro, “veio, impelido por uma potência superior, bater de encontro a uma civilização, indo para a História como poderia ter ido para o hospício”. Estaria acaso distante daí o absurdo essencial que se aloja no miolo de *Esau e Jacó*? (CHAVES, 1991, p. 22).

Também Lima Barreto, logo após Euclides da Cunha, seria um bom representante do romance histórico, uma vez que “trouxe para dentro da ficção a problemática histórica que já pertence aos nossos dias” (CHAVES, 1991, p.25), tal qual se vê em obras como *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1916) e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), produções nas quais vem à tona, com extrema clareza, a crítica contundente à sociedade cujos mecanismos de dominação resultaram no desastre de Canudos.

Apesar de ser um narrador urbano, Lima Barreto mostra uma consciente intenção de fazer a crônica da primeira república. Porém, o tom é de sátira e da caricatura impiedosa, da qual não há escapatória, pois, atinge “dos burocratas medíocres à tirania de Floriano Peixoto, dos intelectuais que cultivam o ‘sorriso da sociedade’ aos ativistas políticos que enfrentarão o fuzilamento no raiar do dia seguinte” (CHAVES, 2003, p. 24). Para o criador de Policarpo Quaresma e Clara dos Anjos, em síntese, a República não era senão o somatório da velha oligarquia rural aliada ao militarismo e à burocracia do Estado.

Na visão de Lima Barreto, “o fanatismo e a violência não pertencem já com exclusividade aos jagunços euclidianos; constituem o estigma originário da classe dirigente”, mas é, acima de tudo, “a imagem do seu tempo e encarna a sequência de desastres, incertezas e temores através da qual Lima Barreto vislumbrou a marcha da própria história brasileira” (CHAVES, 1991, p. 25).

O romance brasileiro contemporâneo, nascido no contexto do Modernismo, acabou por definir um projeto social, uma vez que a chamada geração de 30, em parte adepta do regionalismo e em parte herdeira da tradição realista, propôs-se a documentar nossa realidade rural e urbana. Porém essa não vem a ser a única razão. Nas sucessivas crises políticas que finalmente levaram à eliminação da democracia, a opção por esse tipo de romance “assumiu também a tarefa de explicar e interpretar o circuito histórico, adiantando-se muitas vezes em relação à palavra dos próprios historiadores” (CHAVES, 1991, p.25).

A nova constituição do romance histórico no decorrer do século XX, “corresponde a uma nascente consciência histórica, característica marcante do período do entre guerras, que a ficção reflete, de modo particular, após o surto vanguardista do modernismo” (SANTOS, 2011, p. 295).

Após a década de 70, nota-se um crescente interesse dos romancistas que, passaram também a repensar a utilização que faziam da matéria histórica, no âmbito de suas narrativas de ficção. Esse movimento realizado pelos romancistas teve como uma de suas consequências mais importantes o redimensionamento do romance histórico, que passou por profundas transformações. Na segunda metade do século XX, “um número significativo de narrativas de extração histórica surge como tensão entre um passado registrado nos compêndios oficiais da historiografia e outro, tão possível quanto e destoante do até então propagado” (SILVA, 2016, p. 85).

Carlos Alexandre Baumgarten (2000, p. 170), reforçando as informações sobre as produções históricas brasileiras na segunda metade do século, afirma que, nesse período, “assistimos ao aparecimento de um grande número de romances voltados para a recuperação e a escrita da história nacional, que é revisitada em seus diferentes momentos.” São publicados, a partir dos anos 70, vários romances que se debruçam sobre acontecimentos importantes de nossa história oficial. Das obras que assumem esse caminho, pode-se citar *Galvez, imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza; *A prole do corvo* (1978), de Luiz Antônio de Assis Brasil; *A estranha nação de Rafael Mendes* (1983); de Moacyr Scliar; *Viva o povo brasileiro*, (1984) de João Ubaldo Ribeiro; *Os varões assinalados* (1985), de Tabajaras Ruas; *A cidade dos padres* (1986), de Deonísio da Silva.

Essa produção inicial da década de 70 e 80 alcança um número bastante significativo na década de 90, conforme apontam os críticos Marilene Weinhardt (2006 a) e Antonio Roberto Esteves (2008). Destaque para alguns títulos: *Videiras de cristal* (1990), de Assis Brasil; *Agosto* (1990), de Rubem Fonseca; *Sonhos tropicais* (1993) de Moacyr Scliar; *Ana em Veneza* (1994), de João Silverio Trevisan; *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes* (1994), de José Roberto Torero; *A última quimera* (1995), de Ana Miranda; *Rios inumeráveis* (1997), de Álvaro Cardoso Gomes; *Terra Papagalli* (1997), de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta.

Perry Anderson, em decisiva reflexão sobre as novas manifestações de narrativas históricas durante o período referido, fornece uma síntese desse processo, bastante elucidativa para a sua compreensão:

Uma resposta-padrão diria que, se deixarmos de lado precursores individuais, a decolagem dessa forma data dos anos de 1970. O que elas traduzem, essencialmente, é a experiência da derrota – a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, o desaparecimento e torturas que marcam o período. Daí a centralidade de romances sobre ditadores nesse conjunto de escritos. As formas distorcidas e fantásticas de um passado alternativo, de acordo com essa leitura, seriam originadas a partir das esperanças frustradas do presente, bem como de muitas reflexões, advertências ou consolações. É difícil negar a força desse diagnóstico (ANDERSON, 2011, p. 218).

Para Maria da Glória Bordini (2003), o gênero, já na contemporaneidade, desenvolve-se, principalmente, nos “países em ruínas”, já que esses se voltam ao passado para reencontrarem o próprio sentido da história, presentemente perdido. Todavia, como alerta a estudiosa, a derrocada aqui pode não ser apenas material. Em suma, observa-se um descompasso da história e nesse cenário o romance histórico volta a ser produzido em grande escala e com uma força estética bastante relevante. Essas observações, auxiliam na compreensão como os elementos propostos na teoria fundamental do romance histórico proposta por Lukács, à medida que os contextos e as circunstâncias de produção se alteram, assume peculiaridades, como as vistas nas produções da contemporaneidade brevemente elencadas acima. Não há exclusão ou negação dos pontos analisados pelo filósofo nas obras anteriores, mas sim a percepção de que se trata de “um único gênero de romance de narrativa de extração histórica que vai se modificando em alguns pontos, em vista das próprias modificações também históricas” (SILVA, 2016, p. 25).

Durante o século XX, portanto, o que se constata é que a produção de romances históricos se desenvolveu e se aprofundou, com maior ou menor fidelidade ao que estabelecia Lukács, o que resultou em grandes e decisivas obras. Embora o objeto central da análise desse estudo seja um romance do início do século XX, porém essencialmente ambientado no século XIX, importa compreender esse tipo de produção na literatura nacional como um todo, até para que o olhar sobre *Esau e Jacó* se amplie e contribua para revelar, também, a sua atualidade.

Independentemente do período da literatura nacional a ser considerado, constata-se que, em suma, pelo romance a literatura tomou a dimensão de sua historicidade. Nessas realizações estéticas acerca de nossa história, a ficção assumiu a consciência política da sociedade e tal aspecto ganha maior importância “(...) se registrarmos que, instaurando a metáfora da tirania ou sugerindo a fronteira da liberdade, do Romantismo até aqui, História e

Literatura reuniram-se no mesmo processo de sondagem e revelação da realidade brasileira” (CHAVES, 1991, p.26). Desse modo, o movimento da história do país, captado em sua totalidade, encontra no romance espaço de representação da sociedade, em que a imersão nos fatos históricos, o olhar para o passado e a incorporação do presente como história, visto, por exemplo, em *Esauí e Jacó*, dão vida à história nacional, revelando suas singularidades e contradições, captando seu movimento, conforme se discutirá mais detalhadamente nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO II:

“Um pensamento interior e único” – literatura e história em Machado de Assis

A dualidade de critério é constitutiva da forma e da inquietação do romance machadiano, ela é a hélice que o empurra — em direção do nada.

(Roberto Schwarz)

O texto machadiano não remete apenas a uma realidade histórica ou social determinada ou fixa (...) capta movimentos e constrói-se sobre omissões que os leitores com frequência são instigados a completar.

(Hélio de Seixas Guimarães)

Neste capítulo, o estudo se encaminha mais incisivamente para a análise da obra machadiana e sua relação com a História nacional. De início, há uma reflexão sobre o desenvolvimento obtido com a obra de Machado de Assis dentro do sistema literário brasileiro, para, em seguida, adentrar um dos pontos centrais do presente trabalho: a figuração da História presente nas obras do criador de *Dom Casmurro*. Por fim, a discussão mais aprofundada sobre o principal aspecto teórico e hipótese central da presente tese, que é o entendimento de *Esau e Jacó* como um romance histórico machadiano.

2.1 – Machado de Assis e a superação do projeto romântico

Quando se considerou o romance histórico brasileiro do século XIX e suas peculiaridades, constatou-se a sua intrínseca relação com o movimento romântico e seus ideais nacionalistas, que buscavam elevar a pátria por meio de exaltação das riquezas naturais e da celebração de um passado mítico, notadamente na produção de José de Alencar. No entanto, as aspirações românticas não se concretizaram plenamente, seja pela temática idealizante, que fugia à realidade do país, especialmente ao se considerar o fator escravidão, seja pelas limitações estéticas, próprias de uma realidade literária de país periférico, na qual ainda se buscava, com certa intensidade, um alinhamento a um modelo europeu, porém tentando, ao mesmo tempo, adaptá-lo à realidade nacional, no propósito de imprimir-lhe a “cor local”, conforme assinala o próprio Machado de Assis no conhecido texto “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade”:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país [...]

Aqui o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a cor local.

Viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carências às vezes de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro” (ASSIS, III, 2006, p. 802-803).

Ao redigir esse projeto de história literária, no qual expõe as reflexões acima, Machado cita nomes de romancistas como Alencar, Bernardo Guimarães, Macedo, Taunay e Franklin Távora e, nessa reflexão, apresenta considerações bastante importantes sobre a produção nacional, especialmente sobre o romance. Ele o vê agora, ao lado da poesia lírica,

como a forma literária mais cultivada no Brasil e chega a dizer que o romance é o mais apreciado e domina o mercado. Afirma categoricamente que o romance brasileiro busca sempre a cor local; estabelece diferenças entre a matéria (os costumes) do sertão e a das grandes cidades, numa antecipação do contraste urbano x rural ou litoral x sertão que a crítica brasileira, mais à frente, assumirá como ponto importante de discussão, na tentativa de explicar as modificações do romance no Brasil.

Constata em nossos romancistas “qualidades de observação e análise”, mas também afirma que “Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária (ASSIS, III, 2006, p.805).

Num processo de ruptura com esse padrão literário, o aparecimento das obras machadianas na literatura brasileira altera o modo pelo qual a produção em prosa era conduzida pelos autores românticos. Já em suas primeiras incursões pelo romance, o autor de *Dom Casmurro* demonstra uma maturidade estética e uma visão crítica muito abrangente e profunda, revelada, sobretudo, no seu modo particular de representar a dinâmica social brasileira, incorporando-a à constituição de suas obras, que resultou em produções excepcionais e inovadoras, tanto no aspecto formal quanto no temático.

Pensada no contexto do sistema literário nacional, a obra machadiana representa também a decadência do projeto nacionalista romântico e de suas aspirações de exaltação e celebração da pátria, quase sempre voltados à busca pela “cor local”. As limitações do modo romântico de pensar o país são superadas nos romances e contos de Machado, que, além da elevação da configuração estética das formas literárias, assumem a postura radicalmente questionadora e problematizadora, por vezes desoladora, em relação aos rumos do país durante as décadas finais do século XIX, bem como aos modos vigentes de representação literária.

Essas são algumas das principais razões que comprovam a importância de Machado de Assis para o desenvolvimento da literatura brasileira como fato inegável. Tais aspectos, paradoxalmente, revelam que o autor também dá continuidade ao trabalho de seus antecessores, embebendo-se meticulosamente das obras deles (CANDIDO, 2007, p. 436), porém avançando e aprofundando questões já desenvolvidas, embora de maneira limitada, em obras como as de Alencar, e assumindo um grau de análise muito mais denso do que o autor de *Senhora* havia demonstrado. Esse processo de assimilação e aprofundamento do legado positivo de seus antecessores seria um dos fatores determinantes para a independência do

escritor em relação aos anteriores, bem como em relação aos contemporâneos europeus, e de seu alheamento e recusa às modas literárias vigentes em locais como Portugal e França, metrópoles culturais e paradigmas aos quais a sociedade brasileira costumeiramente recorria na ânsia de, ao imitá-los, a eles igualar-se.

Percebe-se, então, que o autor de *Quincas Borba* está inserido num sistema, do qual soube aproveitar e aprofundar os elementos que julgou necessários para a construção de obras que, além da marca do gênio machadiano, vieram ao encontro da realidade nacional de um modo muito mais crítico e, por que não dizer *brasileiro*, diverso daquilo praticado antes e de boa parte do que seria produzido posteriormente. Já em suas primeiras obras, anteriores à grande virada iniciada com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1880/1881, o que se constata é um grau mais agudo de problematização das questões próprias à realidade do país naquele momento, acompanhada de um refinamento estético não visto em seus antecessores e ainda surpreendente décadas depois de sua produção.

O caráter inovador da produção de Machado de Assis a partir da década de 1880 é um aspecto amplamente lembrado nos estudos sobre sua obra, como não poderia deixar de ser, já que, “[...] o aparecimento do *Brás Cubas* modificou a ordem estabelecida: as posições de José de Alencar, de Manuel Antônio de Almeida, de Taunay, de Macedo – até então os grandes nomes de nossa ficção – tiveram que ser sensivelmente alteradas (MIGUEL-PEREIRA, 1959, p. 55).

A modificação de ordem de que fala Lúcia Miguel-Pereira se deve ao fato de que, com *Memórias póstumas*, uma tradição local e breve, impregnada de modelos europeus e ainda com as marcas da recente descolonização, resultaria num inesperado conjunto de obras-primas, das quais esse romance vem a ser o primeiro exemplo. Os rearranjos em matéria e forma operados por Machado faziam que um universo ficcional modesto e de segunda mão subisse à complexidade da arte contemporânea mais avançada. Esse seria um dos fatores da “viravolta machadiana”, de que fala Roberto Schwarz, que sintetiza: “Para sublinhar o interesse desse percurso, digamos que ele configura em ato, no plano literário, uma superação das alienações próprias à herança colonial” (SCHWARZ, 2012, p. 249).

Com a produção da chamada 2ª fase, iniciada em 1880, a ousadia machadiana, ainda tímida nos romances anteriores como *Helena*, torna-se abrangente e espetacular, num desacato aos paradigmas da ficção realista vigente na Europa, ou seja, “os andaimes oitocentistas da normalidade burguesa” (SCHWARZ, 2012, p. 248). Um dos primeiros pontos a chamar a atenção na “novidade machadiana” se encontra no narrador, construído de maneira

humorística e com uma postura agressivamente arbitrária, funcionando como um princípio formal, que sujeita as personagens, a convenção literária e o próprio leitor, sem falar na autoridade da função narrativa, a desplantes periódicos. As intrusões vão da impertinência ligeira à agressão desabrida. Muito deliberadas, as infrações não desconhecem nem cancelam as normas que afrontam, as quais, entretanto, são escarnecidas e designadas como inoperantes, relegadas a um estatuto de meia-vigência, que capta admiravelmente a posição da cultura moderna em países periféricos. Necessárias a essa regra de composição, as transgressões de toda sorte se repetem com a regularidade de uma lei universal (SCHWARZ, 2012, p. 249).

Reafirmando esse pensamento, o mesmo Roberto Schwarz diz que a narrativa machadiana permite representar a dramaticidade e a morbidez ao retratar a sociedade; Machado abre as portas com sua linguagem ao observar o cenário caótico de divisão da sociedade que acabara de posicionar-se no poder:

O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita. E, com efeito, a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse, importando pouco o assunto de primeiro plano. (...) Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica (SCHWARZ, 2001, p.11).

Machado de Assis não partilhava das ideias filosóficas genéricas que propunham para a história humana um progresso necessário, mesmo com sacrifício de muitos. Nas palavras de John Gledson, Machado, por meio de suas narrativas, “critica e despreza as teorias que legitimam e justificam os atos egoísticos, cruéis e de escravidão” (GLEDSON, 2005, p. 145).

Com a prosa machadiana, já em suas primeiras manifestações, a literatura brasileira se livra, então, das amarras de certo nacionalismo imaturo desenvolvido durante o Romantismo, centrado de modo excessivo na preocupação em celebrar o país novo e as promessas que se faziam para a nação em construção. Machado consegue dar um aproveitamento notável à literatura brasileira produzida até então e também a toda a tradição e influência da literatura ocidental, por meio de uma superação dialética, isto é, ele consegue dar um salto qualitativo em relação aos predecessores, realizando esteticamente, por via negativa, uma representação crítica do Brasil. De fato, o escritor carioca não recorre ao tema indígena, não exalta o colorido das matas selvagens, não se aventura pelo interior do país em busca do específico

regional, mas consegue, por meio do trabalho estético, da síntese entre forma literária e processo social, representar as fraturas da nação brasileira.

Assim, pode-se afirmar que, em Machado, há a transformação do projeto nacionalista proposto pelos românticos, pois já não era possível pensar o país a partir do prisma sentimental e patriótico, que procurava transpor para a pátria as grandezas da terra. Verdade é que as limitações próprias da visão de Alencar e de seus contemporâneos serviram de base para um processo mais maduro e mais consistente de continuidade e de consolidação de um sistema literário, pois, pela pena machadiana, a representação da pátria encontra uma feição mais adequada à realidade nacional, mesmo que a visão não fosse, como não poderia deixar de ser, otimista, esperançosa e exaltada, tal qual propuseram e fizeram os principais autores do Romantismo brasileiro.

A concepção de nação apresentada por Machado é, portanto, muito mais complexa que a de seus antecessores, uma vez que já está em condições de perceber e, principalmente, de formular literariamente a crítica a um projeto de nação construído com bases na modernização conservadora, nas promessas de progresso e emancipação que nos chegavam do pensamento europeu e que eram aqui reelaboradas como “ideologia de segundo grau” (SCHWARZ, 2005, p. 18-19).

A escrita machadiana, marcada pela peculiaridade de apresentar sutilmente, por trás de uma aparente neutralidade, os conflitos objetivos e subjetivos de homens e mulheres enraizados nos costumes e valores sociais do Segundo Império, é o que nos permite analisar sua obra como meio de percepção das contradições presentes nesta mesma sociedade, a partir do modo como ela é expressa e vivida por suas personagens: um modo menos objetivo que os retratos feitos pelos naturalistas, mas também mais complexo, por envolver a subjetividade de suas personagens em meio às relações sociais que estabelecem. Portanto, “(...) a lei da prosa machadiana seria algo como a miniaturização ou o diagrama do vaivém ideológico da classe dirigente brasileira, articulada com o mercado e o progresso internacionais, bem como com a escravidão e o clientelismo locais” (SCHWARZ, 2005, p. 124-125).

A assimetria e antinomia advindas dessa situação peculiar de um Brasil cuja elite não dispunha de outra retórica senão a do progresso linear constituem um dos pilares do modo machadiano de análise do país. As ideias advindas da Europa eram “travestidas” em terras brasileiras, ou seja, “mudavam de roupa” para que pudessem ser melhor absorvidas pelos que aqui viviam. Não havia correspondência entre umas e outras. As ideias não eram válidas à

realidade do país, eram pura ideologia por estarem distantes da realidade material, embora dessem, mesmo assim, sentido a ela:

É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrendo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer original (SCHWARZ, 2005, p. 60).

Tais ideias poderiam ser mudadas por uma estratégia de retórica para passarem a dar sentido ao que não possuía anteriormente - ou era ilógico - e para justificar o injustificável. Na sociedade brasileira da época, buscava-se o modo de vida nos valores e ideais europeus a fim de criar a maneira para se viver no país, que estava completamente distante do que era a existência na realidade concreta nacional. Sérgio Buarque de Holanda, sobre isso, observa: “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 2008, p.15).

Havia uma impropriedade de pensamento, presente na vida ideológica durante todo o Segundo Reinado, que é tratada com propriedade na prosa de Machado de Assis, escritor que soube captar, como nenhum outro, a realidade de ideias alheias entremeadas à nossa realidade, procurando determinar-lhe o rumo. Pela estrutura que o país apresentava – país agrário, dependente, dividido em latifúndios, cuja produção era sustentada, por um lado, pelo trabalho escravo e, por outro, pelo mercado externo – era inevitável “a presença do raciocínio econômico burguês [...] uma vez que dominava no comércio internacional, para onde nossa economia era voltada” (SCHWARZ, 2005, p. 62). A independência, há pouco conquistada, tornara-se realidade alicerçada em princípios e ideias que não nos pertenciam – eram francesas, inglesas e americanas – mas que se uniram à nossa identidade. Todo esse conjunto ideológico impróprio aos brasileiros irá se chocar, e conviver, com a escravidão e os que a defendiam.

No Brasil da segunda metade do século XIX, havia a presença de ideias do liberalismo europeu que estavam em total discordância com a nossa realidade, alicerçada ainda no trabalho escravo, porém insistindo em assemelhar-se às sociedades europeias, em pleno “progresso”. Machado seria aquele que, com um realismo bastante particular, penetra os meandros da sociedade fluminense, ou seja, o presente, já urbanizado e até certo ponto modernizado, na medida em que guardava em seu bojo a decomposição do sistema escravista e da hegemonia imperial (BOSI, 2007, p. 151).

Esse realismo machadiano exige repensar desde baixo, desde a realidade social, desde as relações sociais em sua totalidade, de modo que a forma (literária) possa se constituir a partir dessa forma (social). Como exemplo disso, Roberto Schwarz identifica no Machado de *A mão e a luva* aquilo que denomina um “realismo cínico”, “por que avança na reprodução da realidade, mas permanece ideologicamente atrelado ao paternalismo” (WAIZBORT, 2007, p. 56).

Já nos primeiros romances, o que se constata é que o autor, por meio das personagens Guiomar, Helena e Estela, “expunha os mecanismos de cooptação vigentes numa sociedade em que os valores burgueses eram uma prenda de sala, não valiam de fato na organização da sociedade, baseada, no princípio e no final das contas, no trabalho escravo” (GUIMARÃES, 2017, p. 216).

O país estava numa situação contraditória, pois a simples presença da escravidão dava impropriedade às ideias liberais, embora não lhes impedisse o movimento. O mecanismo do favor¹⁴ aqui estruturado será o regente da vida ideológica, envolvendo as classes produzidas pelo processo de colonização – senhor, escravo e “homem livre” -, contudo se tornando verdadeiramente efetivo entre os primeiros e os últimos. Era por meio de um favor de um grande que se criava a possibilidade de um “homem livre”, não senhor e não escravo, ter acesso à vida social e aos bens provenientes dela. Esteve esse mecanismo presente em vários ramos da sociedade, e era por meio dele que se praticava “[...] a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais” (SCHWARZ, 2005, p. 66). Esse mecanismo acentuava a contradição existente no país e dava mostras mais claras de como as ideias assumidas estavam deslocadas e fora de contexto.

Como observa Schwarz: “adotadas as ideias e razões europeias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente ‘objetiva’, para o momento de arbítrio que é da natureza do favor” (2005, p. 67). Essa ideia de favorecimento para engrandecimento, legitimada por meio de algum princípio racional, era, na verdade, o verdadeiro mecanismo ideológico brasileiro, mesmo que se insistisse em buscar fora as mais modernas ideias e trazê-las à realidade do país.

Por conseguinte, a tradição literária do Ocidente é solicitada e deformada de modo a manifestar as delícias e as contorções morais, ou simplesmente as diferenças ligadas a essa forma historicamente reprovada de dominação de classe, a qual lhe imprime, junto com a

¹⁴ “O favor é a nossa mediação quase universal – e sendo mais simpático do que o nexos escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção” (SCHWARZ, 2000, p. 16-17).

vitalidade, o selo contraventor. É como se Brás Cubas dissesse que a cultura e a civilidade, que preza e de que se considera parte, podiam funcionar à maneira dele, e não o impediriam de dar curso a seus privilégios.

Os proprietários, como o próprio Brás Cubas, participam intensamente do progresso contemporâneo, mas isto graças às relações antiquadas em que se apoiam, e não a despeito delas, e menos ainda por oposição a elas, como imaginaria o senso comum. Assim, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, se mostram como algo incongruente e contrário às leis da arte (SCHWARZ, 2012, p. 275).

De um modo bastante original, Machado anunciou com voz própria um projeto de nacionalismo literário, reivindicou “o melhor do legado romântico – seu sentimento de historicidade – contra a aliança em voga de pitoresco e patriotismo” (SCHWARZ, 2005, p. 9). De fato, o escritor estava comprometido com as questões de seu tempo e de seu país. Como síntese desse comprometimento, cite-se um conhecido trecho do já mencionado artigo “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, que apresenta o caminho que o autor irá utilizar em sua obra:

Não há dúvida de que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. [...] O que se deve exigir do escritor antes de tudo é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, III, 2006, p. 802).

O trecho apresenta o caminho que ele mesmo utilizou em sua obra. O nosso maior escritor havia percebido que o fator determinante para que uma obra seja nacional não é propriamente o tema, mas aquele *sentimento íntimo* que mantém o escritor ligado a seu tempo e a seu país. Assim, trouxe para a realidade literária brasileira o melhor conjunto ficcional capaz de dar conta das questões nacionais, embora nem sempre os caminhos apresentados apontem para realizações futuras promissoras.

Como síntese dessa reflexão, tome-se o comentário de Astrojildo Pereira, um dos maiores estudiosos da obra machadiana:

Já se tem dito e repetido bastante – e com razão evidente – que Machado de Assis é o mais universal dos nossos escritores; estou que falta acentuar com igual insistência que ele é também o mais nacional, o mais brasileiro de todos. Eu acrescentaria, sem querer fazer jogo de palavras, que uma qualidade resulta precisamente da outra: que ele é tanto mais nacional quanto

mais universal e tanto mais universal quanto mais nacional. Outros escritores terão mostrado mais paisagem brasileira; nenhum mostrou mais profundamente o homem brasileiro (PEREIRA, 1959, p. 15).

Pelos elementos expostos, nota-se o quanto a brasilidade de Machado esteve desvinculada da noção de brasilidade até então consagrada. No entanto, apesar de assumir um caminho radicalmente oposto, a sua obra se revela como aquela que, no século XIX, melhor compreendeu, interpretou e analisou o país, sem, com isso, prender-se aos impulsos de uma jovem nação em busca de autoafirmação.

Como marca desse processo de superação do projeto romântico empreendido pela obra de Machado de Assis, ficará evidente, conforme se discutirá no próximo tópico, uma visão muito característica e particular da história nacional, mais precisamente uma peculiar concepção/figuração machadiana de história, a qual será um dos alicerces do conjunto de sua produção e, por essa razão, faz-se relevante para discussão sobre a relação entre literatura e história na produção do criador de *Dom Casmurro*.

2.2 – A figuração da história em Machado de Assis

Ao se pensar a obra machadiana, desde a chamada primeira fase, nota-se que ela apresenta um modo particular e consistente de percepção e figuração da História, sobretudo dos acontecimentos mais representativos da sociedade brasileira nas décadas finais do século XIX. Machado de Assis demonstra, especialmente em seus romances e contos, uma visão crítica sobre a dinâmica social brasileira, suas contradições e, acima de tudo, sobre o movimento da História nacional, que caminhava a passos lentos e problemáticos rumo à modernidade, conforme se vê representado em *Esaú e Jacó*¹⁵.

Diante dessa hipótese, constata-se que, ao se analisar o romance machadiano a partir de *Brás Cubas*, percebe-se tratar-se de uma produção que constitui um rico panorama da vida nacional, liberto dos excessos vistos em seus antecessores românticos, como Macedo e Alencar, por exemplo, e mais voltado para uma sistemática análise do modo de ser da sociedade brasileira, em especial da vida urbana no Rio de Janeiro no período que abarca o 2º Império e o início da República. Tais características são alguns dos elementos que permitem afirmar a existência de uma concepção de História na obra machadiana, a qual não pode ser ignorada e é determinante para o rumo assumido por sua produção madura, a partir da década de 1880 e se mostra determinante na figuração do movimento da história nacional presente

¹⁵ O modo peculiar de tratamento dado ao processo histórico em *Esaú e Jacó* será desenvolvido adiante em tópico específico deste trabalho.

nas diversas produções do autor. Como grande prosador e hábil observador da realidade circundante, Machado constrói um modo próprio de representar o país, adentrando o universo das questões mais profundas e contraditórias que faziam do Brasil um país que partilhava do refinamento da cultura europeia ao mesmo tempo em que se alicerçava no trabalho escravo e na exploração humana para dar base à sua economia¹⁶.

Num olhar mais amplo, constata-se que, em muitos momentos, no estudo da relação entre Literatura e História, do possível teor histórico de determinada produção, há a exigência constante de que a primeira seja uma compilação de datas e referências da segunda, as quais seriam os elementos de validação do verdadeiro caráter histórico de uma obra literária, especialmente das narrativas em que a matéria da História se faz mais evidente, conforme se tem apresentado nas reflexões deste estudo.

Observa-se, no entanto, que, para ser “histórica”, a literatura machadiana ou qualquer outra não precisa eleger uma temática específica ou elencar incontáveis referências a episódios e eventos, numa compilação, por vezes simplista e reducionista, de datas e números, constituindo uma espécie de inventário. Uma obra literária com personagens reais ou ficcionais, que situe suas narrativas no passado ou no presente, em seu país ou em terras distantes, até mesmo a que recorre ao fantástico, pode funcionar como um “testemunho histórico” eficaz, sendo esta a razão pela qual ela se mostra “histórica”, tal qual o autor de *Quincas Borba* demonstra em produções como o romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* e contos como “Na arca”, “O segredo do Bonzo” ou “A igreja do Diabo”.

A história como sentido histórico profundo da narrativa, como acessível por meio da significação socio-histórica das personagens, quaisquer que sejam elas, é indício inequívoco de que já não pode ser concebida como campo de ação dos únicos grandes homens. Para que se possa enxergar história em uma literatura que narra a trajetória de vidas quaisquer, é necessário que a abordagem crítica da história tenha se alterado.

Desse modo, o “testemunho histórico” da literatura é a história que abandona a superfície da obra; que está presente, mesmo que de modo não explícito, já que se revela “pela significação profunda do enredo e das personagens – significação essa que se expõe, porque enraizada na realidade concreta da época do escritor” (BASTOS, 2012, p. 157).

Levando-se em consideração o caso específico da obra de Machado de Assis, constata-se que essa exigência também se apresentou em momentos de análise da produção do autor,

¹⁶ Essa contradição é analisada em profundidade por Roberto Schwarz no célebre texto “As ideias fora do lugar”, constante à obra *Ao vencedor, as batatas* (2005). No presente trabalho, nos reportaremos em vários momentos a esse texto, bem como à obra do qual faz parte, devido à sua grande relevância para os estudos machadianos.

especialmente as primeiras críticas, uma vez que, por vezes, como é o caso de Sílvio Romero¹⁷, houve a cobrança por um número maior de referências e dados históricos, como se a ausência deles, ou pelo menos de sua presença explícita, prejudicasse a constituição da obra e fizesse de Machado um escritor menos comprometido com a realidade nacional.

Essa discussão acerca do quão presente estavam os fatos históricos e a realidade brasileira inscritos e analisados na produção machadiana estendeu-se para uma reflexão sobre o caráter realista de Machado e em que medida seu modo de representação literária se aproximaria ou se distanciaria do estilo iniciado por Gustave Flaubert na França, por exemplo.

Sobre essa questão, nota-se que, de modo geral, para seus contemporâneos, principalmente nas décadas de 1870 e 1880, em Machado de Assis ressaltava a parcimônia de um escritor universal e acontecimento à parte na vida brasileira, enquanto a sua obra era valorizada como uma fina realização artística, em que se destacava a “graça do estilo” (J. dos Santos *apud* GUIMARÃES, 2004, p. 419) e a “feitura” (Mário de Alencar *apud* GUIMARÃES, 2004, p. 429), mas na qual faltava, entre outras coisas, “a paisagem brasileira, a descrição dos costumes, a anotação da linguagem do povo, o interesse por questões momentosas” (GUIMARÃES, 2004, p. 276), provocando desconcerto entre os críticos¹⁸.

Observando-se os estudos críticos sobre Machado de Assis no decorrer dos anos que se seguiram à sua produção, é possível perceber a superação da incerteza quanto aos nexos entre a obra de Machado e a realidade brasileira, especialmente com os estudos de Astrojildo Pereira e Lúcia Miguel-Pereira, os quais reafirmam categoricamente a ligação da obra machadiana com a realidade nacional como validação de seu caráter realista:

É preciso não esquecer que Machado de Assis foi, no melhor sentido, um realista, e que tirou as suas figuras quase sempre da sociedade escravocrata e burguesa, da qual, precisamente por não lhe pertencer pelo nascimento e por tê-la mirado como um ideal, desvendaria com mais nitidez as fraquezas.

¹⁷ “Ele é o artista da frase média, cadenciada, medida, onde a palavra é catada com peculiar interesse, o qualificativo é esmerilhado com especial apuro; onde certos e determinados vocábulos entram como indispensável ornato e acham-se ali como que rogando para eles a atenção do leitor, para que veja como são bonitos, como são chiques, como farfalham e como encadeiam os olhares, Esse perene artifício torna-se, muitas vezes, monótono e é por isso que, do meio para o fim, a leitura de *Brás Cubas* e de *Quincas Borba* já é levada com esforço” (ROMERO, 1992, p. 142). A partir da década de 1890, a obra machadiana “passou a ser acompanhada com regularidade” (GUIMARÃES, 2008, p. 277) pelos críticos de destaque à época, como José Veríssimo e Araripe Júnior, que reagiram aos ataques empreendidos por Sílvio Romero (*Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira – 1897*) contra Machado de Assis e sua obra.

¹⁸ Antonio Candido analisa a recepção machadiana nesse período: “Logo que chegou à maturidade, pela altura dos quarenta anos, talvez o que primeiro tenha chamado a atenção foram a sua ironia e o seu estilo, concebido como ‘boa linguagem’. Um dependia do outro, está claro, e a palavra que melhor os reúne para a crítica do tempo talvez seja finura. [...] A isto se associava uma ideia geral de urbanidade amena, de discrição e reserva” (CANDIDO, 2004, p. 69).

Mesmo quando essencialmente criador, e portanto livre, o artista se deixa sulcar pelas experiências que vive, pelos encontros que o impressionam (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 98).

Na visão da estudiosa, o que se percebe é a procura por desvincular o termo “realista” de suas conotações político-partidárias, a fim de tratar do realismo “no melhor sentido”, ao associá-lo, principalmente, “a uma capacidade extraordinária de observação e apego ao real, entendido como dimensão exterior, social, e também, psicológica (GUIMARÃES, 2017, p. 219).

Outro crítico machadiano relevante, Astrojildo Pereira, cujo texto “Romancista do Segundo Reinado” (1939) se debruçara sobre a tarefa de estabelecer, mesmo que de modo por vezes mecânico, ligações entre a ficção machadiana e esse período da história nacional. Num estudo posterior intitulado “Crítica e política social”, enfatiza também a dimensão realista da obra de Machado de Assis, distanciando-se do realismo como escola literária e aproximando-se do entendimento político do termo:

Nem romântico, nem parnasiano, nem naturalista, nem realista, conforme já o notara Labieno. Todavia, liberto de esquemas ou fórmulas de escola, inclusive do “realismo” enquanto escola, foi Machado de Assis um escritor propriamente realista, no sentido lato e independente da palavra, como já ressaltamos acima. E realista, não é demais que o lembremos, ainda quando imbuído de romantismo, porque o senso realista era nele inato, uma exigência íntima, uma condição sem a qual não poderia jamais alcançar o equilíbrio necessário à plena expressão do seu gênio. Era o realismo puro e simples, o genuíno realismo da realidade humana e social, o realismo a que se referia Engels¹⁹, e que se expressa, não só pela exatidão dos pormenores, mas também pela “representação exata dos caracteres típicos em circunstâncias típicas” (PEREIRA, 1959, p. 94).

Um momento de aprofundamento dessa questão se viu nos anos de 1970, momento em que diferentes críticos passam a buscar na produção machadiana marcas dos modos de organização da vida social e da história brasileira, a fim de ressaltar a ênfase realista da obra. Raymundo Faoro, em 1974, em sua conhecida obra *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, afirma que todos os segmentos e tipos sociais estão presentes na obra de Machado, tal qual expõe Hélio Seixas Guimarães em estudo sobre os diferentes modos de percepção do realismo machadiano na crítica: “Faoro propõe também que a obra (machadiana) em seu

¹⁹ Em carta enviada a Margaret Harkenss, Friedrich Engels assim se manifesta sobre o romance da autora, *City girl*: “Se tenho algo a criticar, seria o fato de que talvez, afinal, o livro não é realista o suficiente. Realismo, em minha opinião, implica, para além da verdade dos detalhes, na reprodução de verdadeiros personagens típicos em circunstâncias típicas”.

conjunto representa um mundo em mutação, da organização social em estamentos (representada pelo trapézio) para a constituição das classes (a imagem da pirâmide)”²⁰

Logo, mediante a observação precisa dos costumes da sociedade, a prosa de Machado de Assis flagraria o desaparecimento de um mundo e a emergência de outro, “marcado pela ascensão do dinheiro, pela promiscuidade entre capital e poder político, transição que, na visão de Faoro, o escritor reprovava e não compreenderia muito bem” (GUIMARÃES, 2017, p. 215). Sobre esse último aspecto, constata-se certa limitação no posicionamento de Faoro, tendo em vista que a percepção machadiana do movimento da história nacional, incorporada à sua escrita como recurso formal, revela a profunda compreensão do processo citado.

Acerca das particularidades da realidade nacional, matéria própria da produção machadiana, nela representada em todo o seu grau de complexidade, Raymundo Faoro diz:

A realidade histórica brasileira demonstrou [...] a persistência secular da estrutura patrimonial, resistindo galhardamente, inviolavelmente, à repetição, em fase progressiva, da experiência capitalista. Adotou do capitalismo a técnica, as máquinas, as empresas, sem aceitar-lhe a alma ansiosa de transmigrar. [...] A um corpo renovador, expansivo e criador, se agregam, em convivência relutante, nações modernizadoras, em constante adaptação, mas dentro de projeções de seu próprio passado, de sua história, lançada em outro rumo. [...] Enquanto o sistema feudal separa-se do capitalismo, enrijecendo-se antes de partir-se, o patrimonialismo se amolda às transições, às mudanças, em caráter flexivelmente estabilizador do modelo externo [...] (FAORO, 2001, p. 819 e 821-824).

Em complementaridade, porém adentrando questões mais ligadas à forma não contempladas nas reflexões de Faoro, tem-se a crítica de Roberto Schwarz²¹, cujo direcionamento postula um “Machado de Assis politicamente esclarecido e crítico do processo socio-histórico brasileiro, para lastrear a interpretação que enfatiza as contradições ideológicas na formação social brasileira, capazes de expor e denunciar os falseamentos produzidos pelo mundo burguês e pelo capitalismo” (GUIMARÃES, 2017, p. 242).

Outro crítico relevante da obra machadiana, Alfredo Bosi, por sua vez, apresenta uma visão de Machado de Assis como compreensivo e compassivo, observador agudo do universo a seu redor, “ao qual dá representação sem nenhum tipo de julgamento peremptório, o que

²⁰ GUIMARÃES, Hélio Seixas. Em torno do autor realista. *In: Machado de Assis: o escritor que nos lê*. São Paulo, 2017, p. 213-274.

²¹ Os estudos de Schwarz se mostrarão como um dos aportes teóricos mais relevantes no estudo crítico de Machado como um escritor profundamente brasileiro em sua capacidade de dar forma a nossas especificidades e contradições históricas. Por essa razão, as reflexões desse crítico serão bastante frequentes em nosso estudo, a fim de fortalecer os aspectos teóricos que fundamentam a proposta de análise desta tese.

confere à obra do escritor uma rara capacidade de apreensão da realidade em seus mais diferentes aspectos e dimensões, sem *parti pris* político ou ideológico definível” (GUIMARÃES, 2017, p. 243).

Na visão crítica de Bosi, há um deslocamento de ênfase, quando comparada, por exemplo, às análises de Schwarz, pois enfoca-se o modo de ver e não o objeto do olhar. Privilegia-se não o resultado, a objetivação da forma, mas a apreensão de uma fenomenologia, a descrição de um olhar em movimento, que seria o de Machado de Assis, o do crítico, e deveria ser também o adotado pelo leitor. Seu interesse crítico oscila, então, entre a instância autoral, pensada como variável, incongruente, múltipla, humana, e o leitor, que deveria ser capaz de compreender e aceitar essa oscilação, sem querer produzir uma explicação ou determinar um sentido para o texto.

John Gledson, importante estudioso inglês, constrói, por meio da leitura das crônicas, um Machado de Assis “compenetrado da história brasileira e dos rumos políticos do país, a partir do qual deriva sua interpretação da obra machadiana como alegoria do processo histórico brasileiro, tratado desde a minúcia até a constituição de um painel completo, que compreende todo o Segundo Reinado” (GUIMARÃES, 2017, p. 243).

A reflexão acerca de Machado de Assis proposta por John Gledson é a de um escritor dotado de um “pensamento histórico”, com ideias próprias sobre a história brasileira, fascinado com a questão problemática da unidade de uma nação fraturada, e que, a partir de determinado momento, passa a enxergar o Brasil como “um país incapaz de uma verdadeira organização, adotando uma postura política pessimista, mas que, mesmo nos momentos de franco desespero, nunca deixou de se interessar pela sorte dele” (GUIMARÃES, 2017, p. 244).

Gledson indica o enfrentamento de Machado de Assis com os costumes, as instituições e as questões sociais e políticas de seu tempo. Essa constatação do interesse do escritor/cronista pelas coisas grandes e miúdas do seu entorno sustenta a proposição de Gledson de que a produção ficcional de Machado é eminentemente realista, porém esse realismo, distante da ideia comum à época, é um realismo peculiar, não pautado pelo ilusionismo nem pelo objetivismo, mas “um realismo alegórico, dissimulado, enganoso, que contém, às vezes de maneira bastante cifrada, uma interpretação crítica e abrangente do processo histórico-social brasileiro, intencionalmente inscrita por Machado em sua ficção” (GUIMARÃES, 2017, p. 245). Esse realismo é historicamente construído e detalhado, carregado de recursos engenhosos, que cifram as opiniões do autor; comentários precisos

sobre fatos históricos, porém pelo recurso do afastamento e de diversos disfarces narrativos, e abrange desde o período colonial até o início da República, concentrando-se, sobretudo, no 2º Reinado.

Esse raciocínio se relaciona com outro aspecto importante, que é a relação entre a realidade nacional e os modos de representá-la. A situação histórica do Brasil de país colonizado e dependente engendra uma forma, a partir da qual o romancista trabalha, isto é, elabora sua forma literária. Assim como o desenvolvimento histórico europeu dá surgimento a uma forma própria para o romance realista, que depende do processo histórico no qual se inscreve, o mesmo precisa ser pensado para o que ocorre na periferia, no caso o Brasil. Desse ponto, “decorre a questão, profundamente analisada por Roberto Schwarz, de perceber como e em que consiste a forma própria do romance machadiano, sobretudo ao se considerar que ela se configura como resposta estética à realidade nacional” (WAIZBORT, 2007, p. 46).

Não seria exagero também entender, já nos primeiros romances de Machado, que esse modo de figuração se mostra como a concretização de certo instinto de nacionalidade, em que se capacita a falar do que é especificamente nosso, inscrevendo-o no mesmo movimento em âmbito geral. De tudo isso se depreende que Machado de Assis “percebe as condições de possibilidade de uma certa figuração realista em seus romances, extraindo da dupla delimitação – representada, por um lado, pelo romance de Alencar e, por outro, pelo romance europeu – um espaço próprio, um modo próprio de figuração realista” (WAIZBORT, 2007, p. 47- 48).

O modo como o realismo se apresenta na literatura nacional exige repensar desde baixo, desde a realidade social, desde as relações sociais em sua totalidade, de modo que a forma literária possa se constituir. Exemplo disso pode ser visto quando, ao analisar o romance *A mão e luva*, Roberto Schwarz identifica o que denomina um “realismo cínico”, que avança na reflexão sobre a realidade, mas ainda se encontra ideologicamente atrelado ao paternalismo (SCHWARZ, 2005, p. 108- 109).

Assim, enquanto o realismo de um escritor como Honoré de Balzac se encontra em consonância com os rumos do mundo burguês, calcado na impessoalidade e na esfera do dinheiro autônomo, no romance machadiano citado, o movimento é de recuo, pois o núcleo dramático de seus romances ainda se encontra estagnado nas relações de dependência pessoal. Pode-se dizer que o realismo do escritor fluminense não se configura por meio dos mesmos princípios que o do romancista francês, entretanto ambos possuem teor de verdade histórica.

Roberto Schwarz mostra que tudo aquilo que realça e caracteriza o realismo de Balzac “[...] está presente, em negativo, em Machado de Assis. Um movimento em sentido inverso foi o que possibilitou a Machado figurar a sociedade como contradição” (WAIZBORT, 2007, p. 59). Pode-se ver que a noção de negatividade é a força motriz do raciocínio, pois é a partir dela que o crítico aponta que não é por sintetizar as linhas gerais do Realismo europeu que a forma romanesca machadiana é realista. Contraditoriamente, é porque consegue escapar a elas. Se a estrutura das sociedades não é correspondente, isso terá implicações na forma estética, que não é um simples jogo de discurso.

A grande questão que se deve investigar, a partir dessas constatações, é o modo como essa concepção histórica lastreia e está presente na obra literária. O ponto central de investigação torna-se perceber como e em que consiste a forma própria do romance machadiano, e em que medida essa forma trabalha a forma primeira, o que está “pré-formado”. Se não elabora uma forma própria, perde-se o nexos do “desenvolvimento desigual e combinado” e da situação histórica particular.

Nossa matéria, sendo histórica e tendo história própria, acaba por demandar forma própria. Investigar o romance histórico significa, então, empreender um extenso estudo acerca do modo como a matéria histórica aparece (e desaparece) no romance europeu do século XIX. Exige rastrear o desenvolvimento da forma desde seus antecedentes no século XVIII, passando pela “forma clássica do romance histórico” em Scott & Púchkin e chegando em Balzac, que a suprime, conservando-a, ao fazer do romance a história do presente. Isto só para lembrar que

a forma está nessa relação complicada - dialética - com a matéria, que em última instância é histórica, no sentido de que é resultante do movimento da sociedade como um todo. “Acordo ou desacordo significa: se o romance - a forma - é verdadeira ou falsa: se consegue expor, artisticamente, a realidade em sua complexidade (o que significa: em suas determinações sociais), ou se a falsifica” (WAIZBORT, 2007, p. 20).

O caso machadiano é bem ilustrativo desse aspecto, já que seu modo de composição jamais abandona a o movimento e a dinâmica social brasileira, refletindo suas mais profundas contradições, o que mostra como a literatura encontra meios de representar a realidade fugindo ao critério documental, pois, em Machado,

[...] a literatura busca a realidade, interpreta e enuncia verdades sobre a sociedade, sem que para isso deva ser a transparência ou o espelho da “matéria” social que representa e sobre a qual interfere. A Machado de Assis, como John Gledson já sugeriu, interessava desvendar o sentido do

processo histórico referido, buscar as suas causas mais profundas, não necessariamente evidentes na observação da superfície dos acontecimentos. A representação literária desses sentidos mais cruciais da história exigia uma narrativa mais sinuosa, cheia de mediações e nuances; na experiência do leitor, assim como na do dependente, a verdade não se lhe apresentava tal qual, o sentido dos acontecimentos não era evidente – distanciamento crítico e observação perseverante tornavam-se requisitos básicos (CHALHOUB, 2003, p. 13).

O proposto por Chalhoub reforça o entendimento de que, em Machado de Assis, notadamente em seus romances, há o desenvolvimento de uma interpretação própria e peculiar do sentido do processo histórico da segunda metade do século XIX no Brasil²². Assim, o Machado romancista apresenta uma visão abrangente, porém crítica e aprofundada, do sentido das mudanças políticas e sociais ocorridas no referido período, de modo que suas obras se revelam como meios esteticamente eficazes para externalizar tais mudanças e suas consequência para a realidade do país.

Do ponto de vista histórico, vê-se que as transformações ocorridas nesse período, e representadas na literatura machadiana, configuraram-se para a consolidação do poder de uma hegemonia política e de seu projeto de dominação – o paternalismo, alicerçado em uma relação pessoal com os dependentes (livres e escravos) e no pressuposto da inviolabilidade da vontade senhorial. Essa lógica de domínio, bem como o seu funcionamento e o modo como os dependentes atuavam explorando-lhe a lógica, mesmo que em benefício próprio, mostram-se presentes em romances tanto da primeira quanto da segunda fase da produção machadiana. Portanto, conforme argumenta Chalhoub, de *Helena* (1876) a *Dom Casmurro* (1899), Machado de Assis escreveu a história da crise e da falência desse projeto de domínio. Com narrativas situadas na década de 1850, *Helena* (1876) e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) representam o período áureo de vigência da hegemonia senhorial, com a elite proprietária certa do exercício de seu poder e da imposição de seu domínio na sociedade escravista²³.

Em *Iaiá Garcia* (1878), o enredo transcorre nos decisivos anos de 1866 a 1871, em que se evidenciou a crise do paternalismo. Por essa razão, nesse romance, os diálogos entre senhores e subalternos, como Valéria e Luís Garcia, mostram-se mais tensos: os antagonismos sociais estão mais evidentes, uma vez que a classe senhorial toma consciência das resistências que os dependentes opõem à efetivação de sua vontade. Exemplo disso também seria

²²CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 17.

²³Ibidem, p. 77-83.

Memórias Póstumas, em que Brás Cubas agoniza e morre entre 1870 e 1871, “anos de intensa movimentação em torno da questão do elemento servil” (CHALHOUB, 2003, p. 67).

Pensando ainda nas produções da chamada primeira fase, *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878) mostram-se como figurações do lugar dos homens livres na ordem escravocrata brasileira, superando a mera trama amorosa romântica: são personagens submetidos à lógica da submissão pessoal, sempre sujeitos à “conduta arbitrária e caprichosa de algum proprietário²⁴”. Entretanto, carregadas de um tom conformista, seriam romances “enjoativos e abafados”, dominados por uma intenção civilizadora do escritor, que teria idealizado a família como esfera reparadora das desigualdades sociais e insistido “no respeito e no decoro com o que os conflitos devem se solucionar”²⁵.

De acordo com Roberto Schwarz, os primeiros romances de Machado de Assis são “deliberada e desagradavelmente conformistas” (SCHWARZ, 2005, p. 83), objetivando, de certo modo, justificar e civilizar o paternalismo. Essas obras se nutriram de certa ideologia antiliberal, de modo que “as generalizações libertárias, próprias do individualismo romântico, estão quase ausentes destes livros, em que há bastante injustiça e impasse, e nenhuma brisa de revolta social. Mais exatamente, estão postas à margem” (SCHWARZ, 2005, p. 85). A filiação conservadora machadiana, no que diz respeito à tradição europeia, trouxe vantagens consideráveis à literatura nacional, o que lhe permitiu tratar de questões relativas ao *modus vivendi* brasileiro, o que resultou em ganhos substantivos quanto à verossimilhança. Por outro lado, o ônus deste movimento operado pelo autor, em seus primeiros romances, foi o corte de ligações com o contexto global que, no entanto, ainda segundo Schwarz, são retomadas na segunda fase do escritor, em que há “a reintegração abundante do temário liberal e moderno, das doutrinas sociais, científicas, da vida política, da nova civilização material – naturalmente à sua maneira dele” (SCHWARZ, 2005, p. 88).

Assim, a reviravolta a partir das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* originou-se de uma desilusão com o “paternalismo esclarecido”, o que leva o escritor a abandonar a visão moralizante dos primeiros romances e adotar outro ponto de vista: nos romances da segunda fase, quem narra é um membro de uma família abastada, da classe senhorial dominante. A arbitrariedade de nossa elite, sua alternância entre os princípios liberais e o favor ou a escravidão, é exposta em toda a extensão de caráter destrutivo, algo que Machado alcança pela transformação, em princípio formal, do que era tema, assunto. “As condutas reprováveis

²⁴ SCHWARZ, Roberto. Um mestre na periferia do capitalismo (entrevista). In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²⁵ SCHWARZ, R. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 87, 93.

(mas não reprovadas)” da elite ressurgem, porém promovidas a procedimento narrativo, o que ilustra o princípio da volubilidade do narrador, definido por Roberto Schwarz. O comportamento esnobe e caprichoso, que recusa critérios recém-adotados, valendo-se de toda a tradição ocidental para em seguida desprezá-la, é uma estilização do comportamento da elite nacional. “O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura social do país”, afirma Schwarz; o “Romancista do Segundo Reinado” se particulariza em “romancista da desfaçatez das elites brasileiras” (SCHWARZ, 2005, p. 11).

Em continuidade e complementaridade a esse raciocínio, John Gledson reafirma os principais pontos desenvolvidos pela crítica de Schwarz. Para o crítico inglês, contudo, não se tratava somente de perceber que os romances machadianos retratavam a estrutura e a dinâmica social do Brasil dos oitocentos. Para além desse aspecto, o modo pelo qual se constituiu e se arquitetou a ficção machadiana posterior a 1881, bem como a sucessão das obras, foram pensadas para transmitir uma visão da história do Brasil do Segundo Reinado. De acordo com Gledson, “Machado, como muitos outros romancistas do século XIX, desejava retratar a natureza e o desenvolvimento da sociedade em que vivia” (GLEDSON, 2003, p. 25).

Segundo o pensamento de Gledson, as produções da chamada fase madura revelam um processo de concepção em obediência a uma visão particular de conjunto, que as fazia funcionar em pares, para que cada um destes abordasse uma etapa do desenvolvimento social e político do país naquele período. No interior de cada um desses pares, o primeiro romance apresentaria uma visão mais “panorâmica”, enquanto o segundo traria uma abordagem mais concentrada, centrada em um ou dois anos, do processo examinado.

Assumindo como correto o pensamento de Gledson, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) e *Casa Velha* (1885), cujas tramas se situam, respectivamente, entre 1805 e 1869 (com foco nas décadas de 1840 e 1850) e em 1839, retratariam o domínio de uma oligarquia escravista segura de si e do lugar que ocupa na sociedade. *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), com enredos situados entre o final da década de 1860 e o início da de 1870, revelariam um momento de crise, talvez um dos que mais teria chamado a atenção de Machado de Assis, “quando pela primeira vez se percebeu que ia acabar a escravidão, com uma nova classe comercial, ligada ao capital internacional, representando uma ameaça para o poder tradicional da classe dominante” (GLEDSON, 2003, p. 25). Por fim, *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) abordam a história pós-1871, revelando a impossibilidade de uma transformação real e consistente do país que, de fato, trouxesse benefícios a seu povo como um todo, já que “o que *Esau e Jacó* apresenta como absurdo político e perda de contato

com a direção real da História, *Memorial de Aires* mostra como desastre social e traição econômica (GLEDSON, 2003, p. 26).

Aceita a análise nos pares propostos, o primeiro de cada par seria mais panorâmico, apresentando um número maior de personagens e com uma trama mais difusa, a qual abrange um período histórico mais longo (a exceção seria *Quincas Borba*, com uma trama relativamente mais concentrada e que se desenrola em apenas quatro anos, diferentemente da trama central de *Dom Casmurro*, que vai de 1857 a 1871, por vezes ainda refletindo o universo de 1899, momento em que Bento escreve sua narrativa).

Sobre esse caráter de excepcionalidade de *Quincas Borba*, no entanto, convém ressaltar que

[...] esta exceção é apenas aparente e serve para destacar a verdadeira natureza da diferença. A sensação da passagem do tempo, em *Quincas Borba*, é na verdade muito forte, e os destinos dos personagens variam (Rubião enlouquece lentamente, Palha sobe na escala social, governos mudam etc) enquanto em *Dom Casmurro*, quanto mais se compreende o romance, mais se percebe que aborda menos uma ação do que uma situação, ou mesmo um estado de espírito (o de Bento); e que seu momento de verdade – ou de recusa da verdade – está fixado num dia de 1871 [“Um ou outro discutia o recente gabinete Rio Branco; estávamos em março de 1871. Nunca me esqueceu o mês nem o ano” (I, p. 294)] (GLEDSON, 2003, p. 27).

O segundo elemento de cada par estaria relacionado com uma proposta de análise mais concentrada de um momento dentro desse processo e, em cada um deles, Machado se vale de uma trama mais tradicional, mesmo mantendo, cuidadosamente, o significado mais amplo que sempre procurou, introduzindo acontecimentos públicos que, de um modo ou de outro, refletem essa trama ou se relacionam com ela (os episódios que conduziram à Maioridade, em *Casa Velha*; a formação do governo Rio Branco, dentre outros, em *Dom Casmurro*; a Abolição, em *Memorial de Aires*).

Tais romances, entretanto, não devem ser entendidos como uma abordagem menos abrangente, uma vez que tratam de assuntos particulares e focalizam casos amorosos, os quais, nos primeiros elementos dos pares citados, eram geralmente satirizados. De muitas maneiras, são abordagens mais densas e profundas, e, assim, representativas de um maior desespero por parte dos que aparecem representados, “de uma permanente e repetida incapacidade, por parte da oligarquia brasileira, de se comportar de maneira realista ou responsável, em face da mudança” (GLEDSON, 2003, p. 28).

Logo, considerando o proposto por Gledson, a apreensão da visão machadiana acerca da história do Brasil passa, necessariamente, pela compreensão do papel decisivo dos anos de 1867-71 no desenvolvimento da ficção do escritor. Para Machado, ainda conforme Gledson, esse período revelou-se como um momento no qual esteve em jogo o próprio destino do sistema social brasileiro, injusto e opressor, em que as tentativas de transformação se mostraram infrutíferas, tendo vista que reformas como a aprovação da Lei do Ventre Livre, por exemplo, não trouxeram as modificações esperadas:

A situação de destaque dos anos 1867-1871, em torno dos quais giram tanto *Quincas Borba* como *Dom Casmurro*, e que os romances “panorâmicos” dos pares inicial e final tomam como *terminus ad quem* e *ad quo*, respectivamente (Brás Cubas morre em 1869, enquanto *Esau e Jacó* começa em 1871, com a consulta de Natividade à cabocla). Por que esses anos foram tão críticos? Não faltaram acontecimentos importantes: a Guerra do Paraguai, a Lei do Ventre Livre, a fundação do partido Republicano, por exemplo. Mas qual foi a natureza fundamental da crise destes anos, de que estes acontecimentos fazem parte, e sobre a qual repousa a interpretação machadiana da História? (GLEDSON, 2003, p. 29)

A indagação proposta por Gledson é por ele respondida ao colocar como resposta o ano de 1871 como aquele que foi o foco perfeito para as ambiguidades e fracassos da História do Brasil. Por um lado, a tentativa de reformar um sistema social injusto e desumano, além de ultrapassado, não se mostrou minimamente eficaz. Por outro, os motivos pelos quais reformas restritas como a Lei do Ventre Livre, que nada possuía de efetivamente revolucionário, geram o questionamento sobre o real motivo de terem ocorrido. Seriam consequência do medo de uma revolta de escravos, da pressão de setores abolicionistas ou da pressão estrangeira, ou fruto da consciência da classe dominante de que a mudança era necessária e, por isso, decidiu-se iniciá-la?

Tais questionamentos ilustram ambiguidades presentes, também, em outros momentos de crise, como 1850 ou ainda 1888. Entretanto, em nenhum caso são tão difíceis de resolver, nem faz mais sentido do ponto de vista histórico, uma abordagem do dilema em termos de classe dominante. Em 1871, apesar de muito pouco ter acontecido, tudo estava em jogo. Assim, como síntese desse momento, constata-se que os dois romances que focalizam 1871 nos apresentam ambos os lados de uma mesma moeda: uma tentativa de transformação que atinge a loucura, e um profundo e obsessivo conservadorismo mental (o de Bento), que, no entanto, pode, tranquilamente, parecer normal e objetivo. Um fracasso disfarçado em sucesso,

nos dois casos. As causas e os resultados deste fracasso estão presentes em todos os romances da maturidade de Machado, constituindo sua lição de História do Brasil.

O resultado negativo desse processo vem justamente do fato – e nesse ponto se alicerça a referida lição de história do Brasil oferecida pela obra machadiana – de o país ser marcado por um

[...] rígido sistema de classes, alicerçado na escravidão, o que resulta numa classe dominante incestuosa, incapaz de uma renovação vinda das escalas inferiores [ver, especialmente, *Brás Cubas*, *Casa Velha*, *Dom Casmurro*] e um capitalismo superficial, explorador, com raízes no exterior, incapaz de beneficiar a nação em conjunto, em parte porque esse “conjunto” é uma ficção [ver, especialmente, *Quincas Borba*, *Esau e Jacó*, *Memorial de Aires*]: esses são dois dos aspectos menos encorajadores e, claro, interdependentes da visão que Machado tinha da História do Brasil. Enfocar 1871 é enfatizar a repetida ilusão de que podem facilmente ser modificados (GLEDSON, 2003, p. 31).

Portanto, encontrar a história nacional na obra de Machado de Assis supõe, necessariamente, o enraizamento de sua literatura em uma concepção e percepção de Brasil, as quais resultarão num modo peculiar de figuração. Analisar essa figuração da História na literatura machadiana é algo inseparável da reflexão sobre uma visão peculiar do país por ele também expressa nas obras, sobretudo aquelas que compõem a produção posterior a *Brás Cubas* e que permitem a compreensão do movimento histórico nacional em sua profundidade e em seu inevitável caráter contraditório.

A figuração e a representação da História em Machado se coadunam com o realismo característico de sua produção, o qual, por via negativa, ou seja, de negação quase sistemática do modelo de romance realista europeu vigente, configura-se como realização esteticamente eficaz na revelação do movimento da história e na sociedade, mesmo que tal movimento se mostrasse, no caso brasileiro representado na obra machadiana, como a afirmação de valores decadentes e individualistas, marcas recorrentes de uma história nacional em que as mudanças, além de desprovidas do caráter revolucionário visto no contexto social de várias nações europeias, dão-se por meio de acordos entre as partes dominantes, sem a participação popular. Apesar disso, a obra de Machado de Assis vem a ser o primeiro exemplo, na literatura nacional, de como a realidade da periferia pode, em casos concretos, evidenciar o cerne do processo histórico mundial: “narrando o Brasil dos Oitocentos, Machado de Assis dá a ver o sistema-mundo capitalista do ponto de vista da periferia” (BASTOS, 2015, p. 27).

A culminância da análise do movimento e da figuração da história brasileira em Machado representada esteticamente em *Esaú e Jacó* será justamente o objeto central desse estudo. Embora muitas vezes negligenciado pela crítica, que nitidamente se dedicou mais às memórias de Brás Cubas e às de Bentinho, além dos infortúnios de Rubião em *Quincas Borba*, esse romance machadiano apresenta, de modo bem evidente, a retratação de um momento histórico específico e, em tese, de maior importância para a história nacional, considerando-se a relevância que um processo de transição de um período monárquico para um republicano deve possuir.

Em *Esaú e Jacó*, Machado de Assis refletiu sobre a especificidade do ritmo histórico brasileiro e percebeu a impossibilidade de figurá-lo literariamente utilizando os meios canônicos de representação realista ligados ao ritmo histórico europeu, muito mais dinâmico e marcado por tentativas de transformação sociais objetivas, fato não verificado na sociedade brasileira do século XIX. Desse modo, Machado destrói qualquer tipo de ilusão a esse respeito a partir da resposta formal que surge com essa obra, na medida em que, no romance machadiano que mais diretamente aborda a história do Brasil, tal abordagem é feita de maneira enviesada, de modo a fazer sentir o ritmo peculiar do aburguesamento de um país periférico e seus modos de entrar na modernidade.

Sobre a questão da historicidade nesse romance e o modo como os fatos históricos serão abordados e incorporados à constituição da narrativa, será falado logo adiante, numa reflexão que procura entender de que modo *Esaú e Jacó* pode ser entendido como um peculiar tipo de romance histórico no conjunto da produção machadiana. É essa a discussão que se estabelece a seguir.

2.3 – Esaú e Jacó – um romance histórico machadiano?

Com *Esaú e Jacó*²⁶, nota-se como a história, considerada em suas mais variadas dimensões, faz parte da composição da narrativa, com inúmeras referências e citações relativas aos acontecimentos que marcaram o processo republicano brasileiro. Evidentemente, em comparação com os demais romances machadianos, é aquele que melhor se configura como uma narrativa histórica, podendo ser classificado como um “tipo peculiar de romance histórico dentro do conjunto da obra de Machado de Assis” (RIEDEL, 1987, p. 4). Na

²⁶ A edição do romance utilizada para referências é a publicada pela Companhia das Letras em 2012. Todas as citações do romance foram tiradas dessa edição, portanto virão indicadas apenas com as iniciais EJ seguidas do número da página.

verdade, nessa obra existe “não somente um olhar para trás, mas toda uma construção artística que toma situações também representadas pela História” (COSTA NETO, 2002, p. 62). No penúltimo romance machadiano, portanto, “mais que o registro, apaixonado ou indiferente, em primeiro ou segundo plano, de fatos históricos, se pode observar o peculiar processo machadiano de semiotização ficcional da matéria de extração histórica” (BASTOS, 1998, p. 135)

Apesar disso, como se vê nas demais produções machadianas, os caminhos escolhidos para a representação da História não serão os mais convencionais. Pelo contrário: *Esau e Jacó* revela-se como uma das mais complexas produções do autor, uma vez que se desdobra em diferentes níveis narrativos e interpretativos, que vão do critério documental à leitura alegórica, passando pela crise da representação e pela presença decisiva do elemento religioso como meio de representação de uma experiência histórica brasileira²⁷.

O modo pelo qual Machado configura literariamente os acontecimentos históricos, contudo, é marcado, desde o início da narrativa, por certa indiferença programática do narrador na abordagem que faz dos eventos retratados, e também por um apelo circunstancial que guia a organização dos episódios da História nacional dentro da lógica do enredo. O autor, então, vale-se de uma bem construída e sistemática irrelevância na maneira de tratar as datas políticas e seus efeitos na vida das personagens. Trata-se, portanto, “do romance em que Machado mais se ocupa da História do Brasil e, ao mesmo tempo, esta História é mostrada de um modo barateado e em ritmo tedioso, características que trazem sugestivas implicações para a especificação do ritmo histórico brasileiro” (LIMA, 2011, p. 120).

Mesmo assim, enquanto os outros romances de Machado apresentam a História nacional de maneira menos ostensiva, muitas vezes exigindo do leitor um trabalho de busca e interpretação para encontrar e entender os significados políticos e históricos, em *Esau e Jacó* há tantos acontecimentos, referências, símbolos, nomes alegóricos etc., relacionados à política que é inevitável ignorá-los; pelo contrário: destacam-se já de início, de algum modo convidando a uma leitura da obra a partir da recorrência da matéria histórica à qual remete constantemente.

Posicionando-se diante dessa peculiaridade do romance, John Gledson afirma:

Um romance que começa em 1871 (o ano da Lei do Ventre Livre), com uma mãe recente que se chama Natividade e sobe ao Morro do Castelo (onde o Rio de Janeiro foi fundado, em 1557, por Estácio de Sá, e onde os jesuítas,

²⁷ O aprofundamento desses dois aspectos fundamentais do romance será feito nos capítulos III e IV.

liderados por Frei Manuel da Nóbrega, mantiveram seu colégio), a fim de consultar uma cabocla chamada Bárbara, sobre o destino de seus filhos, não pode ser considerado esquivo em seu convite ao leitor para se empenhar num jogo de interpretação histórica, em nível alegórico (GLEDSON, 2003, p. 195).

Apesar de os pontos colocados por Gledson se mostrarem realmente válidos, ou seja, o teor explicitamente histórico da obra direcionar em maior ou menor grau a leitura, ressalte-se que o romance não se envereda pelo caminho da crônica fatural de uma época específica – no caso as últimas décadas do século XIX, com ênfase na transição da Monarquia para a República. Para além da compilação de datas e eventos, Machado de Assis expõe uma perspectiva histórica nesse romance, em que se percebe como “o autor filtrará a história para elaborar um comentário agudo e implacável sobre as ações e pretensões dos personagens envolvidos no turbilhão” (ARAÚJO, 2011, p. 65), isto é, há um posicionamento incisivo do autor sobre o momento histórico representado, bem como sobre suas implicações.

Nesse romance, em que, como centro da trama, há a história de dois irmãos gêmeos, Pedro e Paulo, rivais desde o ventre materno até a vida adulta, pode-se constatar que a perspectiva machadiana organiza os termos da rivalidade entre os gêmeos, de modo que um necessita do outro para se configurar minimamente, conforme se nota, por exemplo, no capítulo XVIII:

Ei-los que vêm crescendo. A semelhança, sem os confundir já, continuava a ser grande. Os mesmos olhos claros e atentos, a mesma boca cheia de graça, as mãos finas, e uma cor viva nas faces que as fazia crer pintadas de sangue. Eram sadios; excetuada a crise dos dentes, não tiveram moléstia alguma, porque eu não conto uma ou outra indigestão de doces, que os pais lhes davam, ou eles tiravam às escondidas. Eram ambos gulosos, Pedro mais que Paulo, e Paulo mais que ninguém.

Aos sete anos eram duas obras-primas, ou antes uma só em dois volumes, como quiseses. Em verdade, não havia por toda aquela praia, nem por Flamengos ou Glórias, Cajus e outras redondezas, não havia uma, quanto mais duas crianças tão graciosas. Nota que eram também robustos. Pedro com um murro derrubava Paulo; em compensação, Paulo com um pontapé deitava Pedro ao chão. Corriam muito na chácara por aposta. Alguma vez quiseram trepar às árvores, mas a mãe não consentia; não era bonito. Contentavam-se de espiar cá de baixo a fruta.

Paulo era mais agressivo, Pedro mais dissimulado, e, como ambos acabavam por comer a fruta das árvores, era um moleque que a ia buscar acima, fosse a cascudo de um ou com promessa de outro. A promessa não se cumpria nunca; o cascudo, por ser antecipado, cumpria-se sempre, e às vezes com repetição depois do serviço. Não digo com isto que um e outro dos gêmeos

não soubessem agredir e dissimular; a diferença é que cada um sabia melhor o seu gosto, coisa tão óbvia que custa escrever(EJ, p. 67).²⁸

A realidade histórica encontra correspondência na ficção, nesse romance em que Machado de Assis registrou eventos sociais mais amplos, representados por meio das ações de Pedro e Paulo, de Flora, de Natividade e Santos e dos demais personagens fictícios que concentram em si os sentimentos mais íntimos do ser humano e vivenciam a experiência da história nacional em que esta caminharia, em princípio, para uma grande transformação social. Com isso, num processo que faz ficção e realidade darem as mãos e acaba por representar a peculiar dinâmica social brasileira em finais do século XIX, visto que,

[...] percorrer tal período pelos pés mortificados de Natividade ao subir o morro, pela dança ensaiada nos quadris da cabocla Bárbara, pelas contendas ideológicas dos irmãos Pedro e Paulo, pelas estratégias políticas de Dona Cláudia Batista ou pelo impasse nominal da tabuleta do velho Custódio é adentrar uma série de contradições históricas que explicam a narrativa carioca – senão brasileira – dos subúrbios (MEDEIROS, 2015, p. 4).

A estrutura da obra, marcada pela duplicidade, desde a figura do narrador à personalidade dos irmãos, configura a dualidade do real, as posições ambíguas e contraditórias da época, as quais Machado dá a ver, porém sem se valer de um mero caráter documental e informativo ou simplesmente do reflexo fotográfico da realidade. Ele abre mão do comprometimento com a crônica histórica pura e simples, reduzida a inserção de fatos e eventos, para a construir um romance cuja força se encontra na preocupação central com a História e na expressão de uma visão histórica, mesmo numa obra totalmente fictícia.

Como já exposto no primeiro capítulo, segundo Lukács (2010), a consciência histórica do romancista conta mais do que a simples representação do passado e é graças a essa consciência que o escritor se habilita a conhecer adequadamente o seu povo para extrair desse conhecimento a “verdade histórica”, a qual, transfigurada, garante a totalidade ideal do romance tal como é encontrada exemplarmente nos grandes mestres do século XIX, nos quais podemos incluir a figura machadiana, especialmente por configurar artisticamente a forma romance de modo a dar conta das contradições da sociedade brasileira na constituição de sua história, trazendo, em *Esau e Jacó*, a realização de romance histórico bastante original e adequado às circunstâncias próprias da história brasileira. Evidentemente não se pode falar de

²⁸ “Note-se a malícia do narrador, que, sem maiores comentários, extrai a característica dominante de cada um a partir do episódio em que ambos instrumentalizam um ‘moleque’ – o termo do século XIX para menino escravo – a fim de alcançarem seus objetivos sem desobedecer à mãe” (ARAÚJO, 2011, p. 66).

romance histórico no sentido daquele praticado por Alencar e outros das gerações anteriores. Prevalece, no autor de *Quincas Borba*, uma concepção da História claramente estabelecida, cuja importância é nuclear porque orienta sua visão de mundo.

Na obra em questão, alguns dos pontos expostos por Lukács no estudo da forma clássica do romance histórico parecem se fazer presentes, quando se observa, por exemplo, que os seres ficcionais se encontram no centro da narrativa, enquanto há posicionamento das figuras históricas num plano secundário. Todavia, os protagonistas de *Esau e Jacó* não podem ser considerados exatamente indivíduos médios, segundo a concepção lukacsiana²⁹. Além disso, nesse romance os personagens históricos secundários têm uma presença bastante discreta e, quando surgem na narrativa, são evocados apenas de maneira superficial, não chegando a serem dotados de voz significativa.

Outro ponto importante diz respeito às classes mais baixas e sua presença no romance. Apesar de a vida popular não estar no centro da narrativa, a narrativa de *Esau e Jacó* deixa de privilegiar o momento histórico narrado, seja por meio das inúmeras referências a eventos históricos nos anos finais do século XIX, seja na descrição do meio burguês do Rio de Janeiro na transição do regime monárquico para o regime republicano. Os integrantes das classes mais baixas, no entanto, possuem presença representativa no romance, apesar de não central.

Cite-se, por exemplo, a cabocla do Castelo³⁰, espécie de vidente que apresenta a ideia da rivalidade entre os gêmeos, cuja fala marcada por uma musicalidade e ritmo característicos traz elementos de cultura popular ao universo narrativo³¹; ou o pobre irmão das almas Nóbrega, que, após se apropriar indevidamente da esmola generosa dada por Natividade, obtém a ascensão social. Esses dois personagens talvez sejam dos mais exemplares, significativos e simbólicos no universo narrativo de *Esau e Jacó*, especialmente pela ligação

²⁹ “A tipicidade é categoria central do realismo artístico, pois a representação efetiva e correta da realidade em sua unidade contraditória exige que o artista, ao compor a sua obra, considere a realidade efetiva para descobrir nela aquilo que é mais típico, isto é, aquilo que reúne o fenômeno imediato à sua essência histórica” (CORRÊA, 2015, p. 36).

³⁰ O morro do Castelo, em fins do século XIX brasileiro, despontava como um dos locais que, pela condição de subúrbio, permitia práticas (como a religiosidade popular e a expressão artística desfetichizada) não oficiais que, muitas vezes, eram buscadas pela elite que oficialmente a repudia.

³¹ Sobre as cenas iniciais do livro, assim se manifesta Roberto Schwarz: “A poesia das páginas iniciais de *Esau e Jacó* (1904) é especial. O segredo, até onde vejo, está no andamento digressivo da prosa, que sujeita um episódio trivial, impregnado da atmosfera brasileira de ex-colônia, a uma inesperada sucessão de contiguidades. Como quem não quer nada, à maneira solta da crônica de jornal, o narrador vai e vem entre uma cena da vida privada fluminense, os hábitos de passeio dos demais moradores da cidade, algo da vida inglesa do tempo, um pouco de Grécia antiga e outro tanto de escravidão negra e mestiçagem. Surgidas ao acaso da narrativa, é claro que estas vizinhanças em aparência disparatadas não têm nada de casual. O seu conjunto forma uma trama de referências bem calculada, a cuja luz a vida dos brasileiros civilizados parece encontrar a sua medida” (SCHWARZ, 2014, p. 2).

que possuem com Natividade e, por consequência, com os gêmeos que ocupam, em princípio, o lugar central da narrativa. Bárbara, sobretudo, ocupa um lugar determinante: como parte das classes dominadas, ela é aquela que só pode falar aquilo que os senhores querem ouvir.

O caso do irmão das almas se impõe tão logo acaba a visita das senhoras de Botafogo à cabocla do Castelo. Natividade, contente com o anúncio de Bárbara sobre o futuro grandioso dos filhos, ao ouvir um mendigo pedir esmolas para a missa das almas, entrega-lhe uma nota de dois mil réis, uma quantia absurda, à época, de se dispensar em uma bacia de caridade como esmola. Ao esclarecer o resultado da boa ação da mãe dos gêmeos, o narrador assim sintetiza a cena:

E a nota sempre limpa, uns dous mil-réis que pareciam vinte. Não, não era falsa. No corredor pegou dela, mirou-a bem; era verdadeira. De repente, ouviu abrir a cancela em cima, e uns passos rápidos. Ele, mais rápido, amarrotou a nota e meteu-a na algibeira das calças; ficaram só os vinténs azinhavrados e tristes, o óbolo da viúva (EJ, p. 8).

Registre-se que o pedinte, o irmão-das-almas, agraciado com a esmola milagrosa (evento casual), guardou a nota para si – metendo-a na algibeira das calças (ato causal). Essa informação permanece nos princípios do livro e pareceria restrita a essa cena, não fosse ser acionada, um outro momento da narrativa, no capítulo de número LXXIV, quando se revela a sorte alcançada pelo irmão devoto:

Chamava-se então Nóbrega; outrora não se chamava nada, era aquele simples andador das almas que encontrou Natividade e Perpétua na Rua de S. José, esquina da Misericórdia. Não esqueceste que a recente mão deitou uma nota de dous mil-réis à bacia do andador. A nota era nova e bela; passou da bacia à algibeira, no fundo de um corredor, não sem algum combate. Poucos meses depois, Nóbrega abandonou as almas a si mesmas e foi a outros purgatórios, para os quais achou outras opas, outras bacias e finalmente outras notas, esmolas de piedade feliz. Quero dizer que foi a outras carreiras (...). Quando tornou, trazia alguns pares de contos de réis, que a fortuna dobrou, redobrou e tresdobrou. Enfim, alvoreceu a famosa quadra do “Encilhamento” (EJ, 152-153).

O narrador explica – sem muito detalhamento e com ácida ironia – que este Nóbrega, o qual antes de receber os dois mil réis não se chamava nada, pôde ir a “outras carreiras” depois do investimento que fez (meter a nota doada na algibeira das calças). O alvorecer do Encilhamento citado pelo narrador acaba por multiplicar os contos de réis do outrora irmão-das-almas, pedinte que se tornou rico emergente. Num espaço pequeno da narrativa, “a reviravolta acontecida a esta fortuna é apresentada fingidamente de forma quase aleatória: por

um incidente casual (a quantia generosa doada por uma mãe satisfeita) desenrola-se uma sorte causal (o enriquecimento progressivo do beneficiário)” (MEDEIROS, 2015, p. 4). De modo original e incisivo, há, nesse pequeno espaço, uma grande concentração de conteúdo histórico, de modo a revelar um movimento próprio da dinâmica histórica brasileira naquele período, a partir da experiência individual do personagem Nóbrega, o que mostra como a transformação no âmbito histórico é vivenciada na esfera particular.

Não fosse a frase concisa que finaliza o parêntese sobre Nóbrega (“Enfim, alvoreceu a famosa quadra do Encilhamento”), o leitor estaria diante de uma “rede de acontecimentos puramente acidentais que reverberam num jogo simples de causa e consequência” (MEDEIROS, 2015, p. 5). Como no metonímico caso do pedinte, a narrativa também quer insinuar-se como orquestrada por lógicas deterministas – artifício quase artiloso de quem arquiteta este romance³².

A narrativa, então, quer se mostrar maquinal: uma nota depositada tresdobra e faz ascender um andador do morro. Acontece que aí se enraíza uma série de relações entre o personagem e a coisa, entre o personagem e a realidade objetiva. Não importaria muito a descrição do óbulo não estivesse este vinculado ao personagem, o qual, por sua vez, participa de um momento singular do capitalismo, em que a moeda, de forma abstrata e, portanto, fantasmagórica, multiplica-se (MEDEIROS, 2015, p. 6).

Retomando Lukács e as reflexões que desenvolve no estudo do romance histórico, encontra-se base teórica de grande sofisticação e relevância para a interpretação do caso literário em questão, mesmo que a análise do pensador húngaro se refira a outro escritor, mais especificamente Walter Scott:

esses objetos [cidade medieval ou clã escocês dos romances de Walter Scott] são componentes da vida e dos destinos de homens cuja psicologia se situa no mesmo nível de desenvolvimento histórico desses objetos ou, em outras palavras, cuja psicologia é um produto dos mesmos conjuntos sociais e históricos que constituem tais objetos (LUKÁCS, 2011, p. 232).

Dando um salto do século XVIII para meados do XIX, das cidades escocesas para o Rio de Janeiro, pode-se considerar que segue pertinente a consideração lukacsiana para estudo da questão posta em *Esau e Jacó*: o dinheiro, ou seja, a nota de dois mil réis compõe a própria vida de Nóbrega – como é dada a conhecer pelo narrador, de modo que “sua existência torna-se mote narrativo justamente porque, ligadas à materialidade, sua psicologia e seu destino

³² As especificidades da narração no romance, bem como seu modo de arquitetar-se, serão abordados em profundidade no capítulo IV.

revelam o conjunto social e histórico que movimenta o país. A biografia do irmão das almas é um capítulo sucinto (por opção do narrador) da história do Encilhamento no Brasil” (MEDEIROS, 2015, p. 6).

Para além da cabocla e do irmão das almas, convém lembrar, ainda, no meio doméstico da família Santos, as babás dos gêmeos, que eram escravas; os passantes de rua observados pelo conselheiro Aires; Custódio, dono da confeitaria e o drama da tabuleta; os pedestres e o cocheiro diante dos boatos acerca da Proclamação da República; entre outros.

Contudo, o centro da narrativa é ocupado primordialmente pela sociedade burguesa enriquecida no Rio de Janeiro do final do XIX. Enfatiza-se a descrição das relações sociais em paralelo aos comentários e reflexões de um narrador que revela ambiguidade identitária (narrador-Aires) e de discurso (reconhecimento de lacunas no estabelecimento do que se concebe como verdade). Quanto aos eventos históricos, *Esaú e Jacó* não lhes confere grande ênfase e os acontecimentos acabam por servir mais de enquadramento às cenas do meio burguês.

A cidade do Rio de Janeiro, tal como ela se apresenta na época, ganha relevância no romance, com a descrição de ruas, prédios, igrejas e bairros. A referência à geografia da cidade, aos veículos e aos costumes de uma época definida é marca nítida de um enquadramento histórico. Num período marcado por uma mudança de regimes governamentais, privilegiam-se, no âmbito burguês, a parcialidade do entendimento comum, o comércio de ideias, o arrivismo individual, em oposição a um idealismo um tanto quanto cético perceptível na figura de Aires. Numa perspectiva de análise próxima a de Lukács, pode-se dizer que, considerando “o papel desempenhado pela cidade ou a preocupação com o arrivismo e o ideário burguês, Machado se aproximaria bastante de Honoré de Balzac” (MAGALHÃES, 2007, p. 240)

Apesar disso, o romance de Machado não se enquadra estritamente no modelo lukacsiano de romance histórico, por não privilegiar a perspectiva histórica por meio da vivência exemplar de um membro do povo, como se via em Walter Scott, por exemplo. O conselheiro Aires, os gêmeos Pedro e Paulo, Flora, Natividade, Santos, pertencem a uma classe privilegiada, à burguesia ascendente. Contudo, pensar *Esaú e Jacó* como um romance histórico, mesmo que se realize de um modo diverso daquele visto na Europa e analisado por Lukács, não se mostra um equívoco, como se tem mostrado nos elementos de análise até aqui expostos.

Importante ressaltar que a especificidade dessa obra como um romance histórico peculiar se deve à configuração estética encontrada por Machado para refletir a história nacional, desprovida de mudanças substanciais e significativas, como ocorria na Europa e, além disso, uma realidade em que a participação do povo como agente da mudança não era verificada. Comparando-o aos outros romances de Machado, *Esau e Jacó* é aquele que mais confere relevância à história, aos fatos históricos. Efetivamente, nas demais obras machadianas a história nacional não surge de modo tão evidente quanto a descrição das relações sociais de época. Logo, se Machado, “usando a categorização de Lukács, pode ser equiparado a Balzac na composição de romances sociais modernos, que retratam a vida do presente mais imediato, em *Esau e Jacó* ousa fugir um pouco desse ‘sistema’, ao colocar a história em patamar equivalente ou superior à representação da vida social” (MAGALHÃES, 2007, p. 41).

Outro fato elucidativo do romance machadiano aqui analisado é a atuação dos personagens históricos. Os grandes chefes de Estado possuem alguma presença na obra, embora estejam sempre fora do eixo central da narrativa. O que se vê em Machado são referências extremamente tênues, já que o Imperador, a Princesa Isabel e os marechais, por exemplo, mais parecem figurantes que propriamente personagens de grande envergadura. Por outro lado, são descritos alguns integrantes da burguesia, como já foi dito, privilegiando-se aqueles mais próximos às altas esferas de poder, sem, contudo, fixar-se em dados biográficos históricos individuais. Reforçando um aspecto relevante do presente estudo, ao invés da referência e retratação de personagens históricos de destaque, na composição de seus tipos ficcionais, Machado opta por explorar a diversidade de comportamentos e atitudes de um determinado grupo: a burguesia brasileira no final do século XIX.

Em *Esau e Jacó*, porém, há mais do que o desvendamento dos hábitos da vida na corte: desvendam-se ambições humanas e desvendam-se os caminhos traçados para se chegar a elas. Além disso, há, na obra, a todo instante, a questão da manutenção do poder. Não se trata apenas de os monarquistas lutarem pela presença de Pedro II ou de os republicanos brigarem pelo novo regime. A questão se mostra muito mais complexa e relevante. Natividade, por exemplo, luta (de forma consciente ou não) para manter o poder que vem do avô. D. Cláudia faz o mesmo com as incursões políticas do marido. O casamento da filha, Flora, com um dos gêmeos é o que possibilitaria uma aliança política sem precedentes na história das duas famílias, o que não aconteceria se o casamento da moça fosse com Nóbrega,

por exemplo. Os gêmeos, de modo semelhante, lutam para preservar o *status* e os privilégios que já possuíam.

A rixa de superfície, formalizada por Machado por meio dos irmãos iguais e inimigos no enredo de *Esau e Jacó*, representa a apreensão da situação social contraditória vivida pelo Brasil no âmbito de seu aburguesamento. Nesse sentido, então, é possível considerar histórica a obra de Machado, até do ponto de vista da convencional adjetivação sobre o romance histórico. Observe-se, como exemplo, o trecho que se segue, o qual inicia o capítulo LXXII – “O regresso”:

Quando o Marechal Deodoro dissolveu o congresso nacional, em 3 de novembro, Batista recordou o tempo dos manifestos liberais, e quis fazer um (EJ, p. 147).

Nota-se que há uma marca temporal bem definida, uma data, que não é um 3 de novembro qualquer, mas sim um 3 de novembro em que o congresso de um país foi dissolvido. A par como o absurdo da indiferença de Batista, há uma voz que poderia ser entendida como a voz da História tradicional, e não apenas a voz das calendas. Porém, há uma tensão no contraponto entre o acontecimento e a preocupação de Batista (que provavelmente encontraria meios de obter benefícios com a grave crise política daquele momento). A sequência do trecho elucida ainda mais o ponto:

[Batista] Chegou a principiá-lo, em segredo, empregando as belas frases que trazia de cor, citações latinas, duas ou três apóstrofes. Dona Cláudia reteve-o à beira do abismo, com razões claras e robustas. Antes de tudo, o golpe de Estado podia ser um benefício. Serve-se muita vez a liberdade parecendo sufocá-la (EJ, p. 148).

A História se impõe por detrás da narrativa revelando que “existe uma crise política e existe a indiferença da classe dominante, mas existe também uma consciência dos limites da crise, ao menos para quem possa tomar proveito dela” (COSTA NETO, 2002, p. 63). Parece ser esse o caso de D. Cláudia. O jogo narrativo de Machado de Assis é complexo. O narrador permite que sorrateiramente a voz da História tradicional descreva um quadro (“quando o Marechal dissolveu o congresso”), com simplicidade e naturalidade, como fosse o cantar de um galo ao raiar da manhã.

Na mesma voz narrativa aparece uma consciência masculina, a de Batista, voltado para si mesmo, revelando falta de perspicácia, mas que ainda deseja mostrar dotes que sequer domina. Na sequência, surge a voz de Cláudia, mais complexa porque mais forte, mais

chocante. D. Cláudia, nesse momento, representa uma consciência de classe social que o marido não possui. A voz dela é a de um pequeno grupo dominante da corte de Pedro II e agora dominante no governo dos marechais. Mas o jogo de vozes não para por aí. Sem aspas, aparece um misto de ditado popular com reflexão filosófica, uma das grandes técnicas discursivas de Machado de Assis. O narrador continua a dizer que Cláudia não tinha estilo próprio, “mas sabia comunicar o calor do discurso ao coração de um homem de boa vontade” (EJ, p. 187). Cabia ao marido recitar os latinos e encontrar adjetivos bonitos, mas é a voz dela a substância dos textos de Batista. A frase que é um ditado distorcido é e não é a voz de Cláudia. Literalmente, não é Cláudia que fala e sim o narrador. O enunciado não saiu da boca de Cláudia, mas o conteúdo é dela. Da mesma forma, os ditados populares podem não ter sentido algum se estáticos num dicionário, mas são cheios de tensões quando dentro de um contexto como o de Cláudia e Batista.

É interessante observar, também, como *Esau e Jacó* apresenta certo enobrecimento burguês, sublinhando, por exemplo, a relevância e poder dos banqueiros, ilustrado com Natividade e seu deslumbre com o presente original que recebe do marido - o baronato (EJ, p. 59-60). Santos, por sua vez, sabido do encanto produzido por títulos de nobreza, dá a devida importância à distinção na Monarquia, algo que faz uma grande diferença em sociedade, além de satisfazer a sua própria vaidade. Outro exemplo é a já referida volubilidade expressa por D. Cláudia para convencer o marido Batista (EJ, p. 103-104), que corresponde à reconhecida necessidade de adaptabilidade no exercício do poder. Nessa dinâmica, quem se insurge abertamente contra as normas sociais de poder e dinheiro acaba por arcar com as consequências, como parece ser o caso de Flora, tratada como doente por Nóbrega ao recusar uma vida de riquezas (EJ, p. 212).

Para além da alegoria histórica, há a relação entre os personagens, representantes da classe dominante e participantes de todo esse processo de transição que faz as coisas permanecerem exatamente iguais. Em Pedro e Paulo, gêmeos rivais, em tese, os protagonistas do livro, encontra-se o duplo motivo necessário para as ambiguidades que irão compor a narrativa, a partir da ironia e do desacato do narrador, também ele duplo, Aires.

Esse período, de grandes transformações na realidade nacional, uma vez que representa também o momento em que o país, tardiamente, passa a adentrar o terreno da modernidade, mostrou-se carregado de contradições e, em essência, desprovido de um verdadeiro e concreto processo de mudança, sobretudo de uma que atingisse as classes

populares. Nesse sentido, Machado de Assis captou o período de transformação entrelaçando a história de Pedro e Paulo com o momento histórico em *Esaú e Jacó*.

Assim, pode-se acompanhar,

“por meio de sua obra de ficcionista (a qual, sendo obra de criação, melhor exprime as reações mais íntimas suscitadas pelo meio ambiente na sensibilidade do escritor), as modificações operadas na mentalidade reinante no seu tempo, paralelamente ao desenvolvimento econômico, político e social do país” (PEREIRA, 1959, p. 22).

Na política, a disputa entre monarquistas e republicanos concentra grande parte das relações tênues entre história e ficção, conforme já foi mencionado. Chama a atenção, no entanto, que os acontecimentos em torno do dia 15 de novembro, dia da Proclamação da República, sejam retratados de forma monótona em relação aos personagens históricos, que aparecem no romance mais para pontuar o período do que para participar efetivamente da história.

Tal episódio aparece nos capítulos LIX (“Noite de 14”) e LX (“Manhã de 15”), em que se mostra a mudança do regime monárquico para o sistema republicano, dividindo a narrativa, a qual passa a tratar da República a partir do capítulo LX. Nessas passagens, marcadas pela oposição entre manhã e noite, fim da Monarquia e nascimento da República, Aires caminha pela cidade do Rio de Janeiro sem saber ao certo o que acontecia. A situação política é retratada sem maiores aprofundamentos narrativos, e, nesse dia, o conselheiro adormece enquanto lia uma passagem de Xenofonte, sobre a dificuldade de governar o homem e sobre a facilidade de instalação e destruição dos regimes, sem demonstrar preocupação com a situação pouco animadora da mudança de regimes, devido ao modo como tal processo ocorreu.

Na manhã do dia 15, Aires lembra apenas de imagens sem sentido aparente, mas que pela lógica do deslocamento e da substituição sinalizam o evento traumático. Ele lembra muito bem do mar revoltoso no dia: este lhe dava uma “sensação, mais que de vida, de pessoa também, a que não faltavam nervos nem músculos, nem a voz que bradava suas cóleras” (EJ, p. 162). De resto, não quer ouvir mais nada do que falam na rua sobre a República.

Neste dia, sua consciência é tomada por lembranças de coisas insignificantes (“passeou à toa, revivendo homens e cousas” do passado, EJ, p. 162). Ele projeta o passado sobre o presente. Os mortos devem governar os vivos. Confira-se o trecho todo:

Notou que a pouca gente que havia ali não estava sentada, como de costume, olhando à toa, lendo gazetas ou cochilando a vigília de uma noite sem cama. Estava de pé, falando entre si, e a outra que entrava ia pegando na

conversação sem conhecer os interlocutores; assim lhe pareceu, ao menos. Ouviu umas palavras soltas, Deodoro, batalhões, campo, ministério, etc. Algumas, ditas em tom alto, vinham acaso para ele, a ver se lhe espertavam a curiosidade, e se obtinham mais uma orelha às notícias. Não juro que assim fosse, porque o dia vai longe, e as pessoas não eram conhecidas. O próprio Aires, se tal coisa suspeitou, não a disse a ninguém; também não afiou o ouvido para alcançar o resto. Ao contrário, lembrando-lhe algo particular, escreveu a lápis uma nota na carteira (EJ, p. 162).

O narrador chega a fundir-se à consciência do conselheiro, quase que revelando novamente sua identidade. Aires espanta-se com a conversação pública entre indivíduos que não se conhecem (“a pouca gente... estava em pé falando entre si”). As palavras que todos da elite monarquista temiam e circulavam a larga na imprensa naquele período – a provável queda do regime a curto prazo, uma possível insurreição do exército – como que *o perseguem*, mas ele as repele da consciência. Não afiou o ouvido para captá-las, é claro. Ao contrário, o vozerio lhe traz à mente uma lembrança “particular”, prontamente guardada na carteira. Um registro de comportamento que pode ser ligado à sua velha experiência “política”, feita na alcova de Carmen em Caracas³³.

Aires sai da praça sem a mínima curiosidade, recebe o relato exagerado do cocheiro sobre o ocorrido pela manhã; encontra o criado José em casa, um homem comum que “sabia tudo” sobre a revolução proclamada, que ele claramente desdenha. Sua leitura de Xenofonte, em grego, na hora do almoço, parece concordar com ou aprovar a ideia de que um poder forte de um homem só pode governar facilmente os homens, corroborando a ideia de que nada mais aconteceria após o evento da manhã do que uma “simples mudança de pessoal” que manteria o mesmo regime (EJ, p. 164). Anos depois, alçado à posição de autor do próprio relato, da República ele prefere manter e propagar a lembrança derrisória da “crise da tabuleta” do Custódio (EJ, p. 170).

Sob outra perspectiva, a posição de Aires é definida e bem fundada nos fatos, isto é, nos fatos históricos que sempre venceram. A irrelevância das datas políticas no país é algo decisivo no ritmo social desta formação em que “não existe consciência histórica, porque a história mesma não chega a se constituir como História. Mundo enfeitado em que “as relações iníquas do passado nunca são superadas, porque sempre repostas como condição do ‘progresso’” (DUARTE, 2018, p. 202).

A incrível estabilidade das relações ou injustiças-de base do país contribui de modo decisivo para conferir alguma coisa irrisória às datas magnas que registram as mudanças em

³³ Capítulo XL – “Recuerdos”.

nossa política. Dessa perspectiva, “o contraste com as periodizações francesas, as quais refletem embates em que está em jogo o ser-ou-não-ser da ordem social contemporânea, é muito eloquente” (SCHWARZ, 2003, p. 112). Machado de Assis foi se dando conta disso e acabou fixando a irrelevância das datas políticas como um dado decisivo de ritmo histórico, brasileiro, num bom exemplo de dialética entre experiência social e forma, conforme afirma Schwarz, que, para sintetizar as reflexões, comentando John Gledson diz:

A leitura que John Gledson faz da valorização deliberada e engenhosa do tédio em *Esau e Jacó* é interessante a esse respeito. São indicações, enfim, dos contratempos objetivos que encontrava e precisou contornar um romancista que queria configurar a experiência histórica do país, em sintonia com os mais exigentes mestres europeus. Mesmo noções tão “universais” quanto as de período ou dia memorável diferem muito segundo o processo em que estão inseridas, como cabe aos escritores descobrir, sob pena de fazerem má literatura (SCHWARZ, 2003, p. 112).

De maneira recorrente, Machado apresenta na obra momentos de indiferença e não envolvimento dos personagens em relação à modificação de regime político. A abordagem dessas mudanças com certo grau de irrelevância por parte do narrador e sem o peso esperado na vida dos personagens não se mostra incongruente, especialmente pela percepção que o romance traz de certa desvinculação entre o regime republicano que se instalava e os interesses coletivos como um todo, ou seja, a constatação de uma transformação política que não traria mudanças realmente efetivas ao país. Como ilustração desse ponto, tome-se, por exemplo, o prazeroso jogo de voltarete³⁴ DE que participava Santos no calor do momento da Proclamação, porém mais ainda na grande preocupação, alguns capítulos antes, do confeitiro Custódio, amigo do conselheiro Aires, com a tabuleta de seu estabelecimento comercial³⁵.

Em resumo, o que ocorreu foi que, logo após a Proclamação, o confeitiro Custódio, ao tomar conhecimento do movimento, procurou Aires para aconselhar-se a respeito das medidas que deveria tomar sobre a tabuleta de sua confeitaria, tendo em vista que, dias antes, o mesmo Custódio havia mandado pintar uma nova tabuleta para a confeitaria, uma vez que a

³⁴ Capítulo LXVI – “O basto e a espadilha”: Vieram amigos da casa, trazendo notícias e boatos. Variavam pouco e geralmente não havia opinião segura acerca do resultado. Ninguém sabia se a vitória do movimento era um bem, se um mal, apenas sabiam que era um fato. Daí a ingenuidade com que alguém propôs o voltarete do costume, e a boa vontade de outros em aceitá-lo. Santos, embora declarasse que não jogava, mandou pôr as cartas e os tentos, mas os outros opinaram que sempre faltava um parceiro, e sem ele, não havia graça. Quis resistir; não era bonito que no próprio dia em que o regímen caíra ou ia cair, entregasse o espírito a recreações de sociedade... Não pensou isto em voz alta nem baixa, mas consigo, e talvez o leu no rosto da mulher. Acharia um pretexto para resistir, se buscasse algum, mas amigos e cartas não deixavam buscar nada. Santos acabou aceitando (...) (EJ, 176-177).

³⁵ Capítulo LXIII – “Tabuleta nova” (EJ, p. 167-171).

antiga estava envelhecida, com a madeira que não aguentava tinta, pois “estava rachada e comida de bichos” (EJ, p.136).

Com a mudança de regime político, porém, o comerciante preocupou-se com a defasagem do nome de seu comércio que se chamava “Confeitaria do Império.” Não queria o confeito mostrar-se ultrapassado e arriscar perder fregueses, pois considerava fundamental um nome adequado ao estabelecimento comercial, um nome que correspondesse, na medida do possível, à realidade do momento e se mostrasse atual.

Excelentíssimo. Ajude-me a sair deste embaraço. A tabuleta está pronta, o nome todo pintado. — “Confeitaria do Império”, a tinta é viva e bonita. O pintor teima em que lhe pague o trabalho, para então fazer outro. Eu, se a obra não estivesse acabada, mudava de título, por mais que me custasse, mas hei de perder o dinheiro que gastei? V. Ex^a crê que, se ficar “Império”, venham quebrar-me as vidraças?

[...]

— Mas pode pôr “Confeitaria da República”...

— Lembrou-me isso, em caminho, mas também me lembrou que, se daqui a um ou dois meses, houver nova reviravolta, fico no ponto em que estou hoje, e perco outra vez o dinheiro.

(...)

Continuou a implorar o socorro do vizinho. S. Ex^a, com a grande inteligência que Deus lhe dera, podia salvá-lo. Aires propôs-lhe um meio-termo, um título que iria com ambas as hipóteses, — “Confeitaria do Governo”.

— Tanto serve para um *regímen* como para outro.

— Não digo que não, e, a não ser a despesa perdida... Há, porém, uma razão contra. V. Ex^a sabe que nenhum governo deixa de ter oposição. As oposições, quando descerem à rua, podem implicar comigo, imaginar que as desafio, e quebrarem-me a tabuleta; entretanto, o que eu procuro é o respeito de todos.

Aires compreendeu bem que o terror ia com a avareza (EJ, p. 168-169, grifo do autor).

Depois de demorada conversa entre Custódio e o conselheiro, com uma série de sugestões para um nome da confeitaria que estivesse de acordo com o momento e não causasse conflitos ou perda de ganhos, o dono do estabelecimento chegou à conclusão de que o melhor talvez fosse “esperar um ou dois dias, a ver em que param as modas”, disse ele a Aires com “ar agradecido” (EJ, p. 171).

A indecisão de Custódio quanto ao nome é sintomática de um país em que algo sempre muda para que se mantenha, na essência, tudo como está. Revela, pela experiência individual do confeito, carregada da ironia machadiana, a importância da história na vida humana, ao figurar como os indivíduos estão submetidos a seu tempo, ao ritmo ditado pelos acontecimentos. Assim, a representação do processo de Proclamação da República no Brasil

surge figurado na simples troca de tabuletas de uma confeitaria, uma mudança de cunho superficial e sujeita às inconstâncias de um período de incertezas e inquietações, mas que deixa claro como República e Império se equivalem como rótulos de fachada.

Desse modo, inscreve na vivência individual, de um personagem comum como Custódio, a história em movimento, mesmo que, no caso brasileiro, esse movimento representasse muito mais uma formalidade do que grandes transformações, pois, como afirma o próprio narrador do romance “também se muda de roupa sem mudar de pele” (EJ, p. 172).

Tomando-se esse exemplo, é possível retornar à leitura de Lukács sobre o romance histórico, cujo fator determinante para que se configure como tal, para além de modelos pré-determinados, é não limitar-se ao fato histórico em si, mas sim às repercussões que ele provocou na vida de uma determinada sociedade numa determinada época, ou seja, importa que a “especificidade histórica do tempo da ação condicione o modo de ser e agir das personagens” (WEINHARDT, 1995, p. 53).

Nesse sentido, evidencia-se como o mais importante que o romancista represente literariamente como a vivência de determinado acontecimento afeta as pessoas nele inseridas e o modo como elas reagem, por meio do entrelaçamento entre história e ficção. Assim, como bem observou Fredric Jameson (2007), o romance histórico se revela esteticamente eficaz quando dá a ver a intersecção entre os acontecimentos históricos e as existências individuais agrupadas em sociedade, tal qual se tem pretendido mostrar em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, em que o descompasso da história brasileira representado no romance revela como a imobilidade da História acaba por reafirmá-la por vias transversas.

Segundo Emília Viotti da Costa (2010), as visões da República, no campo da historiografia, durante muito tempo se apresentaram de forma dividida, com versões de monarquistas e republicanos para o mesmo acontecimento. Os favoráveis à República argumentavam que a instauração desse regime seria a solução mais eficaz para os problemas sociais que se acentuaram a partir da abolição da escravatura, em 1888. A situação foi se agravando devido a fatores como, por exemplo, manutenção da escravidão durante tanto tempo, má gestão financeira, guerras, e à incapacidade de Dom Pedro II para governar (COSTA, 2010, p. 390).

O fato é que a proclamação da República foi o resultado de transformações que vinham ocorrendo no Brasil, como, por exemplo, decadência das oligarquias que dependiam da terra para sobreviver, abolição da escravatura, e os processos de industrialização e urbanização (COSTA, 2010, p. 453). A acumulação dos problemas sociais e, principalmente,

a Abolição provocaram a queda da Monarquia. Os fazendeiros, em especial os paulistas, que dependiam do trabalho escravo e foram prejudicados após 1888, aderiram ao movimento republicano, de certo modo como forma de vingança, já que o prejuízo começava a ser cogitado antes mesmo da Lei Áurea.

No romance de Machado, há uma emblemática representação da adequação às conveniências de determinada situação política muito bem representada pelo casal D. Cláudia e Batista, apaixonados pelo poder, independentemente de qual fosse a situação. Uma das passagens mais irônicas do romance quanto à volubilidade das atitudes dos dois se encontra no capítulo XLVII (“S. Mateus, IV, 1-10”). Batista era um homem muito ligado às questões políticas, assim, para ele, o que importava era estar no poder, tal qual muitos outros homens de vida pública que acabariam por se adaptar aos moldes republicanos para se manterem vivos no jogo político. Incentivado pela esposa, Batista começa a realizar as manobras para se inserir no novo governo:

— Batista, você nunca foi conservador!

O marido empalideceu e recuou, como se ouvira a própria ingratidão de um partido. Nunca fora conservador? Mas que era ele então, que podia ser neste mundo? Que é que lhe dava a estima dos seus chefes? Não lhe faltava mais nada... D. Cláudia não atendeu a explicações; repetiu-lhe as palavras, e acrescentou:

— Você estava com eles, como a gente está num baile, onde não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma quadrilha.

Batista sorriu leve e rápido; amava as imagens graciosas e aquela pareceu-lhe graciosíssima, tanto que concordou logo; mas a sua estrela inspirou-lhe uma refutação pronta.

— Sim, mas a gente não dança com ideias, dança com pernas.

— Dance com que for, a verdade é que todas as suas ideias iam para os liberais; lembre-se que os dissidentes na província acusavam a você de apoiar os liberais...

— Era falso; o governo é que me recomendava moderação. Posso mostrar cartas (EJ, p. 128).

O discurso cínico de D. Cláudia reflete um individualismo arrivista tipicamente burguês revelador de como o seu posicionamento político insere a obra machadiana na tradição literária, brasileira e ocidental. Sua estratégia objetiva contornar a dificuldade de acesso ao poder e, se bem sucedida, “deve-se à inconsistência de partidos que se assemelham na sua dificuldade em seguir uma linha ideológica” (MAGALHÃES, 2016, p. 119).

Ardilosa, D. Cláudia descobre o mascaramento por meio de sua afirmação cínica. Sua ironia é a gravata de seu discurso. Batista nunca foi conservador porque não é preciso ter as mesmas ideias para dançar a mesma quadrilha. A esposa encontra logo uma rápida solução

para o dilema do marido: sugere uma mudança de adjetivo, como se muda de gravata³⁶ e afirma a importância da adaptação através da imagem da dança – “Dance com quem for”.

Em *Esau e Jacó*, D. Cláudia explicita, com sua convicção cínica, as reais implicações da mecânica de poder: primazia da adaptabilidade às mudanças, alegorizada pela imagem da dança. Afinal, “num mundo no qual os fins justificariam os meios, e o dinheiro é todopoderoso, a mobilidade social é facultada para aqueles que souberem se adaptar o mais rapidamente possível ao contexto, aproveitando as oportunidades” (MAGALHÃES, 2016, p. 119-120).

O não comprometimento, tanto individual como coletivamente, com ideias e opiniões, conforme ilustrado acima, é uma tendência do mundo burguês cujo motor é o dinheiro. Em *O pai Goriot*, por exemplo, Honoré de Balzac, por meio do cínico Vautrin, também se utiliza de metáforas que remetem a peças de vestuário ao discursar sobre a mentalidade política dos novos tempos. No entanto, as gravatas referidas por Machado saem de cena para a entrada das camisas como elemento de comparação.

Em conversa com o herói Rastignac, Vautrin, como uma espécie de Mefistófeles³⁷, procura, com insistência, seduzir o jovem:

Se ainda tenho um conselho a lhe dar, meu anjo, é de que você não deve se apegar a suas opiniões nem a suas palavras. Quando lhas pedirem, venda-as. Quem se jacta de nunca mudar de opinião é como quem se propõe a seguir sempre em linha reta, um idiota que crê na infabilidade. Não há princípios, há apenas acontecimentos; não há leis, há apenas circunstâncias: o homem superior abraça os acontecimentos e as circunstâncias para conduzi-los. Se houvesse princípios e leis fixas, os homens não os mudariam como mudamos de camisa³⁸.

Rastignac, além da figura de Vautrin, conta com a ajuda de Madame de Beauséant, uma nobre que pertence às altas rodas do *faubourg Saint-Germain*. Os dois, cada um a seu modo, procuram ajudar o herói na luta por um lugar na elite da sociedade parisiense. A viscondessa de Beauséant demonstra uma astúcia semelhante à de D. Cláudia, ao revelar as estratégias de comportamento a serem adotadas para se chegar ao topo da sociedade:

³⁶ A metáfora da gravata aparece no romance como ilustração da superficialidade das diferenças e das transformações de que o livro trata, em especial quanto às personalidades dos gêmeos Pedro e Paulo, como se vê no seguinte trecho: “As barbas não queriam vir, por mais que eles chamassem o buço com os dedos, mas as opiniões políticas e outras vinham e cresciam. Não eram propriamente opiniões, não tinham raízes grandes nem pequenas. *Eram (mal comparando) gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra. Naturalmente cada um tinha a sua. Também se pode crer que a de cada um era, mais ou menos, adequada à pessoa*” (Capítulo XXIII – “Quando tiverem barbas”, grifos nossos).

³⁷ Personagem do Fausto de Goethe que representa a figura do diabo e, logo, da tentação.

³⁸ BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Tradução de Gomes da Silveira. São Paulo, Globo, p. 107.

Quanto mais friamente você calcular, mais longe irá. Fira sem piedade e será temido. Considere os homens e as mulheres apenas como cavalos de posta que você abandonará estafados em cada estação de muda e assim atingirá o auge de suas ambições. Fique sabendo, você não será nada aqui se não tiver uma mulher que se interesse por você. É preciso que ela seja jovem, rica e elegante. Mas se tiver uma afeição sincera, esconda-a como um tesouro; não permita que suspeitem dela, senão você estará perdido³⁹.

Os trechos expostos do romance do escritor francês permitem notar como, tanto em sua obra como na de Machado de Assis, a figura feminina aparece como aliada na luta pela ascensão social, revelando o que a vestimenta aparentemente distintiva encobre, pregando a dissimulação que serve ao arrivismo burguês. No caso específico do casal Batista em *Esau e Jacó*, a mulher (Cláudia) é a principal aliada na ascensão social, na afirmação da versatilidade política em detrimento de grandes ideais.

Outro acontecimento do período que o romance abarca é o já referido Encilhamento, intervenção na economia adotada durante o governo do marechal Deodoro da Fonseca (1889-1891), para resolver o problema da falta de circulação de capital no país, incentivando a emissão de papel moeda. Essa medida causou a primeira crise econômica na República, mostrando a dificuldade do governo recém-instaurado para intervir nos assuntos econômicos. O personagem beneficiado por esse acontecimento foi Nóbrega, que passou de pedinte no morro do Castelo no início da história a homem rico e construiu sua fortuna “com transações duvidosas e jogo na bolsa de valores, especialmente no Encilhamento. Seu nome, então, uma completa caricatura do lugar de onde ‘ele veio’ (o morro)” (GLEDSON, 2003, p. 188-189).

Em correspondência com os acontecimentos históricos, a aceitação de Pedro pela República, que o levou à Câmara dos Deputados junto com o irmão, pode ser explicada pelo fato de que

[...] uma crise das instituições monárquicas e a conseqüente falta de bases do regime explicariam a debilidade da reação monarquista após o Quinze de Novembro. Sem as mudanças ocorridas na estrutura, o partido republicano provavelmente não teria conseguido atingir seus objetivos (COSTA, 2010, p. 461).

Por fim, ganha destaque nessa obra, também, o ceticismo e o senso de vazio que acabam por impregnar a narrativa, bem como a superficialidade da abordagem histórica (que não pode ser negada e, às vezes, desce ao nível da ópera cômica), a qual é, em grande medida,

³⁹ Id. *Ibidem*, p. 82.

um fenômeno histórico, resultante do período, entre 1871 e 1894, no qual se situa o romance. Tal fator não se deve somente a ser uma obra que, como todos os romances ou obras de arte são condicionados por seu meio, mas sim no sentido muito mais específico de que “Machado viu sua própria sociedade desnordeada, sofrendo de uma falta de objetivos já presente, em embrião, em períodos anteriores, mas agora atingindo um nível que se aproximava à total desintegração” (GLEDSON, 2003, p. 197). O enredo da obra e seu ponto de vista narrativo revelam-se resultados lógicos do período histórico com o qual estão relacionados, ou, pelo menos, com a visão machadiana dessa História.

Portanto, o livro de Machado não é histórico apenas porque tem marcas temporais fixas, como aquelas diferenciadas anteriormente quando se discutiu a diferença entre a História tradicional e a moderna. As marcas históricas em Machado surgem num complexo jogo de vozes intercaladas, cada uma delas atravessada por outras, quase sempre iluminadas pela ironia.

A estrutura da obra, em toda a sua duplicidade, desde a figura do narrador à personalidade dos irmãos, configura a dualidade do real, as posições ambíguas e contraditórias da época, as quais Machado dá a ver, porém sem se valer de um mero caráter documental e informativo ou simplesmente do reflexo fotográfico da realidade. Quanto ao aspecto político do romance, Bastos se posiciona da seguinte maneira:

Dizemos que a política se faz presente em *Esau e Jacó* e que não entrou na obra pela porta dos fundos, mas como um elemento da função desfeticizadora da arte. O que torna esse romance uma grande obra literária é que ele dá a ver os caminhos da máquina do mundo, a totalidade da sociedade brasileira da passagem do século XIX para o XX (BASTOS, 2011, p. 143).

Como autor realista, por sua capacidade de iluminar as contradições da sociedade por meio de seu trabalho estético, a obra machadiana assume papel questionador como obra de arte eficaz, capaz de captar a totalidade do real, em que o universal, representado pela cultura judaico-cristã, vem ao encontro das particularidades da contraditória sociedade brasileira, incapaz de configurar-se como um espaço público decente para todos.

Pensando nesses aspectos da obra, recorreremos mais uma vez às reflexões de Hermenegildo Bastos, quando conclui que:

Na percepção dessa totalidade, está a força política de *Esau e Jacó*, que não existiria se a obra não fosse uma poderosa interpretação do Brasil. Gledson contrapõe "um considerável interesse em questões políticas" à “sutileza de

abordá-las”. Machado não é monárquico nem republicano, mas “relativismo não quer dizer indiferença”, diz ainda Gledson (2003, p. 201). Não se trata também de procurar uma outra política além da política real brasileira, uma “filosofia política - ou suprapolítica — abstrata”. Na verdade não se trata de esquadrihar as posições políticas do autor, mas de sublinhar o “ponto de vista de classe” presente na obra (BASTOS, 2011, p. 142).

Roberto Schwarz afirma que “a falta de dimensão histórica tem fundamento histórico ela mesma, na distância imensa entre a vida popular e a História que fazem as nossas elites” (SCHWARZ, 2005, p. 158), como ilustrado, de acordo com o crítico, na frase de Aristides Lobo, segundo a qual o povo assistira à Proclamação da República “bestificado”. Se em romances da primeira fase, como *Iaiá Garcia*, a dimensão histórica estava ausente, em *Esaú e Jacó* é na sua falta que a obra ganha força para representar, paradoxalmente, a História em maior profundidade.

Com *Esaú e Jacó*, entra-se, portanto, na aparente modernidade republicana como continuadora de um passado monárquico indisfarçável no limiar de um mundo diferente, em que a contradição entre o velho e o novo domina a situação, revelando tratar-se realmente de um mundo diverso, que se vai erguendo em meio aos destroços do mundo antigo arrasado. Não por acaso a ação o penúltimo romance machadiano começa na Monarquia e termina na República. Machado de Assis, com este romance, “faz a liquidação dos saldos do Segundo Reinado e estabelece o divisor das águas entre o tipo patriarcal e o tipo burguês de civilização, representados no terreno da organização política respectivamente pela Monarquia e pela República” (PEREIRA, 1959, p. 24).

CAPÍTULO III:

“O xadrez entre Deus e o Diabo” – a religião como experiência histórica em Machado de Assis

A crítica da religião desengana o homem a fim de que ele pense, aja, configure a sua realidade como um homem desenganado, que chegou à razão, a fim de que ele gire em torno de si mesmo, em torno de seu verdadeiro sol. A religião é apenas o sol ilusório que gira em volta do homem enquanto ele não gira em torno de si mesmo.

(Karl Marx)

Por considerarmos que a problemática Machado de Assis e a religião constitui um dos alicerces da análise desenvolvida nesta tese, o presente capítulo se propõe a discutir e analisar alguns aspectos acerca dessa questão, sem desprender-se, contudo, das reflexões já suscitadas. De início, cumpre uma reflexão panorâmica sobre a presença da religião na obra machadiana e sobre alguns dos comentários críticos relativos a essa questão. Após isso, encaminha-se uma discussão mais aprofundada sobre o modo machadiano de tratar o universo religioso, para, por fim, culminar na análise crítica da relevância da religião no romance *Esau e Jacó*, considerando, acima de tudo, a sua dimensão histórica.

3.1 – A presença da religião em Machado de Assis – apontamentos críticos

O diálogo da obra de Machado de Assis com a religião cristã⁴⁰, em especial, foi contínuo, recorrente, quase sistemático, e marcado, predominantemente, pela ironia. A tradição religiosa, sobretudo a dominante, ou seja judaico-cristã, faz-se presente, das mais diversas formas, em inúmeros textos do autor, romances, contos e crônicas, e, ainda assim, são relativamente escassos os comentários críticos que tratam especificamente desse assunto, sobretudo aqueles que se organizem de modo a ir além do levantamento quantitativo acerca da presença da religião nas produções machadianas. Quando não se encaminham nessa direção, as reflexões acabam por debruçar-se sobre uma espécie de julgamento da religiosidade do homem Machado de Assis, como se o excesso de citações e referências bíblicas, alusões à Igreja e a seus membros, constituísse uma prova de certa devoção religiosa ou falta dela.

Mais do que esses aspectos, pressupõem-se que, para além do biográfico e do histórico, há na obra machadiana uma reflexão profunda e constante acerca da religião, bem como uma apropriação sistemática do universo religioso, que, quando observadas por meio de sua própria escala, torna-se um válido ponto de vista para a abordagem crítica e compreensão de muitas das questões trazidas pela obra do autor de *Brás Cubas*, especialmente quando se considera como essa questão – a de como a religião aparece na obra machadiana - já se revela ponto importante quando se considera a dialética universal x local tão presente em Machado de Assis.

⁴⁰ Cumpre ressaltar que a tradição judaico-cristã, o Cristianismo e o Catolicismo serão o foco de toda a análise, tendo em vista sua relevância para as questões aqui discutidas, as quais se organizam a partir do papel preponderante e da predominância da religião cristã na realidade nacional.

Isso posto, ao se observar a crítica específica a esse ponto, nota-se que, de tudo que já se produziu diretamente voltado à questão da religião na obra de Machado de Assis, há alguns aspectos que merecem ser comentados, a fim de que se construa melhor a reflexão sobre o assunto a que esse estudo se propõe, especialmente porque, como se verá, há muito de dogmatismo e tendenciosidade nos principais autores a tratarem do assunto em questão. Para iniciar, cumpre falar daquele que talvez seja o texto mais conhecido: o livro de D. Hugo Araújo Bressane, intitulado *O aspecto religioso na obra de Machado de Assis*⁴¹.

Logo de início, ao se tratar do assunto, D. Hugo refere-se ao escritor carioca chamando-lhe “coração de pedra que jamais cotejou lágrimas”, além de, partindo de uma visão carregada de biografismo, afirmar, de modo categórico: “O que nele (Machado) atrai é apenas o aticismo castiço do estilo, a anatomia impassível de paixões burguesas”. Segundo o crítico, os livros de Machado “entretêm, não elevam; ensinam a língua, não tornam mais homens” (BRESSANE, 1978, p. 10). Disso, já se percebe que a análise do bispo se alicerça na tentativa de extrair a religião, ou a falta dela, da produção machadiana, e que nada apresenta de crítica literária ou de qualquer reflexão mais densa sobre a obra machadiana.

Seguindo o seu estudo, o bispo comenta a iniciação religiosa de Machado, visível já nas suas primeiras composições. Faz também referência ao parco conhecimento que o escritor teria no tocante a cerimônias e atos litúrgicos da Igreja Católica, e revela alguns de seus “cochilos” e “erratas” com relação a passagens do Antigo Testamento, bem como a citação de erros com relação à liturgia da Igreja: “Onde, enfim, foi Machado de Assis encontrar Nehemias entre os doze profetas menores?!” (BRESSANE, 1978, p. 20).

Ao apontar o que denomina “falhas” de Machado quanto a seus conhecimentos bíblicos e litúrgicos, D. Hugo acaba por não realizar o que propõe o título de sua obra, uma vez que sua argumentação se mostra simplista, tendenciosa e radical, em detrimento de uma análise mais minuciosa da dimensão religiosa do criador de Brás Cubas. Em síntese: toda a argumentação presente na obra de Bressane privilegia o homem Machado de Assis, enquanto o estudo da obra fica em último plano e surgiria, como defende o crítico, como consequência da falta de fé e da deficiente formação do escritor.

Embora defenda o autor de *Dom Casmurro* da alcunha de anticlerical, continua o crítico a insistir nos equívocos machadianos quanto ao assunto religião, reafirmando que tal defeito se deveria a problemas na formação religiosa do autor. Aliás, Bressane vai mais além,

⁴¹ BRESSANE, D. Hugo de Araújo de. *O aspecto religioso da obra de Machado de Assis*. São Paulo, Edições Paulinas, 1978.

pois chega a afirmar que a ausência do sobrenatural, em Machado, seria sintoma de ausência também de fé cristã. Assim sintetiza Bressane esse raciocínio:

Preocupado com o mundo interior [...] cujos problemas o acabrunharam e que não lograra solucionar, visto lhe faltarem a fé e a esperança, confortadoras virtudes cristãs, Machado de Assis refugiou-se ao racionalíssimo naturista de que nascerá, mais tarde, o humanitismo de Quincas Borba (BRESSANE, 1978, p. 40).

Paradoxalmente, ao se referir à posição de Machado frente ao enigma da morte, Dom Hugo afirma “não haver provas de que o escritor fora ateu convicto” (p.52). Finaliza, então, sua análise com uma indagação e um comentário em aberto: “Compreenderia Machado de Assis que o ‘nada’ é nada e que Jesus é o alfa e o ômega de nossa existência? Mistério... como tantos outros na vida do imortal brasileiro” (BRESSANE, 1978, p. 59).

Como se vê, nesse breve resumo sobre a visão de Bressane acerca do aspecto religioso de Machado de Assis, predomina uma análise voltada para o homem em sua relação com a religião, ficando nada ou quase nada explícito sobre a relevância desse tema na construção da obra machadiana. É compreensível que o posicionamento de Bressane siga esse caminho, já que, como membro do clero, sua visão acaba condicionada por suas crenças e, talvez, pelo desejo de vê-las manifestadas na obra do maior escritor brasileiro, fato que constata não ocorrer, mas que em nada desabona a obra machadiana.

Além disso, por se tratar de um texto produzido no centenário do nascimento de Machado de Assis (1939), época em que ainda não existiam muitas das principais análises sobre a obra do autor, a visão de Bressane se mostra muito radical e dogmática, deixando claro que só haveria dois caminhos para a presença da religião no terreno da literatura: ou seria a manifestação da fé do escritor, ou o reflexo de sua descrença e negação dos valores religiosos, no caso, cristãos.

Apesar da antiguidade da obra, não se pode aceitar tais afirmações com seriedade em qualquer estudo que se proponha a ir mais fundo na análise de um tema tão relevante na obra machadiana como a religião. Trazer a obra de Bressane, porém, importa como elemento de contraste e de justificativa para a construção de um estudo sistemático e verdadeiramente sério sobre a religião em Machado de Assis, justificativa que também se aplica à próxima obra, a qual, infelizmente, também opta por caminhos simplistas e superficiais ao se debruçar sobre os textos de Machado de Assis.

Mari Eli de Queiroz, dessa vez no centenário de morte do autor (2008), trouxe à luz *Machado de Assis e a religião – considerações acerca da alma machadiana*, obra que

também se propõe a analisar a questão da religião no texto machadiano, porém sob um viés diverso daquele utilizado por Bressane várias décadas antes, embora não menos problemático, já que, novamente, o estudo se volta para a tentativa de ver na obra o homem Machado de Assis, algo que, em nenhuma medida, mostra-se como fator essencial para a compreensão do modo como a religião se faz elemento constitutivo do fazer literário machadiano.

Como já aparece no subtítulo da obra, a proposta do estudo de Queiroz é “penetrar na alma machadiana”, a fim de extrair-lhe a suposta religião ali existente, numa investigação profunda sobre o ser humano Machado refletido em seus textos. No prefácio do livro, assim afirma a autora:

[...] teria sido a intertextualidade bíblica na obra machadiana apenas um fator de interesse estético, ou seja, somente busca de nova fonte de exercício para seu humor dessacralizante? Ou seria essa inegável intertextualidade o indício de uma alma impregnada de religião, de religiosidade, de espiritualidade? (QUEIROZ, 2008, p. 14)

Assim como em Bressane, há na autora a intenção de cunho mais biográfico, no intuito de comprovar que o escritor brasileiro, muitas vezes lembrado por seu suposto ceticismo, possuiria uma forte espiritualidade, reflexos de sua formação católica quando pequeno, que ainda teriam se mantido ao longo de sua vida. Tal postura já evidencia, claramente, como esta outra obra com título tão chamativo e instigante sobre uma questão tão séria esgota-se na tentativa malfadada de ler um dos maiores autores brasileiros a partir das crenças de quem a escreve.

Mesmo se voltando para uma visão mais centrada na pessoa e menos no escritor, o estudo de Queiroz vai um pouco mais além do que Bressane se propusera a fazer em sua análise. Há, em *Machado de Assis e a religião*, um longo levantamento de citações e referências religiosas na obra machadiana, desde seus primeiros poemas até as produções da maturidade. Segundo a autora, o contato com a religião na infância foi de fundamental importância para a constituição do escritor Machado de Assis, por isso a grande preocupação em mapear as referências religiosas desde o início de sua produção.

Após enumerar e discutir, porém de modo raso e pouco desenvolvido, a grande quantidade de referências religiosas em Machado, a autora inicia a sua conclusão afirmando que:

[...] a literatura machadiana deixa entrever nas linhas filosofantes, no humor moralista, em certos perfis delineados nos contos e romances, nas crônicas

reflexivas, enfim, na quase totalidade da obra, uma preocupação com o sentido da vida e com a posição do homem diante do Criador; ao mesmo tempo, aponta para uma ação messiânica e evangelizadora através da palavra (QUEIROZ, 2008, p.188).

A citação deixa bastante claro como a postura da autora de nenhum modo objetiva a análise crítica e a reflexão séria da obra literária, pois as “conclusões” que a autora apresenta em nada alcançam a complexidade da obra machadiana e já parecem dadas, uma vez que, por conta de uma leitura enviesada, surge na análise de Queiroz não o Machado de Assis real, mas sim o que a autora projeta a partir da própria visão de mundo.

Apesar disso, ela, de modo categórico, embora não razoável, e após inúmeros apontamentos sobre a presença da religião nos textos machadianos, finaliza seu posicionamento sobre a relação entre Machado de Assis e a religião do seguinte modo:

Creemos ainda que Machado, não tendo encontrado na sociedade a coerência religiosa que ela apregoa e hipocritamente diz vivenciar, procurou deixar para a posteridade (porque foi escritor consciente de sua missão) o testemunho da verdadeira vocação do homem, para qual possamos ter sido criados: ser essência e não aparência, uma vez que fomos moldados à semelhança de Deus (QUEIROZ, 2008, p. 189).

Toda a extensa análise feita pela autora volta-se, então, para a tentativa de afirmar o caráter religioso da obra machadiana, enxergando nela até certo caráter missionário e doutrinário deixado para a posteridade. Existiria, portanto, em Machado, um teor religioso elevado, quase como se a obra do autor funcionasse como instrumento a favor da palavra de Deus na terra, algo que foge completamente à crítica literária minimamente séria.

O ponto de vista da autora merece ser respeitado e possui relevância, sobretudo pelo levantamento das referências religiosas nos textos machadianos. Entretanto, não há base consistente que permita afirmar que a excessiva presença do universo religioso na produção do autor atenda a um propósito de conversão do homem para o que seria a sua verdadeira vocação, ou seja, a manifestação de uma religiosidade latente. Nada disso se pode comprovar por sua obra e os caminhos escolhidos só reforçam a necessidade de se estudar com afinco e criticidade o modo peculiar da recorrente presença da religião nas obras do criador de *Esau e Jacó*.

Não se pode ignorar, é fato, que a formação de religiosa de Machado possui importância para o seu desenvolvimento como escritor e influenciará, em maior ou menor grau, o direcionamento de sua produção, como ocorre com as outras áreas do conhecimento também muito presentes nas suas obras. Como intelectual e grande observador de seu tempo e

de sua época, o autor se mostra grande conhecedor da Bíblia, livro mais citado em suas obras, e também da Igreja e de seu funcionamento, bem como de sua história ao longo dos séculos e do clero. Esse profundo conhecimento, no entanto, não se mostra como marca de religiosidade ou falta dela, tal qual Bressane (1939) e Queiroz (2008) tentam afirmar, mas sim como mais um importante elemento da realidade circundante que merece ser representado e discutido, a ponto de se mostrar determinante em diversas de suas obras, como é o caso de *Esau e Jacó*.

Avançando para uma reflexão mais séria sobre o assunto aqui discutido, encontra-se um texto relevante, situado entre a análise de Bressane e a de Eli de Queiroz, que se trata do artigo “Machado de Assis e a religião”⁴², de Raimundo Magalhães Júnior. O crítico dialoga com D. Hugo, ao afirmar que Machado não se furtou a utilizar a temática religiosa na sua obra. Magalhães parece ter um posicionamento claro sobre a religiosidade de Machado de Assis (o que não pretendemos discutir), pois constantemente lembra a proximidade do autor com os ritos da Igreja Católica. A justificativa de uma crítica mais cética levaria a se dizer simplesmente que Machado estava cumprindo os ritos sociais de uma civilização perpassada pelo Catolicismo, já que não se pode crer que o autor fosse simplesmente um membro ativo da Igreja.

Pode-se pensar que ele era um homem de seu tempo e de sua sociedade e isso tinha um peso significativo nas suas convicções, ainda que, pela sensibilidade crítica que apresentava, tivesse um olhar mais refinado sobre os assuntos do papel da religião na vida do Brasil. O que interessa é que, independentemente das suas crenças pessoais, Machado de Assis teve a autonomia suficiente para incorporar na sua obra temas e personagens oriundos do mundo religioso sem com isso realizar apenas caricaturas de caráter anticlerical ou defender a ideologia cristã diante de uma sociedade em que o cientificismo ganhava mais força.

Destaca ainda Magalhães o que chama de “fervorosa e sincera admiração de Machado por algumas figuras da Igreja” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957, p. 395), como D. Vital, cujo perfil traça em uma de suas crônicas, ou pelo padre Anchieta, que celebrou em prosa e em verso. O crítico também procura comprovar a crença religiosa do escritor, a partir da análise de textos, sobretudo crônicas, em que Machado manifesta certa familiaridade com os ritos católicos e com a doutrina da Igreja, o que se contrapõe ao defendido por Bressane. Ressalta também a postura machadiana de criticar, em alguns momentos de modo feroz, a postura dos

⁴² MAGALHÃES JÚNIOR, R. Machado de Assis e a religião. In: *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1957. p. 382- 409.

membros do clero e seu modo de agir em dissonância com os valores cristãos (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957, p. 390).

Esse ponto se mostra pertinente para o estudo da obra do autor, pois revela o seu conhecimento e o seu envolvimento com as questões da sociedade brasileira de sua época, inclusive no que diz respeito à religião, fortemente enraizada no cotidiano da época, como prática social e máscara de bons costumes que encobria a hipocrisia e a desajuste entre discurso cristão e ações individuais a vida cotidiana, até mesmo em membros do clero, muitas vezes mais envolvidos com política do que com o que estava presente no Evangelho.

Como exemplo ilustrativo disso, veja-se a abordagem que Machado de Assis faz do assunto no romance *Dom Casmurro*, em que a ida de Bentinho para o seminário parte do cumprimento de uma promessa da mãe, desvinculada de qualquer interesse ou vocação do rapaz, e o fato de tornar-se padre é visto mais sob o ângulo das possibilidades políticas do que do trabalho eclesiástico e da vocação religiosa. Como afirma José Dias no capítulo III do romance, ao advogar em favor da entrada de Bentinho no seminário: “E depois a Igreja brasileira tem altos destinos. Não esqueçamos que um bispo presidiu a constituinte, e que o Padre Feijó governou o império...” (ASSIS, I, 2006, p. 810).

Como o exemplo acima ilustra, há uma dimensão social e histórica na abordagem irônica que Machado faz da religião, não por um mero anticlericalismo reduzido a ataques ao clero e às crenças religiosas, mas por uma leitura crítica de como a religião se constitui como elemento da vida social brasileira e tem muito a dizer sobre ela, especialmente por revelar-se, como no caso citado de *Dom Casmurro*, desprovida de uma dimensão metafísica e transcendental, reduzida a máscara social, disfarce de bons costumes ou meio de ascensão social, como um simples cargo político.

Importa também ressaltar o trabalho de Raymundo Faoro, que, em sua conhecida obra acerca de Machado de Assis⁴³, dedica um capítulo à análise de alguns dos aspectos relativos à religião na produção do autor, sobretudo considerando a perda do elemento metafísico e da sacralidade religiosa em meio às exigências cotidianas e demandas de classe.

A interpretação de Faoro enfatiza muitos aspectos relevantes, inclusive servindo de base para muitas das questões que este estudo procura desenvolver, especialmente como as narrativas criadas pela religião cristã, como instituição e como mito, são bem diversas nas emoções que despertam, revelando como o Cristianismo pode ser ajustado às exigências da vida cotidiana, por exemplo, na conciliação entre religião e negócios, já que “a vantagem de

⁴³ *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. O capítulo IV - “Os santos óleos da teologia” faz uma passagem sobre diversos momentos da obra machadiana que trazem referências e alusões a elementos religiosos.

contratar com o céu é que a intenção vale dinheiro”⁴⁴, como diz Bentinho em *Dom Casmurro*, ou ainda combinar-se com o egocentrismo e o desdém pelos outros (FAORO, 2001, p. 431).

A leitura de Faoro, como já apontou Roberto Schwarz, acaba por não contemplar a forma literária machadiana, limitando-se ao aspecto sociológico das questões tratadas, sem a busca efetiva pela compreensão de como tais elementos, no caso específico aqui tratado os religiosos, mostram-se relevantes e determinantes para a constituição estética da obra de Machado de Assis, direção para a qual a análise desse trabalho se direciona, reforçando, inclusive, o caráter realista dela e a sua afirmação no chão histórico brasileiro do século XIX.

No intuito de entender melhor esses e outros aspectos relativos ao modo machadiano de trabalhar as questões religiosas, é importante adentrar o universo das obras, considerando referências e citações, ou seja, os elementos que saltam aos olhos à primeira vista, porém centrando-se na busca pelo entendimento da função estética que tais elementos assumem nos textos machadianos.

3.2 – Tradição, comércio e dualidade – a religião sob o olhar machadiano

A religião cristã, como não poderia deixar de ser, considerando-se a sua presença marcante na realidade nacional, desde os primeiros momentos de nossa história, com a chegada dos jesuítas e a catequização, até o século XIX, momento da produção machadiana, período em que o papel institucional e moral da Igreja se mostra determinante na vida social, surge recorrentemente em Machado de Assis como marca de uma época e de uma sociedade, como instituição poderosa que influencia a vida e o comportamento das pessoas e como ideologia frequentemente desvinculada da realidade material, já que os valores religiosos pregados e disseminados costumam conviver com os seus contrários, servindo constantemente à afirmação de princípios e interesses opostos a seu discurso oficial e tradicional, o que se mostra, constantemente, como revelação de uma dimensão social e histórica da religião, bastante distante das questões espirituais que deveriam constituir o seu ponto essencial.

Na produção de Machado de Assis, especialmente a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e dos contos de *Papéis avulsos*, a presença de elementos ligados a esse universo constitui um dos pontos recorrentes para ilustrar a visão crítica e o radicalismo negativo do autor diante do mundo que o cerca. Nas narrativas em que esses aspectos são mais claramente

⁴⁴ *Dom Casmurro*, cap. LXXX. – “Venhamos ao capítulo”. Bentinho justifica suas ações sem necessidade de mudá-las, mediante a transformação de prescrições absolutas em relativas;

utilizados, desde citações bíblicas, referências a santos e membros da Igreja, nota-se que há mais do que uma mera abordagem temática da religião: o autor trabalha com uma escrita que, ao se estruturar em dizer o não dito, em linguagem cifrada e irônica, vale-se, muitas vezes, de certo caráter figurativo e de certa roupagem religiosa para nos remeter à configuração histórico-social da sociedade brasileira. Ou seja: a matéria religiosa, presente nas diversas instâncias da vida nacional, é incorporada à obra machadiana para além da caricatura anticlerical e bastante distante de qualquer devocionismo abstrato, pois será encarada em suas questões essenciais, sobretudo considerando a sua dimensão histórica e a sua noção de crença absoluta e inquestionável.

Além disso, há uma questão fundamental quando se trata de pensar a religião em Machado, que vem a ser o rebaixamento da tradição à notação local. Assim como os sistemas filosóficos e a alta ciência são representadas em “tamanho diminuído⁴⁵”, sempre pelo viés irônico, a tradição judaico-cristã, a Bíblia e todo o universo católico, por exemplo, surgem na produção do criador de *Quincas Borba* também rebaixados, diminuídos e satirizados, porém, ao contrário de uma impressão inicial, a visão machadiana não se esgota na representação irônica e antirreligiosa, mas assume dimensão mais ampla de reflexão, especialmente pela forte presença da tradição e dos elementos religiosos no história do Brasil. Isso revela o quanto em Machado a religião ultrapassa a questão temática e apresenta implicações formais, de modo a auxiliar a constituição estética do texto machadiano para, desse modo, dar mostras das questões que o autor analisa e aprofunda.

Isso se mostra evidente quando se adentra a ficção do autor, tendo em vista que saltam aos olhos inúmeras referências ao universo cristão, na forma de citações bíblicas, metáforas e alegorias, bem como de personagens que evocam o mundo da Igreja e a prática religiosa na sociedade brasileira, demonstrando a relevância que o autor dava a esse tema e aos elementos associados a ele. Esse aspecto quantitativo, embora não valha como principal validador da relevância da matéria religiosa em Machado, merece atenção, já que ultrapassa os outros universos e sistemas frequentemente citados nas produções, sendo, portanto, um elemento para o qual se deve direcionar um olhar crítico e investigativo, a fim de captar as conexões e mediações exercidas por tais elementos.

Num breve olhar panorâmico sobre a questão Machado de Assis e a religião, pensando as duas fases de sua produção, nota-se que, dos romances da primeira fase, *Helena* é aquele que melhor serve de exemplo para a compreensão da presença da religião católica na

⁴⁵ Expressão cunhada por Roberto Schwarz em “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*” (2006).

dinâmica das relações sociais e é o romance em que tal elemento se faz mais forte, por ser o único em que o Cristianismo assume papel determinante como sanção ao sistema familiar, na figura do padre Melchior, ilustrando como “o eixo da autoridade religiosa, fixado no sacerdote, está delimitado pela instituição da Igreja Católica. Seus valores e símbolos, além de marcados racionalmente, se transmitem na tradição católica, a única reconhecida, oficialmente, no sentido público e da dominância institucional (FAORO, 2001, p.268).

Nesse romance, como se verá de forma mais acabada em *Dom Casmurro*, o Catolicismo, intimamente ligado aos valores patriarcais do Segundo Reinado, assume o papel de mantenedor dessa mesma ordem social, com a função de justificar e salvar a família patriarcal das piores consequências de suas próprias ações (SCHWARZ, 1977, *apud* GLEDSON, 2005, p. 171), no caso o possível envolvimento incestuoso entre Estácio e Helena⁴⁶, o que ilustra bem o papel da religião tradicional servindo de base à manutenção de valores conservadores, preconceitos e diferenças, realçando abismos sociais e garantindo a imutabilidade da realidade da classe senhorial e, inevitavelmente, também daqueles que não pertenciam a ela.

Em *Helena*, o mecanismo do favor aparece acompanhado da perspectiva cristã-católica, o que, segundo Roberto Schwarz (2005), contribui para reorganizar o espaço do favor em linhas mais verossímeis, de modo a revelar o jogo da cooptação pelo ângulo de visão da suscetibilidade. Assim, neste livro, Machado de Assis procura contribuir para o aperfeiçoamento do paternalismo, porém há alteração no ponto de partida e também uma posição defensiva:

Deixado a si mesmo, o jogo da cooptação e dos interesses burgueses dá resultados degradantes. Esta a nova tese, segundo a qual é preciso discipliná-lo. Em lugar da anterior confiança – algo cínica – no apetite e no desembaraço dos fortes, está a vigilância do preceito cristão (SCHWARZ, 2000, p.117, grifos do autor).

Neste sentido, “cabe à severidade do amor familiar e cristão moralizar as diferenças sociais, e limpá-las da baixeza que porventura elas inspirem” (SCHWARZ, 2005, p. 118). Este ponto é importante, já que, dessa forma, há uma demonstração de como, literariamente, “a ambiência católica faz ressaltar no paternalismo os aspectos que, segundo Machado, ela

⁴⁶A título de esclarecimento, segue um breve resumo da trama do romance: No Rio de Janeiro colonial, um homem importante e rico mantém caso amoroso com uma mulher que havia migrado do Rio Grande do Sul e se separara do marido, devido a dificuldades financeiras. A mulher já possuía uma filha, que, mais tarde, foi perfilhada pelo amante rico. Esta filha é Helena. Mesmo sabendo de tudo, ela é recebida no seio da família do amante de sua mãe e entra em posse de uma herança considerável. A convivência termina por gerar uma paixão recíproca entre Helena e seu suposto irmão Estácio. O drama de incesto abala as estruturas da família de Estácio e será determinante para o desenrolar da narrativa.

deveria coibir: a opressão, o desrespeito, a venalidade, a desconfiança, a permanente disposição à violência etc.” (SCHWARZ, 2005, p. 119).

Convém ainda ressaltar, em continuidade ao raciocínio anterior, que “o clima entre os bons é de muita virtude, ainda que a todo momento se suspeitem as piores indignidades, o que não deixa de surpreender”. Tudo isso revela “um ritmo em que as relações de favor se manifestem de maneira complexa e interessante” (SCHWARZ, 2005, p. 120).

Por essa razão, o que se pode constatar é que *Helena* realça, segundo a perspectiva de Schwarz, as contradições reais e dominantes, que concedem o tônus e a ossatura da sociedade brasileira, as quais constituem a profundidade do livro. O livro mostra que o favor e a dependência possuíam efeitos nefastos e degradantes, conquanto a perspectiva crítica é limitada pelos marcos impostos pelo movimento de racionalização do paternalismo. Cabe lembrar que, conforme menciona Schwarz, a protagonista do romance, quando afirma: “só as asas do favor me protegem”, revela um dado importante que denota o papel do favor para o andamento da trama e para o sentido que Helena confere a suas ações.

Logo, o dilema da protagonista tem relação com a necessidade de ascensão social, contudo a escalada defendida pela ideologia do livro, tal como salienta Schwarz, deve se suceder sem degradação, pois, os termos elevados da personagem título e também da própria obra, “trata-se de preservar o sacrário da alma” (ASSIS, 2006, I, p. 206). No entanto, ao se considerar a linguagem da situação, “trata-se de escapar à submissão pessoal, mais ou menos completa, em cujo extremo nunca aludido [...] estão a figura do agregado e o horror de ser tratado como escravo” (SCHWARZ, 2005, p. 126). Mesmo que de modo idealizado, a vivacidade dos melindres de Helena dá a ver o peso destas dimensões mais cotidianas, as quais a assimetria das relações paternalistas não se disfarça, uma vez que a personagem “prefere a miséria à vergonha”, possuindo aversão a tudo o que possa gerar uma dívida, afastando de si, “família, herança, noivo, generosidade ou complacência de corações amigos” (SCHWARZ, 2005, p. 127).

Pode-se constatar a detecção, por parte de Schwarz, da difícil posição dos agregados e dependentes na sociedade escravocrata, uma vez que sua contraditória inserção e acesso às benesses que este tipo de formação social poderia lhes outorgar dependiam dos favores dos proprietários. Depreende-se daí a existência do embate entre a autonomia individual, ligada à lógica moderna, e a posição dependente a que estavam submetidos os homens livres pobres na sociedade brasileira oitocentista, vinculados, quase que irrevogavelmente, aos interesses discricionários e arbitrários das elites dominantes.

Deve-se recordar que, em *Helena*, a dependência e a submissão pessoal possuem efeitos degradantes, gerando um paradoxo central para os homens livres na ordem escravocrata, pois, “o favor é a norma, o favor é insuportável e fora do favor só existe miséria” (SCHWARZ, 2005, p. 127). Em síntese, sem a mobilização das relações de favor, por parte das camadas despossuídas, suas chances de sobrevivência na sociedade escravista tornam-se ainda mais exíguas, principalmente em casos nos quais o dependente não as mobiliza, tendo em vista sua autonomia e dignidade pessoais.

Ao analisar *Helena*, Schwarz ressalta que no caso do “obsequiado pobre, a independência pessoal é o mínimo imprescindível, ao mesmo tempo que o máximo inalcançável” (SCHWARZ, 2005, p. 128). Assim, o autor esquadrinha e sistematiza a armação social do enredo de *Helena*, “redução estrutural” do desenho sociedade brasileira oitocentista: “De um lado, os proprietários e a propriedade (que tem forma mercantil); do outro, os homens livres, sem propriedade e sem salário – o trabalho cabe aos escravos – que só através do favor dos primeiros participam da riqueza social” (2000, p. 129). Percebe-se como o favor opera de maneira preponderante tanto em *A mão e a luva* como em *Helena*, aparecendo como elemento interpelador e orientador das condutas das personagens principais, o que confere, na leitura de Schwarz, centralidade ao favor e verossimilhança aos romances de Machado de Assis, que avançava, contundentemente, em relação a José de Alencar.

Na segunda fase, as referências aumentam quantitativa e qualitativamente. *Memórias póstumas de Brás Cubas* é narrado por típico representante da elite brasileira do século XIX, agora morto, que, em sua característica volubilidade, vai apresentar os fatos de sua vida. Além de desrespeitar o leitor e todas as leis e padrões a serem seguidos, Brás Cubas assume-se como grande conhecedor da Bíblia, inclusive comparando a sua obra a de Moisés, numa clara atitude de escárnio, sem contar a cena narrada no capítulo do delírio no qual o personagem se vê transformado na Suma Teológica de São Tomás de Aquino. As referências religiosas, unidas a uma série de outras, são rebaixadas e ironizadas no discurso de Brás, o que ilustra bem a personalidade desse despeitado filho da elite patriarcal brasileira. Ressalte-se também que Brás Cubas era um bom cristão à maneira do Brasil do século XIX e se valerá dessa máscara quando dirige uma petição ao governo a respeito do emplasto Brás Cubas, embora assumida diante dos amigos que objetivava o lucro.

Casa Velha, por sua vez, é narrado por um cônego da capela imperial. No romance *Quincas Borba* se fazem presentes o padre Chagas, o padre Mendes e, mesmo o personagem Carlos Maria, que estava destinado por seu pai para ser padre, segundo fala da personagem. E sobre o filósofo homônimo do livro, inclusive, se dirá que “não dizia pulhices a respeito de

padres, nem desconhecia doutrinas católicas; mas não falava nem da igreja nem dos seus servos.” (ASSIS, 2006, I, p. 775). Mas certamente o que mais chama a atenção, em se tratando de referenciais religiosos, é a carta de Quincas Borba para Rubião, presente no capítulo X do romance, revelando-lhe ser Santo Agostinho.

Bentinho, em *Dom Casmurro*, é enviado para o seminário em cumprimento à promessa de sua mãe, além de estar presente no enredo, com alguma relevância, o padre Cabral, mestre do protagonista e que acaba nomeado protonotário apostólico. Várias são as cenas sobre a vida religiosa das personagens no romance, como o carregar a vara do pálio na procissão do viático, no capítulo XXX do romance, denominado “O santíssimo”, por exemplo, em que José Dias entra em disputa com Pádua, pai de Capitu, pela honra de carregar uma das varas do pálio que cobria o Santíssimo Sacramento que estava sendo levado a um doente. A vida no seminário também será referida, com seus estudos e amizades, e mesmo o nome do melhor amigo do narrador, Escobar, pode ser uma referência a Pascal. O narrador acaba referenciando até o padre Luís Gonçalves dos Santos, autor da *História dos subúrbios*.

No caso desse romance, em especial, nota-se o quanto o Cristianismo se faz presente – como matéria degradada, ou seja, destituída de qualquer valor transcendental ou sagrado – e se mostra fundamental para a narrativa e as questões nela desenvolvidas, bem como nas determinações e nos rumos que as relações entre os personagens assumirão. Pode-se argumentar, retomando John Gledson, que Machado de Assis mal conseguiria escrever um romance sobre a oligarquia conservadora do Segundo Reinado sem mencioná-lo (GLEDSON, 2005, p. 159).

“Todas as crianças do meu tempo eram devotas” (ASSIS, 2006, I, p. 849), diz Bento, o que implica que a religião era presença mais constante, pelo menos entre a sua classe, à época de sua infância do que nos anos de 1890, quando escreve o livro. A promessa de D. Glória de enviar Bentinho ao seminário para que se torne padre é, num sentido, a origem de todo o enredo de *Dom Casmurro* e “o absoluto que todas as personagens, incluindo a própria D. Glória, buscam relativizar” (GLEDSON, 2005, p. 160).

Outro ponto que se mostra relevante é a ligação entre a religião e o pensamento capitalista, presente em alguns textos de Machado de Assis, como ironia às tradições institucionais da sociedade, tal qual se vê nos contos “Entre santos” e “A igreja do Diabo⁴⁷”, e que também em *Dom Casmurro* ganha bastante importância, vide a insistência nessa junção em vários capítulos da obra⁴⁸. Essa obra, em especial, “mostra a lógica burguesa de Bento

⁴⁷ “Entre Santos” integra a coletânea *Várias histórias* e “A igreja do Diabo”, *Histórias sem data*.

⁴⁸ Veja-se, por exemplo, o célebre capítulo XX do romance: “Mil padres nossos e mil ave-marias”.

Santiago e sua família no trato com o imaginário religioso a partir da reificação das promessas e de algumas reflexões coisificadas do personagem-narrador sobre sua relação com Deus e com a religião” (SANTOS, 2011, p. 11), algo que fica perceptível, na obra, por meio da associação entre os símbolos religiosos e os padrões reificados do mundo capitalista moderno.

A tese de que a visão coisificada das relações com o universo religioso é fruto de uma questão de classe social também é ratificada em um comentário específico sobre a obra feita por Roberto Schwarz, que, ao tratar da posição de centralidade e de propriedade patriarcais exercidas, inicialmente, por dona Glória, com consequências óbvias sobre a formação de Bentinho, diz:

A dominação toma a forma de autoridade paternal, e a subordinação, de respeito filial, ambas tingidas de devoção religiosa, já que o bom exemplo vem da relação com Deus-Padre. A preeminência dos motivos católico-familiares empurra para uma decorosa clandestinidade as razões estritamente individuais e econômicas, que nem por isso deixam de existir, na forma mesmo que o capitalismo e o liberalismo oitocentista haviam criado. (SCHWARZ, 2006, p. 18).

O comentário do crítico expõe nitidamente a contradição entre a classe burguesa e os seus valores patriarcais, típicos da mentalidade provinciana brasileira no século XIX. Esse contraste transpõe o estreitamento entre o pensamento econômico e a lógica religiosa para o plano das aparências marginais, no entanto “a narrativa descomprometida de Bentinho vai desconstruir os tabus de sua formação recalcada e evidenciar a essência de sua *práxis* capitalista em vários episódios relatados “(SANTOS, 2011, p. 5, grifo do autor).

Em complementaridade a esse entendimento, alguns episódios do romance podem ser destacados a fim de reforçar a compreensão de como é a presença do vínculo entre o pensamento pecuniário e a manifestação religiosa se apresenta principalmente em dois momentos da vida do protagonista: na adolescência, que envolve a sua entrada no seminário, a sua tentativa de fugir do destino prometido e a solução encontrada por Escobar para a saída do seminário; e, na maturidade, a espera pelo filho após o casamento com Capitu.

Observe-se um excerto do capítulo XX, precisamente o momento em que o narrador comenta o motivo de ter prometido rezar “mil padre-nossos e mil ave-marias”, caso José Dias conseguisse livrá-lo da ida para o seminário:

Realmente, a matéria do benefício era agora imensa, não menos que a salvação ou o naufrágio da minha existência inteira. Mil, mil, mil. Era preciso uma soma que pagasse os atrasados todos. Deus podia muito bem, irritado com os esquecimentos, negar-se a ouvir-me sem muito dinheiro...

[...] Cogitei muito no modo de resgatar a dívida espiritual. Não achava outra espécie em que, mediante a intenção, tudo se cumprisse, fechando a escrituração da minha consciência moral sem *deficit*. [...] (ASSIS, I, 2006; p. 830-831)

Bentinho acumulara promessas antigas e estava aflito para conseguir a atenção de Deus para a sua causa, como confirma a expressão hiperbólica utilizada em “não menos que a salvação ou o naufrágio da minha existência inteira”, e esse desespero adolescente talvez o tenha levado à soma de “milhares” de orações. Mas, o que primeiro chama a atenção é o vocabulário ligado a uma transação financeira como “pagasse”, “atrasados”, “muito dinheiro”, “dívida”, “fechando a escrituração” e “*deficit*”.

Há, nesse romance, um expressivo conjunto de metáforas econômicas aplicadas à esfera religiosa: o narrador-protagonista descreve a relação do indivíduo com Deus como relação de dívida. Além de criador, Deus é credor, e o homem, por consequência, seria criatura devedora por excelência. Entre as várias formas de endividamento possíveis, *Dom Casmurro* enfatiza de maneira cômica e profanadora a dívida com o céu, ou seja, com o Credor maior e definitivo.

A natureza da promessa do protagonista, se religiosa, revela-se como “uma exemplar relação mercantil, as orações passando a ser moeda de troca” (CASTRO e COSTA, 2009, p.123). O narrador se põe também a confirmar a mediação constitutiva da peculiar formação capitalista brasileira – o favor. Por essa razão, a postura sistemática de não cumprimento das promessas feitas empenhava uma dívida eterna e impagável como é da natureza do favor, como o próprio narrador diz ao leitor: “O céu pedia-me o favor, eu adiava a paga”

O rebaixamento de Deus não está aqui apenas na personificação, pois ele também é representado como um credor voraz que exige o acréscimo de juros aos seus devedores, como maneira única de resgatar as “dívidas espirituais” das pessoas. O criador “fecha os olhos e os ouvidos àqueles que, em uma lógica bancária, estão com as contas em aberto e necessita de alguma recompensa usurária para lhes conceder alguma nova graça” (SANTOS, 2011, p. 6). A equiparação entre as orações e o capital em “negar-se a ouvir-me sem muito dinheiro” é revelador da definição financista dos dogmas religiosos na mente do jovem alienado que já tem a sua “consciência moral em *deficit*”. Daí a obsessão pelo grande número “mil, mil, mil”.

Ainda na prática das promessas, que cada vez mais o endividavam, o jovem Santiago, já no seminário, tenta negociar com Deus o perdão pelo pecado de ter desejado a morte da mãe, que estava doente e mandara lhe chamar, como meio de sair do seminário:

[...] Então, levado do remorso, usei ainda uma vez do meu velho meio das promessas espirituais, e pedi a Deus que me perdoasse e salvasse a vida de minha mãe, e eu lhe rezaria dois mil padre-nossos. Padre que me lê, perdoa este recurso; foi a última vez que o empreguei. A crise em que me achava, não menos que o costume e a fé, explica tudo. Eram mais dois mil; onde iam os antigos? Não paguei uns nem outros, mas saindo de almas cândidas e verdadeiras tais promessas são como a moeda fiduciária, – ainda que o devedor as não pague, valem a soma que dizem (ASSIS, 2006, I, p. 880).

Após pensar que poderia dizer toda a verdade à mãe sobre o que havia desejado e logo ter desistido, Bentinho recorre ao pensamento mercadológico sobre Deus e, sem ter saldado ainda a dívida dos “mil”, o jovem chega à incrível soma de “dois mil padre-nossos”, que abarcaria, provavelmente, o milhar inicial da promessa do capítulo XX e mais mil orações para lhe curar o “remorso” com a melhora de saúde da mãe.

A menção ao “padre que me lê” e o posterior pedido de perdão são discretos, entretanto indicam revelam, ironicamente, certa consciência de transgressão das relações dogmáticas com o divino. Reforce-se que a percepção de que o narrador trata os atos religiosos como transações capitalistas no final da passagem, em que o jovem transgressor se diz uma “alma cândida e verdadeira” e, no entanto, estabelece uma comparação para igualar as orações prometidas a papel moeda na expressão “moeda fiduciária”.

No capítulo LXIX, após a melhora da mãe, o jovem Bento vai à missa com o propósito de se reconciliar com Deus:

[...] Nem era só pedir-lhe perdão do pecado, era também agradecer o restabelecimento de minha mãe, e, visto que digo tudo, fazê-lo renunciar ao pagamento da minha promessa. Jeová, posto que divino, ou por isso mesmo, é um Rothschild muito mais humano, e não faz moratórias, perdoa as dívidas integralmente, uma vez que o devedor queira deveras emendar a vida e cortar nas despesas. Ora, eu não queria outra coisa; dali em diante não faria mais promessas que não pudesse pagar, e pagaria logo as que fizesse (ASSIS, I, 2006, p. 881).

Note-se que o agradecimento pela melhora da mãe vem acompanhado de dois pedidos de perdão: o primeiro é dirigido a Deus e diz respeito à desculpa espiritual pela ofensa de ter desejado a morte da própria mãe; o segundo é dirigido ao credor e se refere à remissão das dívidas acumuladas. Essa duplicidade da visão de Deus remete às considerações de Karl Marx (2010) e sua percepção de que o sistema social vigente elevou o dinheiro ao patamar do sagrado (“O dinheiro é a essência do trabalho e da existência do homem, dele alienada, e esta essência estranha o domina e é adorada por ele. O Deus dos judeus secularizou-se, converteu-se em Deus universal”). Marx, partindo do que é típico do judeu ao que se tornou universal, expõe como a essência humana foi reificada pela prática egoísta das necessidades e como o

dinheiro não só se humanizou, mas atingiu o patamar da onipotência divina, enquanto o homem foi reduzido à mercadoria. O grande resultado desse processo de inversão de valores é a alienação, e o homem, ao perder a noção de si e do que lhe rodeia, passa a desenvolver o senso de que tudo deve ser tratado através da dominação da propriedade privada: a natureza, a arte, a história, a nacionalidade e, inevitavelmente, a religião.

Para melhor estruturar a equiparação entre a religião e a economia, a figura de Deus é rebaixada à personificação, recurso repetido na denominação “Jeová” e agravado no confronto zombeteiro com o banqueiro judeu Rothschild. Lembrando que “Jeová” é uma denominação hebraica de Deus, “não seria de todo equivocado ver em Machado de Assis uma relação com o pensamento de Marx, quando este afirma que a equiparação entre o dinheiro e a religião é fruto oriundo da cultura judaica” (SANTOS, 2011, p. 7).

No capítulo LXXX, ao relatar a demora proposital de sua mãe para enviá-lo ao seminário, Bentinho assim define Deus (ASSIS, 2006, I, p. 883): “[...] o credor era arquimilionário, não dependia daquela quantia para comer, e consentiu nas transferências de pagamento, sem sequer agravar a taxa do juro”. Aqui, como podemos ver, a promessa é vista, mais uma vez, como um negócio financeiro e Deus é símbolo de riqueza material, apesar de ainda apresentar um sentimento amoroso de não querer acrescentar ao valor da dívida os juros pela demora do pagamento. Essa contradição é a realização imagética do dualismo referente a Deus na mentalidade religiosa do narrador, já reificada.

Em outro momento, a solução encontrada por Escobar, no capítulo XCVI, para que Bentinho pudesse sair do seminário é bastante ilustrativa dos pontos apresentados:

– Sua mãe fez promessa a Deus de lhe dar um sacerdote, não é? Pois bem, dê-lhe um sacerdote, que não seja você. Ela pode muito bem tomar a si algum mocinho órfão, fazê-lo ordenar à sua custa, está dado um padre ao altar, sem que você... (ASSIS, 2006, I, p. 904).

Percebe-se que o pensamento comercial do amigo serve como nítida reafirmação da visão da promessa de d. Glória para Deus como um contrato, o qual permitiria a substituição matemática do filho único por um órfão desconhecido, que, reduzido à moeda de troca, sequer será denominado na narrativa, mas cumpre o papel de saldar a dívida com o divino.

Já adulto, casado com Capitu, Bento em outro momento importante de conversa com Escobar, no capítulo CIV, sobre a tristeza e a inquietação por ainda não ter filhos, diálogo que oferece pontos importantes para análise que se tem encaminhado por ora:

— Homem, deixa lá. Deus os dará quando quiser, e se não der nenhum é que os quer para si, e melhor será que fiquem no Céu.

- Uma criança, um filho é o complemento natural da vida.
- Virá, se for necessário. Não vinha. Capitu pedia-o em suas orações, eu mais de uma vez dava por mim a rezar e a pedi-lo. Já não era como em criança; agora pagava antecipadamente, como os aluguéis da casa (ASSIS, 2006, I, p. 910).

Importante notar como há uma inversão na relação de Bentinho com Deus: adulto, ele já não pedia, antes, para pagar com as rezas, depois; as orações, agora, antecipavam a graça almejada - no caso, a de ter um filho. Talvez por julgar que não possuir mais crédito com o Senhor ou por ter desenvolvido um pensamento mais maduro da lógica monetária, que pressupunha o “dinheiro” antes de tudo, o protagonista acaba por inverter a ordem da negociação, “embora, não se possa negar que o tratamento dado à questão esteja ainda dentro de uma lógica pecuniária, como confirma a comparação ‘agora pagava antecipadamente, como os aluguéis da casa’ (SANTOS, 2011, p. 7).

Por fim, em uma das digressões da narrativa, o narrador discorre sobre as quebras de juramentos e, ao tratar da possível sentença da alma ao purgatório, assim define esse apresenta suas reflexões:

Ao certo, ninguém sabe se há de manter ou não um juramento. Cousas futuras! Portanto, a nossa constituição política, transferindo o juramento à afirmação simples, é profundamente moral. Acabou com um pecado terrível. Faltar ao compromisso é sempre infidelidade, mas a alguém que tenha mais temor a Deus que aos homens não lhe importará mentir, uma vez ou outra, desde que não mete a alma no purgatório. Não confundam purgatório com inferno, que é o eterno naufrágio. *Purgatório é uma casa de penhores, que empresta sobre todas as virtudes, a juro alto e prazo curto. Mas os prazos renovam-se, até que um dia uma ou duas virtudes medianas pagam todos os pecados grandes e pequenos* (ASSIS, 2006, I, p. 920, grifo nosso).

Como se vê nos termos, alguns até repetidos em outros momentos, como “casa de penhores”, “empresta”, “juro”, “prazo” e “pagam”, a junção entre o pensamento ligado ao capital e os símbolos religiosos é um procedimento ideológico que impregna todo o romance, revelando, na estrutura da obra, a reprodução de uma lógica espalhada pela modernidade capitalista mesmo na realidade de uma sociedade periférica como a brasileira, o que permite observar como o pensamento da classe burguesa leva as convenções tradicionais da sociedade brasileira, ainda imbuída dos arcaísmos patriarcais, a terem uma sugestão de negociação, de que não escapa nem o tratamento da crença em Deus.

Todos esses elementos ajudam na percepção da perda do sentido transcendental da religião, que se torna comércio; as relações religiosas, entre o homem e Deus, assumem a dimensão de negociação, reveladoras de certo egoísmo cristão, cujo fio condutor é a busca

constante da afirmação dos próprios interesses e vontades, independentemente de preceitos religiosos previamente assumidos e, paradoxalmente, utilizando-se muitas vezes desses próprios preceitos para justificar ações individualistas, excludentes e violentas.

Esaú e Jacó, foco de nossa análise, já em seu título, faz referência à história dos irmãos rivais constante no livro do Gênesis. Os nomes dos personagens – Pedro, Paulo, Natividade, Santos – todos em referência ao Cristianismo – confirmam a influência religiosa do livro, porém, a prática cristã surge mais como máscara social do que como atitude de espírito. A própria história começa numa cena um tanto sincrética com a visita à Cabocla do castelo e uma missa, numa representação clara do peculiar sincretismo religioso que já se fazia forte ao final do século XIX. Pela obra, também, desfilam alguns sacerdotes como o padre Guedes e o padre Bernardes.

No *Memorial de Aires*, o conselheiro Aires elogia o seu confessor, ainda que tenha abandonado essa prática com o passar do tempo, além de trazer a admiração de Tristão pelo padre Bessa. O romance começa com o convite de Mana Rita a Aires para irem ao cemitério em visita ao jazigo da família e, após isso, há a conversa entre os dois irmãos, quando Aires diz que ela estaria fazendo a ele a aposta de Deus e Mefistófeles do *Fausto* de Goethe.

Levando-se em consideração que a religião cristã, predominante na realidade brasileira desde sua formação, ilustra um dos elementos mais tradicionais presentes na história, até mesmo do ponto de vista literário, como mostra a importância da Bíblia para a cultura ocidental, vê-se que Machado relaciona-se com essa e outras tradições de modo arbitrário. O autor não mantém o sentido original da fala recebida, mas o subverte de acordo com o sentido que lhe convém, num trabalho metódico em que se apropria da referência pela corrosão irônica, em que a citação de trecho ou forma tem seu sentido alterado pela inserção em um novo contexto. A Bíblia, por exemplo, é retomada parodicamente e com bastante frequência⁴⁹. De fato, Machado a considera uma referência universal, uma das matrizes da prosa ocidental, porém, ao contrário do que faz a Igreja, “toma o texto bíblico de modo dessacralizado, como uma narrativa literária, um modo discursivo de se representar a realidade” (SANSEVERINO, 2003, p. 131). Ao retirar sua aura, “Machado não a vê mais como uma revelação de Deus pela linguagem, porque Este estaria ausente. Além disto, deixa de ser um texto orgânico, quando

⁴⁹ Em estudo anterior sobre os contos de temática religiosa de Machado de Assis, essa e outras questões acerca da relação entre a obra machadiana e a religião são aprofundadas e discutidas. Cf.: SILVA, Tiago Ferreira da. *Franjas de algodão em mantos de veludo: apropriação irônica e realidade histórica nos contos de temática religiosa de Machado de Assis*. 2013. 136 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

não se tem mais a ilusão de que se estaria frente a um texto canônico, por revelar a essência do homem” (SANSEVERINO, 2003, p. 131).

Tome-se como exemplo o conto “Na arca: três capítulos inéditos do Gênesis”, narrativa que propõe a inserção do conto em um livro existente, como um capítulo inédito, uma parte nova, original e complementar, mas que, por alguma razão, teria sido suprimida ou perdida. Interessante notar que esta inserção não ocorre apenas de modo exterior, por um título que tivesse sido construído pelo narrador; a própria linguagem utilizada por Machado mimetiza, com a marca da ironia do autor, a do livro do Gênesis:

Capítulo A

1. - Então Noé disse a seus filhos Jafé, Sem e Cam: - 'Vamos sair da arca, segundo a vontade do Senhor, nós, e nossas mulheres, e todos os animais. A arca tem de parar no cabeço de uma montanha; desceremos a ela.
2. - 'Porque o Senhor cumpriu a sua promessa, quando me disse: 'Resolvi dar cabo de toda a carne; o mal domina a terra, quero fazer perecer os homens. Faze uma arca de madeira; entra nela tu, tua mulher e teus filhos (ASSIS, 2006, II, p. 303).

O momento em que se insere a narrativa do conto é aquele que precede o fim do dilúvio, quando Noé e sua família esperam para retornar à terra firme. Com o dilúvio, a intenção de Deus era dar fim ao mal que reinava na terra e estava destruindo os homens. Por isso, Noé considera a si e a sua família como escolhidos para viver em paz na terra após esse processo de purificação divina.

Porém, o conflito do conto desfaz a ilusão: os filhos de Noé acabam por brigar ao proporem uma divisão das terras assim que as águas baixarem. Ainda na arca, sem que nada houvesse de concreto, eles discutem como se já fosse proprietários das terras, cada um com a parte que lhe seria de direito. Irados e raivosos, os irmãos brigam pelos limites da terra de cada um, para ver a quem caberia mais, e a quem caberia menos.

26. - 'Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?
27. - E nenhum dos filhos de Noé pôde entender esta palavra de seu pai.
28. - A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo. (ASSIS, 2006, II, p. 305).

Após conter a briga, apartando os filhos sob ameaça de amaldiçoá-los, Noé percebe qual fora seu erro. A possibilidade de concretização da paz não pode ser alcançada porque o mal do mundo não fora eliminado, como fica claro pela briga entre os irmãos. O mal se

encontra no interior do homem e, enquanto houver algum vivo, ele deve persistir. Assim, a narrativa machadiana, que se propõe como um “capítulo inédito” ganha sentido, uma vez que o autor recria, de modo ficcional, cenas originais da história humana desde os tempos bíblicos. “Ao contrário de uma natureza boa, corrompida pelo demônio, o homem é essencialmente contraditório, trazendo em si o mal, porque é autocentrado nos seus interesses” (SANSEVERINO, 2003, p. 132). Cada um dos irmãos se considera, à sua maneira, com razão, pois, a seu ver, a terra em disputa, cuja posse é puramente imaginária, pertence a um deles, sendo o outro um usurpador do direito e da propriedade alheia. Nenhum dos filhos de Noé se considera mau, porém, ao lutarem movidos por interesses egoístas, eles geram o mal.

Esse processo de dar forma ao mal não é, ressalte-se, resultado apenas de uma relação social, mas da exteriorização de algo que existe em potência no homem. O mundo está sob as águas, não pode ser visto, e a ninguém pertence. Os filhos de Noé lançam, porém, sobre o mundo um olhar de dominação, alicerçado na ideia de posse, a qual era apenas uma ficção sobre o mundo, já que eles ainda continuavam na arca, sobre as águas.

Ao final do conto, contrariando o tipo de representação próprio da linguagem bíblica, Noé apresenta uma fala estranha, em que fornece um dado contemporâneo à época de Machado de Assis: a guerra entre a Rússia e a Turquia, conflito cuja motivação também foi a questão de limites territoriais. Os filhos de Noé, obviamente, não compreendem a profecia do pai.

Nesse conto, todo escrito em versículos, imitando a linguagem própria da Bíblia, a inserção de um elemento incongruente à narrativa leva à sensação de estranhamento. A mescla de um problema atual com um bíblico induz o leitor a buscar uma associação entre ambos. Nesse caso, o elemento estranho permite ver no conto um sentido alegórico, em que a primeira história (disputa entre os filhos de Noé, Sem e Jafé) tem seu sentido completado pela guerra da Turquia contra a Rússia, conflito de milhares de anos depois dos imemoriais tempos bíblicos. Assim, “a projeção de futuro a partir do presente narrativo, no qual há apenas uma família no mundo, leva a considerar um aspecto de permanência e repetição do mesmo conflito bélico na terra, na disputa por limites, não mais entre irmãos, mas entre nações vizinhas” (SANSEVERINO, 2003, p. 133). No caso machadiano, a tradição bíblica não é respeitada como tal, mas surge esvaziada da sabedoria, do sentido transcendente que lhe seria próprio, substituída por um outro sentido, de ordem profana, corrosiva, inserido dentro da história, carregado de ironia.

Desse modo, o conto “Na arca - três capítulos inéditos do Gênesis” revela-se como uma narrativa que não demonstra veneração pela palavra bíblica, já que a paródia desfaz o sentido original do texto sagrado, conferindo-lhe um significado pessimista. O mesmo tipo de linguagem, por meio dos versículos, serve ao propósito de mostrar a permanência do mal dentro da arca que levava pretensamente os únicos homens vivos. Não há, portanto, transcendência; o que há é a inserção do homem na história, que é definida pela sucessão de gerações no tempo, cuja única constância parece ser o conflito, visto que o desejo pela posse da terra, a afirmação da propriedade privada e dos privilégios particulares dissolvem até mesmo os vínculos familiares e, ironicamente, ilustram como a predileção dos escolhidos de Deus na Bíblia pode remeter ao modo como, historicamente, a religião judaico-cristã ajuda a reforçar uma divisão social ilógica, como ilustra o conto, já que a briga pela terra entre os irmãos se dá sem ao menos eles a possuírem, ou seja, mesmo diante de uma realidade que ainda não se revela concreta, os filhos de Noé, privilegiados por estarem na arca, são incapazes de pensar coletivamente, pois a posse da propriedade irá se sobrepor ao destino que lhes é reservado.

O conto “Adão e Eva”⁵⁰ constrói uma reflexão que também caminha neste sentido. Durante uma refeição, lá pelo século XVIII, num engenho da Bahia, a dona da casa oferece a sobremesa aos convidados. Um deles, mais curioso, deseja saber o que era e é dessa situação simples e trivial que surge o questionamento sobre a origem da curiosidade humana: viria de Adão ou de Eva?

Consultado, o juiz-de-fora respondeu que não havia matéria para opinião; porque as cousas no paraíso terrestre passaram-se de modo diferente do que está contado no primeiro livro do Pentateuco, que é apócrifo. Espanto geral, riso do carmelita, que conhecia o juiz-de-fora como um dos mais piedosos sujeitos da cidade, e sabia que era jovial e inventivo, e até amigo da pulha, uma vez que fosse curial e delicada; nas cousas graves, era gravíssimo (ASSIS, 2006, II, p. 525).

O juiz-de-fora insere uma nova possibilidade de encarar parte da Bíblia como sendo apócrifa. Haveria um outro livro que seria o verdadeiro. A ambiguidade será a tônica desse conto, já que em nenhum momento é possível saber se o juiz-de-fora age de modo grave ou jovial, enquanto conta sua história. O sério e o cômico servem de base para a narração da origem do homem, recontando a origem bíblica de forma diversa da narrativa original. O juiz satisfaz seu arbítrio, ao definir a natureza humana com uma pureza inverossímil.

⁵⁰ Integrante da coletânea *Várias histórias*.

Foi o Tinhoso que criou o mundo; mas Deus, que lhe leu no pensamento, deixou-lhe as mãos livres, cuidando somente de corrigir ou atenuar a obra (ASSIS, 2006, II, p. 527).

O trecho acima mantém relação próxima com outros momentos da obra machadiana, em que a criação aparece como tema, sempre com as figuras de Deus e do Diabo presentes. Em “A Igreja do Diabo⁵¹”, Deus não se preocupa com a construção, pelo Diabo, de uma igreja que acaba por roubar os fiéis. O espírito que nega, em suas argumentações, parece mais causar tédio do que qualquer outra coisa no Criador. No final, compreende-se esta postura quando o Diabo vai reclamar que, por trás do sucesso da sua igreja, escondia-se uma falha: os homens aceitavam a doutrina diabólica, porém, às escondidas, revelavam-se virtuosos, praticando boas ações. Deus, ao ouvir as queixas, responde:

– Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana (ASSIS, 2006, II, p. 375).

Tanto num caso como no outro, há, no centro da narrativa, a figura do Diabo como negação de Deus. Deus revela aqui a própria condição indefinível do homem que não pode ser filiado a uma ou outra origem, uma vez que não é divino, nem é demoníaco, mas sim os dois simultaneamente. Será, assim, infrutífera qualquer tentativa de reduzir o homem apenas a um único princípio ou a sua negação.

Em outro momento do conto, o Diabo, propagando a sua doutrina, profere o seguinte apólogo: “Cem pessoas tomam ações de um banco, para as operações comuns; mas cada acionista não cuida realmente senão nos seus dividendos: é o que acontece aos adúlteros. Este apólogo foi incluído no livro da sabedoria” (p. 373). Por este apólogo, que reduz o homem ao acionista, entra-se no campo da vida moderna, devorada e esterilizada pela economia. “O homem religioso, o cristão, o católico, são extravagâncias e inutilidades na máquina do mundo” (FAORO, 2001, p. 433). O católico perdeu as raízes cristãs que o alimentaram e lhe insuflaram o sentimento de divindade. Sua existência social se determina pela qualidade de burguês, cujo último estágio é o acionista, e não de membro da cristandade, da igreja. O mundo se estreita na caça do dinheiro, o cristão se anula no burguês, na imensa paisagem desolada e perdida do Diabo. Mas nem tudo é permitido: mortos os mandamentos, ainda vigoram as convenções e a polícia, que vigiam as ruas, os bancos, as assembleias de

⁵¹ Conto que abre *Histórias sem data*.

acionistas. “Certo, há a consciência que rói surdamente, mas o brilho do vil metal a pacifica, como outrora a prece” (FAORO, 2001, p. 436).

No conto “Adão e Eva”, o juiz recria a cena inicial, sem o pecado original, a partir da ideia de perfeição do homem, que não cede à tentação e não come do fruto da árvore do bem e do mal:

- Quem me chama?
- Sou eu, estou comendo desta fruta...
- Desgraçada, é a árvore do Bem e do Mal!
- Justamente. Conheço agora tudo, a origem das cousas e o enigma da vida. Anda, come e terás um grande poder na terra.
- Não, pérfida!
- Néscia! Para que recusas o resplendor dos tempos? Escuta-me faze o que te digo, e será legião, fundarás cidades, e chamar-te-ás Cleópatra, Dido, Semíramis; darás heróis do teu ventre, e serás Cornélia; ouvirás a voz do céu, serás Débora; cantarás, e serás Safo. E um dia, se Deus quiser descer à terra, escolherá as tuas entranhas e chamar-te-ás Maria de Nazaré. Que mais queres tu? Realeza, poesia, divindade, tudo trocas por uma estulta obediência (ASSIS, 2006, II, p. 527).

De modo semelhante ao que se viu no conto “Na Arca”, a serpente tenta Eva, valendo-se de fatos históricos que estão por vir, em que a figura feminina terá "realeza, poesia, divindade". Comer do fruto da árvore do Bem e do Mal traz a quimera prometida pela Serpente, pela enviada do demo, que é a de conhecer a origem do mundo e o enigma da vida, bem como a de alcançar as conquistas materiais. A serpente suprime “a entrada na história, no fluxo temporal, destrutivo, em que o homem é condenado a conquistar o pão com o suor do rosto, e a mulher a parir com dor” (SANSEVERINO, 2003, p. 134). Adão e Eva ignoram as tentações da serpente, pois “nada valia a perda do paraíso”. Por resistirem ao mal e obedecerem estritamente às regras, Deus os leva para o Céu em Glória.

- Tendo acabado de falar, o juiz-de-fora estendeu o prato a D. Leonor para que lhe desse mais doce, enquanto os outros convivas olhavam uns para os outros, embasbacados; em vez de explicação, ouviam uma narração enigmática, ou, pelo menos, sem sentido aparente.
- [...]
- Pensando bem, creio que nada disso aconteceu; mas também, D. Leonor, se tivesse acontecido, não estaríamos aqui saboreando este doce, que está, na verdade, uma cousa primorosa. É ainda aquela sua antiga doceira de Itagipe? (ASSIS, 2006, II, p. 528)

Ao final da narração, a reação dos ouvintes diante da inusitada história é de incompreensão. O juiz-de-fora apresenta uma nova versão da criação humana, sem sentido aparente, o que deixa seus interlocutores espantados, obrigados a tentar decifrar o enigma

proposto para entender algo do que fora dito. A partir de uma questão simples, se o mais curioso seria o homem ou a mulher, o narrador cria, sob o riso benevolente do padre, uma nova versão do Gênesis. Ela traz a marca da perfeição humana, capaz de resistir à curiosidade de conhecer, de não se deixar seduzir pelas promessas da serpente, fiel a Deus, pois, se assim fosse, os homens não estariam ali comendo o doce.

O que é discutido em “Adão e Eva” remete diretamente ao que se vê no capítulo IX de *Dom Casmurro*, no qual, mais uma vez, Machado, de forma irônica, abre uma discussão acerca da criação do mundo. No conto, tentativa diabólica de reaver a propriedade modificada pelas mãos divinas sugere que a noção de propriedade se refere à autoria das “obras” em questão. Trata-se, além do que já foi discutido, de uma disputa autoral entre o Deus e Diabo. A expressão “direitos autorais”, que é utilizada no capítulo “A ópera” estabelece uma ligação entre esses dois momentos em que Machado, mais explicitamente, faz uma revisão irônica da Criação.

O capítulo, que poderia ser apartado do livro e considerado um conto, expõe a história da Criação da seguinte forma:

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros discípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, e acaso para reconciliar-se com o céu, compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno (ASSIS, 2006, I, p. 939).

Pediu Satanás, então, que o Senhor a escutasse, emendasse e executasse. Como houve enfática insistência, o Senhor consentiu a execução da peça, mas fora do céu. Para tal finalidade, criou um teatro especial, este planeta. Dispensaram-se os ensaios:

Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está além da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrendo muita vez o sentido por um modo confuso (ASSIS, 2006, I, p. 818).

Tanto na criação segundo Veloso quanto na versão de Marcolini, Deus age estimulado por ações do Diabo, os atos divinos surgem como reações a iniciativas diabólicas. No primeiro caso, porém, Deus impõe sua participação na obra de criar o mundo, originalmente um projeto demoníaco, que Ele permite a seu idealizador executar, para em seguida atenuá-lo ou corrigi-lo, especialmente no caso de homem e mulher. No último caso, têm-se um projeto de Deus por Ele descartado, e que Satanás leva adiante. Numa atitude menos arrogante que a do Diabo na história de Veloso, o de Marcolini solicita a colaboração divina, acolhe possíveis emendas, chega a implorar a parceria do Altíssimo. O Diabo propõe e Deus dispõe: eis a irreverente releitura que o tenor faz do provérbio com sua história da criação.

Ignorar que o êxito de um projeto depende da boa vontade do Senhor foi o erro de Satanás em "Adão e Eva". Aparentemente mais humilde e menos voluntarioso, o Diabo de Marcolini obtém o consentimento de Deus, que viabiliza a obra. Embora inevitável, a colaboração, entretanto, não pode ser "amiga". Ou não existiriam os desacordos, os "lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda", os inúmeros trechos em que, segundo "os amigos do poeta", "a partitura corrompe o sentido da letra", e "(...) é absolutamente diversa e até contrária ao drama" (ASSIS, 2006, I, p. 940). Em suma, nas próprias palavras de Deus ao rival, no fim do conto "A Igreja do Diabo", "é a eterna contradição humana"⁵².

Aos olhos dos "imparciais", precisamente aí reside a "beleza da composição". No conto de *Histórias sem data*, vale lembrar, evidencia-se a necessária impureza das ações humanas: nenhum ato é totalmente virtuoso ou totalmente mau, assim como nenhum homem o é; inexistem virtudes e vícios em estado puro. Prevalece o bem ou o mal no ser humano em certa ocasião ou em dado período, como esclarece o narrador de *Dom Casmurro*, ao propor, no capítulo LXVIII, sua "teoria [...] dos pecados e das virtudes":

[...] cada pessoa nasce com um certo número deles e delas, aliados por matrimônio para se compensarem na vida. Quando um de tais cônjuges é mais forte que o outro, ele só guia o indivíduo, sem que este, por não haver praticado tal virtude ou cometido tal pecado, se possa dizer isento de um ou de outro; mas a regra é dar-se a prática simultânea dos dous, com vantagem do portador de ambos, e alguma vez com resplendor maior da terra e do céu. (ASSIS, 2006, I, p. 880).

Noutras palavras, a humanidade seria resultado de uma mescla cuja bondade ou cuja maldade teriam sempre caráter provisório: alguém só poderia considerar-se bom caso, numa

⁵² "A Igreja do Diabo". In: *Histórias sem data*.

atitude ou numa ação particular, os motivos nobres preponderassem sobre os egoístas, ou se seu balanço de pecados e virtudes registrasse saldo positivo. Do contrário, seria mau, ao menos até segunda ordem, porque só se poderia ser uma coisa ou outra interinamente.

Quanto aos direitos de autor, o Diabo teria perdido de vez os que possuía sobre a parte humana de sua criação. Contudo, como o próprio Veloso admite no final de “Adão e Eva”, se seu relato fosse verdade, os convidados de D. Leonor não estariam ali, naquele endereço terreno, saboreando um doce “celestial”. Já o velho tenor Marcolini apresenta a criação como um trabalho ainda em processo, já que a encenação dessa ópera nunca terminou e ainda continuará por muito tempo:

Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: "Muitos são os chamados, poucos os escolhidos". Deus recebe em ouro, Satanás em papel (ASSIS, 2006, I, p. 819).

Considerando que o humor sacrílego se combina à mercantilização da esfera religiosa ao longo de *Dom Casmurro*, observa-se aqui mais um exemplo dessa combinação: a referência aos direitos autorais e ao pagamento pontual, segundo a justa divisão desses direitos entre os coautores. Apesar do tom cômico, não se deve entender como blasfêmia a citação do versículo final da parábola da festa das bodas⁵³: os chamados seriam aqueles que se orientam pela música satânica e os escolhidos aqueles cujas ações se inspiram verdadeiramente no libreto divino, ou seja, aqueles que de fato atendem ao chamado de Deus, mostrando-se dignos desse convite.

Em complementaridade a esse raciocínio, conforme defende Vilar:

Os escolhidos podem ser poucos, mas seus atos são preciosos, valem ouro. Daí a diferença entre o que Deus e o Diabo recebem. Assim compreendida, essa passagem do romance não contraria a interpretação tradicional da parábola, antes a revalida, embora o faça no contexto de uma versão profanadora da criação do mundo, na qual intervêm regras de um universo econômico capitalista, como leis de mercado e direitos de propriedade “intelectual” (VILAR, 2010, p.15)⁵⁴.

⁵³ Mateus, cap. 22, v. 14.

⁵⁴ VILAR, Bluma Waddington. *Deus, o Diabo e os direitos autorais: Uma leitura comparativa do conto “Adão e Eva”*. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/download/Deus,%20o%20Diabo%20e%20os%20direitos%20autorais.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2017.

É possível, também, fazer uma aproximação entre o mundo demoníaco criado pelo juiz e a maneira de enxergar a realidade e a representar textualmente, realizada por Machado de Assis. Recorrentemente, seus personagens, em diversos momentos, respondem às situações criadas em função de uma complexa dialética entre o bem e o mal, que descobre seu sentido orientador pela necessidade. E, se escolhem invariavelmente o caminho menos nobre, das máscaras e da enganação, quem pode culpá-los? É essa a única resposta sã em um mundo demoníaco, para usar a imagem do conto, um mundo que teima em não fazer sentido.

Em Machado, a escolha de temas e do material a ser trabalhado nas obras era, portanto, parte fundamental do método machadiano de composição, pois o escritor “(...) escolhia a dedo o seu material histórico-literário, escancarando através dele sua falta de esperança na construção de um espaço público decente e sua falta de crédito nas relações privadas, agressivamente cordiais, herdadas da situação colonial patriarcal e mantidas – para sempre? – em vigor (CARA, 2006, p.3).

A predileção de Machado pela religião se mostra, portanto, mecanismo de revelação de uma inevitável visão cética, carregada de certa negatividade no trato com a sociedade brasileira. A apropriação irônica da religião cristã, universal, surge, como uma espécie de construção formal que revela a grande ironia de uma sociedade que procurava incorporar elementos externos a uma realidade que não lhes era própria, revelando um mundo de dualidades e ambiguidades que reflete o próprio caráter dual e contraditório do ser humano.

3.3 – A dimensão histórica da religião como princípio estruturante em Esaú e Jacó

Com um dos pontos que fundamentam a proposta do presente estudo, a presença da religião em Machado de Assis se mostra um fator determinante, como se tem demonstrado, não só em *Esaú e Jacó*, mas em toda a produção machadiana em prosa, desde os primeiros romances. Cabe ressaltar que, embora as inúmeras referências e citações bíblicas chamem a atenção do leitor, dando a impressão de que o aspecto religioso em Machado se resumiria a isso, percebe-se em muitos casos o elemento religioso como parte constituinte da obra, incorporado à forma estética machadiana em seu processo de composição.

Reforçando o que já fora dito até aqui: para além da superficialidade das referências ou da obsessão anticlerical naturalista, a religião na obra machadiana deve ser pensada literariamente e é nesse sentido que conduziremos a análise desse aspecto no penúltimo romance do autor, cujo uso do referencial religioso, da tradição judaico-cristã ao Catolicismo, mesclando-se com manifestações não-canônicas (cabocla do Castelo) e com o espiritismo, é

fundamental para a constituição da obra e para a representação da vivência histórica revelada pelas linhas do romance. Conquanto tenha sido relegada a segundo plano costumeiramente, entendida como elemento acessório do romance, a leitura que aqui se desenvolve se encaminha na direção oposta, a fim de enfatizar a relevância dos elementos religiosos na constituição de *Esau e Jacó*.

Ao analisar a “desfaçatez de classe” presente na ironia inicial de Brás Cubas em relação à Bíblia⁵⁵, quando o defunto-autor compara o seu romance ao Pentateuco, diz Roberto Schwarz:

Longe de ser presunçoso, o paralelo com as Escrituras é fruto de outro sentimento muito mais inconfessável: trata-se da satisfação maligna de rebaixar e vexar, de anunciar que os desplantes do narrador não vão se deter diante de nada, que não ficará pedra sobre pedra, [...] a intenção é passar da conta. É claro que o efeito literário não está nas gracinhas ou na profanação tomadas separadamente, mas na súbita intimidade que estabelece entre as duas, e na sua sucessão (SCHWARZ, 2001, p. 21).

Já em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, portanto, encontra-se um dos principais elementos que permitem observar como será o tratamento da religião na obra machadiana, e que serve também de referência para o que se verá em *Esau e Jacó*. O entendimento de que o rebaixamento da Bíblia à condição de chiste é resultado de uma condição soberana de classe e já dá a forma do tom de escárnio que a linguagem ferina do narrador apontará contra tudo e contra todos, durante a narrativa, é revelador e marca da volubilidade que lhe é própria, tal qual já foi apontado pelo próprio Roberto Schwarz⁵⁶.

Desse modo, de maneira semelhante ao visto em narradores como Brás Cubas e Bento Santiago, a postura do narrador em *Esau e Jacó*, com seu modo peculiar de narração, também caminha para configurar-se como reflexo de uma posição, enganosamente distanciada, de membro de uma elite aristocrática que trabalha para se manter no poder e vai contra as ideias de mudança e transformação social efetivas. Além disso, como Brás rebaixa o texto bíblico numa despropositada comparação com suas memórias, a falta de seriedade e gravidade nas referências e apropriações da Bíblia em *Esau e Jacó* indicarão certa continuidade dessa

⁵⁵ “Óbito do Autor”: Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo; diferença radical entre este livro e o Pentateuco (ASSIS, 2006, I, p.).

⁵⁶ Cf.: SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Duas cidades, 2001.

postura de desrespeito e profanação, sempre marcada por uma ironia corrosiva, embora com diferenças importantes pela configuração estética de cada uma das obras.⁵⁷

Como já se colocou anteriormente, em toda a sua obra, Machado de Assis incorpora temas e personagens oriundos do mundo religioso, sem com isso realizar apenas caricaturas de cunho anticlerical ou defender a ideologia cristã diante de uma sociedade em que o cientificismo ganhava vez mais força. Na verdade, nota-se que ao autor encontra, nesse universo específico, elementos necessários para a configuração estética de muitas de suas obras, como se percebe no romance *Esaú e Jacó*.

Nesse romance, há um uso mais adensado do referencial religioso, que ultrapassa a questão das citações e referências, e surge como mediação para iluminar as contradições da realidade brasileira, a partir de um processo intertextual, desde o título, que se mostrará eficazmente estético na compreensão da experiência histórica nacional, inclusive ao trazer elementos que ilustram, também, o sincretismo religioso que ganhava mais corpo à época da narrativa, com a presença mais recorrente de manifestações religiosas diversas do Catolicismo institucional, como, por exemplo, nas cenas que envolvem a cabocla Bárbara e o espírita Plácido.

Retomando o contexto religioso do século XIX, percebe-se que a sociedade brasileira estava impregnada da presença do Catolicismo mais do que outras vertentes religiosas, uma vez que o poder e a influência da Igreja se faziam sentir na organização social e na vida cotidiana das pessoas. Ressalte-se também o fato de a Igreja possuir uma forte ligação com o Estado, especialmente no período imperial, o que contribuiu de modo significativo para que sua presença na vida das pessoas se intensificasse, atingindo até a política do país. Com o advento da República no Brasil, a crise religiosa advinda da separação entre Igreja e Estado também se fará sentir, fato que não será ignorado por Machado de Assis, bem como o crescimento de outras manifestações religiosas, como o Espiritismo, também presente em *Esaú e Jacó*, conforme já se afirmou e se desenvolverá mais à frente.

A historiografia tradicional do Brasil colonial e do século XIX, quando aborda temas ligados à história da Igreja, via de regra, examina-os apenas sob a perspectiva da instituição estabelecida, sua hierarquia e administração, suas ordens religiosas ou seu clero, as normas, legislação ou teologias normativas. Por isso mesmo, essa forma de fazer história acaba por coincidir com a história das classes e setores dominantes de nossa sociedade tradicional, omitindo-se o laicato e em especial o laicato pobre, essa grande maioria silenciosa dos

⁵⁷ O capítulo IV desta tese elucidará com mais detalhamento e reflexão o papel do narrador em *Esaú e Jacó*.

escravos, dos mestiços, dos índios, da mulher, dos brancos pobres (MARCÍLIO, 1986, p. 110).

De modo semelhante ao que faz com os demais sistemas e ideologias, Machado representa o universo religioso cristão, com seus princípios e dogmas, revelando, porém, o quanto havia um distanciamento entre os valores pregados pela religião e a vida prática do homem (brasileiro) do século XIX. A secularização do homem, desvinculado da experiência transcendental e cada vez mais ligado às questões da vida prática, guiado pelo materialismo e pelo domínio do capital, está presente, na escrita machadiana, pela representação de uma realidade histórica em que a religião precisa ser analisada a partir de outro referencial que não fosse o da fé e das crenças. Ela agora aparece como um motivo relevante no desmascaramento da vida social brasileira, em que se evidenciará o uso de valores e princípios religiosos a partir de interesses de classe, bem como a instrumentalização de elementos metafísicos com o mesmo propósito.

Nesse sentido, pode-se afirmar, de antemão, que há uma crítica ao caráter absoluto da religião, compreendida como um existir em si mesmo, posto que quem existe de fato é o homem, constituindo a religião apenas uma forma de representação da realidade que, no contexto da crítica a que se propõe, constitui uma representação às avessas (invertida) da realidade, cumprindo uma função que corrobora a opressão e a miséria existentes na sociedade (sociedade capitalista), visto que, somente no mundo imaginário, a religião apregoa a igualdade e a justiça, não no mundo concreto dos homens. Nesse sentido, a religião não é absoluta, não existe independente do homem. Ao contrário é o homem que a cria, e mais do que isso, a cria como forma de resposta falsa aos seus verdadeiros problemas.

No caso que mais interessa a esse estudo, *Esau e Jacó*, chama a atenção o fato de o romance, já em seu título, fazer referência à história dos irmãos rivais constante no livro do Gênesis bíblico. Além disso, os nomes dos personagens principais da narrativa – Pedro, Paulo, Natividade, Perpétua, Santos – todos em referência ao Cristianismo – confirmam uma presença marcante da religião no livro, para a qual é decisivo direcionar o olhar, ou seja, trazer para o centro da discussão a matéria religiosa fortemente marcada no romance se mostra caminho determinante e inescapável na compreensão da própria dimensão histórica que a obra dá a ver. É fato que a prática cristã surge mais como máscara social do que como atitude de espírito, como já se verificou em diversos momentos da produção machadiana, e nisso já se pode estabelecer um ponto de continuidade em relação à abordagem irônica e desmascaradora que Machado recorrentemente faz da uso da religião.

O título do romance remete diretamente ao Antigo Testamento, mais especificamente à passagem do Gênesis em que é narrada a história dos gêmeos filhos de Isaac e Rebeca⁵⁸. A história do nascimento de Esaú e Jacó encontra-se no capítulo 25, quando se toma conhecimento do casamento de Isaac e Rebeca, bem como da impossibilidade desta de ter filhos por ser estéril. Por essa razão, “Isaac implorou a Iahweh por sua mulher”⁵⁹ e sua súplica é atendida, ficando Rebeca, então, grávida de gêmeos.

Desde o início, o relacionamento será marcado por uma clara divisão, uma vez que “os filhos lutavam no ventre dela [Rebeca]” (Gênesis 25:22). Ao consultar Iahweh, a resposta divina reiterará a divisão e o conflito:

Há duas nações em teu seio,
dois povos saídos de ti se separarão
um povo dominará um povo,
o mais velho servirá ao mais moço.⁶⁰

Assim, mesmo antes do nascimento, a cisão entre os irmãos já estava marcada e irá se aprofundar pelas diferenças físicas e comportamentais entre os dois logo ao nascerem.

Quando chegou o tempo de dar à luz, eis que ela [Rebeca] trazia gêmeos. Saiu o primeiro: era ruivo e peludo como um manto de pelos; foi chamado Esaú. Em seguida saiu seu irmão, e sua mão segurava o calcanhar de Esaú; foi chamado Jacó.⁶¹

Desde a gestação, conforme se vê no texto bíblico, há uma marcação muito definida da rivalidade e das diferenças entre Esaú e Jacó, e estas vão se acentuando conforme os irmãos vão se desenvolvendo, chegando inclusive a direcionar as preferências dos pais: “Os meninos cresceram: Esaú tornou-se hábil caçador, correndo a estepe; Jacó era homem tranquilo, morando sob tendas. Isaac preferia Esaú porque apreciava a caça, mas Rebeca preferia Jacó”⁶².

Note-se, portanto, como há uma preocupação em assinalar bem claramente as diferenças de ambos – um é ligado à caça e o outro, um homem tranquilo do campo –, o que reforça a ideia de dois povos, duas nações que habitariam o ventre de Rebeca, tal qual afirmou Iahweh, realçando, também, a rivalidade dos irmãos. Essas características marcarão a história

⁵⁸ Gênesis, cap. 25.

⁵⁹ Ibidem, v.21.

⁶⁰ Ibidem, v. 23.

⁶¹ Ibidem, v. 24.

⁶² Ibidem, v. 27.

dos gêmeos, principalmente no episódio em que Esaú, exausto e faminto, acaba por vender seu direito de primogenitura a Jacó em troca de um simples prato de lentilhas⁶³.

Mais à frente na história dos dois, irá se consumir a cisão entre os irmãos (por meio de uma manobra da mãe, Rebeca, quando auxilia Jacó a enganar o próprio pai, Isaac, que assume o lugar de Esaú e concluindo o que já tinha iniciado anteriormente no intuito de obter a bênção da primogenitura, o que, por lei, caberia ao irmão mais velho. Odiado pelo irmão que fora enganado, Jacó acaba por fugir e é na separação entre eles que duas novas nações surgem, confirmando o prenúncio divino.

Num breve comentário sobre esse episódio bíblico, fica perceptível o tom de gravidade do que é narrado, tendo em vista tratar-se da história de personagens de extrema relevância para a tradição judaico-cristã, sendo Jacó, inclusive, um dos patriarcas do povo hebreu, junto com Abraão, Isaac, Moisés e Josué. A rivalidade marcada desde o ventre materno, com diferenças físicas e comportamentais, que se acentuarão na vida adulta servem para assinalar o propósito que estaria reservado a cada um, ou seja, o surgimento de duas nações, na construção da história de um povo e reforço de suas crenças. Há, portanto, seriedade e grandeza nesse que se mostra como um dos mais relevantes episódios narrados no Gênesis.

Mesmo que trate de assuntos ligados ao transcendental, o *Gênesis* não perde a verossimilhança. De acordo com Auerbach (2007), os textos religiosos da cultura judaica, geralmente, são impregnados de “vazios”, pois contêm apenas aquilo que realmente interessa, o que se deve, segundo o teórico, à noção judaica de Deus. Auerbach define o texto bíblico como uma epopeia em que

só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos aparecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para um destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos (AUERBACH, 2007, p. 9).

No texto machadiano, publicado em 1904, o conflito bíblico surge atualizado e reconfigurado, pois agora há o embate fraterno entre Pedro e Paulo - nomes diferentes dos da narrativa bíblica do Antigo Testamento -, também gêmeos, física e moralmente idênticos, filhos de uma senhora chamada Natividade e apaixonados ambos pela mesma mulher, Flora.

⁶³ Ibidem, v. 29-34.

Contrariamente aos irmãos bíblicos, que eram diferentes tanto em sua aparência física quanto nas suas escolhas pessoais, os irmãos machadianos eram perfeitamente simétricos em todos os aspectos, mesmo que, durante a narrativa, haja constantes tentativas de diferenciação da parte de ambos.

O seguinte trecho, que narra o nascimento dos gêmeos, ilustra de que forma Pedro e Paulo, desde sempre, já dividiam as mesmas características, algo que, em maior ou menor grau, mesmo com o passar dos anos, será mantido:

No dia 7 de abril de 1870 veio à luz um par de varões tão iguais, que antes pareciam a sombra um do outro, se não era simplesmente a impressão do olho, que via dobrado.

[...]

Tinham o mesmo peso e cresciam por igual medida. A mudança ia fazendo-se por um só teor. O rosto comprido, cabelos castanhos, dedos finos e tais que, cruzados os da mão direita de um com os da esquerda de outro, não se podiam saber quer eram de duas pessoas. Viriam a ter gênio diferente, mas por ora eram os mesmos estranhões. Começaram a sorrir no mesmo dia. O mesmo dia os viu batizar (EJ, p. 45).

Convém ressaltar que, em oposição ao texto bíblico que serve de referência ao romance, os gêmeos machadianos são marcados por mais semelhanças que diferenças, como também por uma relação de complementaridade (“cruzados os (dedos) da mão direita de um com os da esquerda de outro, não se podiam saber que eram duas pessoas”). Além disso, o tom de disputa explicitamente marcado na narrativa do Gênesis ainda não é colocado em evidência quando do nascimento dos filhos de Natividade. O narrador sutilmente sinaliza que futuramente iriam se diferenciar, mas, por ora, continuavam iguais, “os mesmos estranhões”.

O material bíblico-cristão que o romance traz não se atém apenas à alusão feita no título, retomando a disputa ocorrida na casa de Isaac. É interessante notar que, apesar de o título remeter aos irmãos do Gênesis, os nomes dos rapazes da trama do romance machadiano fazem referência às figuras dos apóstolos Pedro e Paulo. Esses dois, embora unidos pela mesma fé, também brigaram por não concordarem com a forma de propagação do Cristianismo. Tal embate se encontra narrado no 2º capítulo da epístola bíblica escrita pelo apóstolo Paulo aos Gálatas, – “que é o próprio número dos irmãos gêmeos” (ASSIS, 2003, p.43) – e versículo 11 – “composto de dois algarismos iguais, 1 e 1, [...] um número gêmeo” (ASSIS, 2012, p.62).

John Gledson afirma que “os personagens têm um significado especificamente simbólico, independentemente de sua natureza como pessoas” (2003, p. 187). Os irmãos são opostos entre si e viriam, de modo mais amplo, representar a discórdia do contexto histórico

no Brasil durante a travessia do século XIX para o século XX. Em acordo com essa perspectiva, Machado se apoiaria no motivo bíblico para fazer uma representação da história política do país a partir de traços fortemente alegóricos

Já na cena inicial do romance, que traz a subida de Natividade, a mãe dos meninos, e sua irmã Perpétua, ao Morro do Castelo, é possível estabelecer um diálogo com o episódio dos gêmeos bíblicos. Elas pretendem fazer uma visita à cabocla adivinha, Bárbara, a fim de conhecer o futuro reservado aos dois garotos. O texto ecoa de imediato o mito bíblico, em que Rebeca consulta Iahweh para saber a razão de sua gravidez conturbada. Nesse instante, o texto bíblico é reconhecido como a inspiração para o diálogo que a profetisa Bárbara tem com a mãe de Pedro e Paulo:

Bárbara inclinava-se aos retratos [dos gêmeos], apertava uma madeixa de cabelos em cada mão, e fitava-as, e cheirava-as, e escutava-as (...)
 Natividade não tirava os olhos dela, como se quisesse lê-la por dentro. E não foi sem grande espanto que lhe ouviu perguntar se os meninos tinham brigado antes de nascer.
 (...)
 Natividade, que não tivera a gestação sossegada, respondeu que efetivamente sentira movimentos extraordinários, repetidos, e dores, e insônias. Mas então que era? Brigariam por quê? A cabocla não respondeu (EJ, p. 14).

Nesse capítulo, como se viu pela citação, o leitor toma conhecimento de um dos pontos determinantes da obra - a consulta à cabocla e a profecia da bem-aventurança dos gêmeos. O que se pode assinalar de imediato, como bem evidenciou Roberto Schwarz (2014), é o encontro de dois mundos sociais e territoriais, que, no decorrer da narrativa, “tenderão a se separar como água e óleo, céu e inferno, mundo do espetáculo e mundo invisível” (DUARTE, 2018, p. 186).

Ao subirem o morro do Castelo, Natividade e Perpétua adentram um mundo totalmente ignorado e remoto: sobem, “como se fosse penitência”, uma ladeira íngreme, desigual, mal calçada, suja, povoada por trabalhadores humildes – “lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre”. O modo como o narrador apresenta o lugar cria a imagem deste como uma espécie de morro do purgatório dos pobres. Um mundo oposto ao de sua classe social, que habita o centro e as praias lá embaixo, a “gente” de Botafogo e São Clemente, acostumada à alta sociedade” (DUARTE, 2018, p. 186).

Nesse episódio envolvendo a cabocla do Castelo, além da semelhança com a narrativa bíblica por parte das questões que envolvem Natividade, vê-se que Bárbara é representada pelo narrador como uma espécie de sacerdotisa, personagem misteriosa recorrente nas

religiões pagãs, chegando a ser comparada com a Pítia, a Pitonisa do templo de Apolo em Delfos⁶⁴. Era uma “criaturinha leve e breve”, cujos olhos opacos, “não sempre nem tanto que não fossem também lúcidos e agudos”, penetravam pela “gente abaixo, revolviam o coração e tornavam cá fora, prontos para nova entrada e outro revolvimento”.

A mistura geral dos ingredientes do capítulo tem um naco de humor: uma Pítia do Norte, o morro do Castelo como templo de Apolo, ao mesmo tempo reminiscente da montanha do Purgatório, mas a descrição é a da mais completa humildade:

Velho caboclo, pai da adivinha, conduziu as senhoras à sala. Esta era simples, as paredes nuas, nada que lembrasse mistério ou incutisse pavor, nenhum petrecho simbólico, nenhum bicho empalhado, esqueleto ou um registro de aleijões. Quando muito um registro da Conceição colado à parede podia lembrar um mistério, apesar de encardido e roído, mas não metia medo. Sobre uma cadeira, uma viola (EJ, p. 27) ⁶⁵.

O que se percebe é que o mundo material predomina sobre o discurso ou as ideias míticas e sobrenaturais, o que é corroborado pelos elementos que compõe o local de atendimento da profetisa, inclusive pela distribuição e um cartão com número para atendimento (“1012”), que Natividade recebe para aguardar a consulta, já que “a freguesia era numerosa”, como diz o narrador.

Numa analogia carregada de ironia, a cabocla, à maneira da ocasião, faz as vezes de oráculo, ao ser indagada sobre o futuro dos gêmeos, porém o que vaticina é apenas uma previsão genérica e carregada de obviedade, ao dizer que os gêmeos seriam grandes.

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?

⁶⁴ “Também não há que dizer do costume, que é velho e velhíssimo. Relê Ésquilo, meu amigo, relê as Eumênides, lá verás a Pítia, chamando os que iam à consulta: ‘Se há aqui Helenos, venham, aproximem-se, segundo o uso, na ordem marcada pela sorte’”. (EJ, p.27).

⁶⁵ No trecho, nota-se que, ao invés das imagens que povoam o imaginário esotérico, o que o narrador descreve é uma gravura da Imaculada Conceição, uma figura do catolicismo. Ou seja, a cabocla que atua como uma espécie de sacerdotisa é devota da Igreja de Roma, chegando a acreditar que suas visões eram fruto da inspiração divina tal como acontecia com a Pitonisa de Delfos, que era inspirada por Apolo, um deus pagão.

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! (EJ, p. 30).

A vidente, “cheia de alma e riso”, deu um respiro de gosto, e logo após profere a previsão acerca dos gêmeos, uma profecia no mínimo enigmática (“Cousas bonitas, cousas futuras!”), mas que, apesar da falta de detalhes, satisfaz os anseios da mãe. Chama atenção, no entanto, o olhar da adivinha. O que haveria de tão especial naquele olhar e naquele hálito cheio de alma e riso da cabocla? O narrador não estaria aqui apenas remedando as credences populares? Por certo, este é um traço presente; mas o registro contrário, aberto pela perspectiva irônica, é também objetivo, e a mão do Autor implícito logo se faz sentir.

O olhar de Bárbara se dirige não aos céus, nem à alma – mas à “gente”, ao “coração” da “gente”. Um olhar que se exterioriza, reflete-se no objeto e retorna a si, e assim sucessivamente: “prontos para nova entrada e outro revolvimento”. Maneira pela qual Machado parece-nos distinguir respeitosamente um olhar *agudo, opaco* (que não se deixa ler) e ao mesmo tempo *lúcido*, que entra e sai do objeto visado várias vezes a fim de formar um juízo. Se se preferir, digamos de maneira mais enxuta: o olhar *escolado* de uma menina da cultura tradicional do povo brasileiro, que poderá ser contrastado com o olhar vazio, ignóbil e preconceituoso que Natividade, Perpétua, Aires ou qualquer outro no romance parecem exercer. A exceção novamente será Flora. Parece claro que a cabocla faz as vezes de uma “pítia” de mentirinha – na medida em que joga um olhar simplesmente lúcido e realista sobre os retratos dos meninos e sobre quem faz a consulta. Um olhar que inspeciona o estilo, as roupas, o jeito de ser de Natividade e Perpétua, percebe que os meninos são brancos, gêmeos, filhos de gente rica – e fala o óbvio, aquilo que elas querem ouvir: “Cousas futuras!”. Pois é mais do que provável que irão subir nesta sociedade que premia os brancos “bem-nascidos” e endinheirados. A pista para o dado meramente *quantitativo* da futura glória dos rapazes é ressaltada por uma ironia cortante: “Seus filhos serão gloriosos. É só o que lhe digo. *Quanto à qualidade* da glória, cousas futuras!” (EJ, p. 28).

Quanto à qualidade da glória”, bem, pode ser que “briguem um pouco, que tem?” Etc. Não se diz nada mais sobre que tipo de glória estaria reservada aos gêmeos. Dinheiro e poder eles terão, não há dúvidas. Ao fim da consulta, “a menina tira-lhes cinquenta mil réis pelo serviço, fuma e dança na cara delas enquanto o caboclo pai canta com a viola popular, fazendo outra profecia, que anuncia alegoricamente uma reviravolta na estrutura social” (DUARTE, 2018, p. 188), como fica apontado na sequência da narração, se “todos os

oráculos têm o falar dobrado” (EJ, p. 30), seria possível encontrar, no final deste capítulo, uma outra predição completamente diversa, vinda do caboclo velho, pai de Bárbara, quando entoava esta canção ao violão:

“Menina da saia branca,
Saltadeira de riacho,
Trepame neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo.
Quebra coco, sinhá,
Lá no cocá,
Se te dá na cabeça,
Hade rachá;
Muito heide me ri,
Muito hei de gostá,
Lelê, cocô, naiá” (EJ, p. 30-31).

O sentido imperativo desse coco sugere que a “menina saltadeira” trepe no coqueiro e rache a cabeça da classe dos poderosos, a camada senhorial escravista da época (“sinhá”). É plausível que a menina evocada na cantiga seja a própria Bárbara? É possível, pois a caboclinha costuma “saltar” e, ao final do livro, aparecerá rica no Norte. Ou será... Flora? Mais ainda, ao que parece, pois esta não só nasceu em 1871, é dita ser o “contrário” dos pais, representa a promessa da felicidade através de sua música “absoluta”, e no dia da “grande noite” dá um “sobressalto”. Com efeito, a ideia de “salto” no romance parece ter a ver com o avanço, o progresso, a transformação, a descontinuidade, no limite, levando à ideia de salto revolucionário. Se assim for, então, virtualmente, enquanto alegoria, seria possível esse coco apontar para um processo social diferente, democrático, radicalmente inexistente no romance?

Outro ponto que merece atenção é que Bárbara e seu ofício, bem como outros personagens dessa natureza presentes na obra de Machado de Assis, representam o fundo da cultura, o setor não integrado pela religião oficial, recendendo a magia, destacam-se os videntes e os adivinhos. Nota-se como a presença desses videntes e adivinhos sofre, com frequência, “uma dupla censura: a censura social, com o desprezo da classe alta pelas credices do vulgo, e a censura intelectual, do letrado sobre o ignorante” (FAORO, 2001, p. 432). Veja-se, por exemplo, a falta de credibilidade dada a personagens do tipo como no conto “A cartomante”⁶⁶, mas, especialmente, no mesmo *Esaú e Jacó* que se tem analisado.

⁶⁶ No conto “A cartomante” (*Várias histórias*), Camilo ironiza a crença de Rita e a sua consulta à cartomante, após suspeitas de que o marido descobrira o caso adúltero entre os dois. Curiosamente, ao se ver angustiado num momento à frente da narrativa, o mesmo Camilo irá consultar a vidente a fim de aliviar as inquietações que o acometiam.

Ao conversarem sobre a falada cabocla com possíveis dons sobrenaturais, que movia até mesmo pessoas das mais altas rodas da sociedade ao morro, Santos e o próprio conselheiro Aires demonstram descrença e desprezo, principalmente o banqueiro. Essa postura, contudo, não será vista quando se trata de uma outra manifestação religiosa que ganhava mais espaço no país à época - o espiritismo, já que este não apela apenas para a superstição, mas se funda numa doutrina.

Na sociedade distinta as opiniões sobre a cabocla sofrem um escrutínio inspirado da posição de cada um, mas revelando a indecisão cultural de todos. Para o banqueiro Santos, a cabocla refletia apenas as “crendices da gente reles”, parecendo-lhe inverossímil que ela, conhecendo o número do bilhete de loteria premiado, não o comprasse. Sua cunhada, a irmã de Natividade, justificava sua fé com pessoas distintas que a consultaram. O desembargador, esteio da ordem, espera que a polícia coíba o escândalo. Natividade, esta, tinha fé, a fé coada pela crença das amas e, por via destas, viva no substrato da alma coletiva. A gente do povo – a gente reles – revidava ao desprezo da casta superior com sarcasmo. As grandes senhoras não iam à cabocla? O povo zomba do espetáculo, do disfarce da consulta, das cautelas para que não se revelem as crentes encapuzadas. “Tinham fé, mas tinham também vexame da opinião, como um devoto que se benzesse às escondidas” (EJ, p. 26) Quem zomba é o crente, o povo miúdo, zomba dos que creem e não confessam a fé. A zombaria revela não a adoção da censura, mas a ironia de aceitá-la por pressão exterior, enquanto quem a irradia crê e se encapuzava.

Natividade, mulher de alta sociedade, casada com um banqueiro, futura baronesa, posto que humilde nas origens, também percorre o caminho de volta, de maneira semelhante a Camilo do conto *A cartomante*. A distraída católica, que frequenta a igreja mais pela exibição da carruagem que pelo culto, ouve a voz das amas, sabedoras da ambição de um alto destino aos filhos. Curioso é que a crendice se aproxime, não sem certa relutância inicial, o espiritismo, como se entre uma e outra fé existisse um vínculo óbvio.

Uma das amas, parece que a de Pedro, sabendo daquelas ânsias e conversas, perguntou a Natividade por que é que não ia consultar a cabocla do Castelo. Afirmou que ela adivinhava tudo, o que era e o que viria a ser; conhecia o número da sorte grande, não dizia qual era nem comprava bilhete para não roubar os escolhidos de Nosso Senhor. Parece que era mandada de Deus.

José Guilherme Merquior ressalta o caráter esquemático desse romance machadiano, cuja organização reside no conflito entre os irmãos:

O caráter “abstrato” e estilizado do livro resulta justamente de ser ele a sede da visão-do-mundo machadiana. [...] Em *Esau e Jacó*, o humorismo de Machado se sublima, convertendo-se no mais alado ludismo alegórico. Desde a primeira cena – a consulta de Natividade à cabocla do morro do Castelo - a referência mitológica ilumina e ironiza a ação. A rivalidade dos gêmeos alude aos combates homéricos; a cabocla do Castelo lhe dá um tom de oráculo burlescamente profético: Natividade é o símbolo do seu próprio nome, a sempre verde deusa materna, enquanto Flora é a efemeridade da graça juvenil (MERQUIOR, 1977, p. 183).

Outra passagem representativa da formação múltipla das ideias religiosas no Brasil é o episódio no qual Santos, o pai dos gêmeos, visita Plácido, um amigo que é um guia espírita⁶⁷. Numa consulta de certo modo semelhante à feita por Natividade à cabocla, o marido vai em busca de respostas sobrenaturais quanto ao que estaria reservado aos filhos. A ironia da cena merece destaque, pois vê-se o quanto aparentemente racional banqueiro irá se deixar dobrar pelo mesmo misticismo que condenara antes na esposa.

Santos expôs então a consulta, gravemente, com um gesto particular que tinha de arregalar os olhos para arregalar a novidade. Não esqueceu nem escondeu nada; contou a própria ida da mulher ao Castelo, com desdém, é verdade, mas ponto por ponto. Plácido ouvia atento, perguntando, voltando atrás, e acabou por meditar alguns minutos. Enfim, declarou que o fenômeno, caso se houvesse dado, era raro, se não único, mas possível. Já o fato de se chamarem Pedro e Paulo indicava alguma rivalidade, porque esses dois apóstolos brigaram também.

[...]

Santos foi mais ao fundo; não seriam os dois meninos os próprios espíritos de S. Pedro e de S. Paulo, que renasciam agora, e ele, pai dos dois apóstolos?... A fé transfigura; Santos tinha um ar quase divino, trepou em si mesmo, e os olhos, ordinariamente sem expressão, pareciam entornar a chama da vida. Pai de apóstolos! E que apóstolos! Plácido esteve quase, quase a crer também, achava-se dentro de um mar torvo, soturno, onde as vozes do infinito se perdiam, *mas logo lhe acudia que os espíritos de S. Pedro e S. Paulo tinham chegado à perfeição; não tornariam cá. Não importa; seriam outros, grandes e nobres. Os seus destinos podiam ser brilhantes; tinha razão a cabocla, sem saber o que dizia.*

[...]

Saiu logo depois, arrependido da indiscrição, mas deslumbrado da revelação. Ia cheio de números da Escritura, de Pedro e Paulo, de Esau e Jacó. O ar da rua não espanou a poeira do mistério; ao contrário, o céu azul, a praia sossegada, os montes verdes como que o cercavam e cobriam de um véu mais transparente e infinito. A rixa dos meninos, fato raro ou único, era uma distinção divina. Contrariamente à esposa, que cuidava somente da grandeza futura dos filhos, Santos pensava no conflito passado (EJ, p. 65-66, grifos nossos).

⁶⁷ “Plácido fazia de sacerdote e presidente a um tempo. Era um velho de grandes barbas, olho azul e brilhante, enfiado em larga camisola de seda. Põe-lhe uma vara na mão, e fica um mágico, mas, em verdade, as barbas e a camisola não as trazia por lhe darem tal aspecto” (EJ, p. 59).

Nota-se, no trecho, como da parte de Santos, assim como já havia ocorrido com Natividade, há um processo de busca por elementos que confirmassem a suposta distinção dos filhos (“grandes homens”), propiciando um destino grandioso aos gêmeos num momento em que o movimento da história nacional estava carregado de incertezas por conta do processo de transição da monarquia para a república.

Santos, um banqueiro, típico capitalista, cuja fortuna emprega em valores de Bolsa, que ignora o porquê das alterações dos preços e dos dividendos, é um jogador profissional. E o jogador que só atribui os seus ganhos ou as suas perdas à sorte ou à fatalidade, é um indivíduo eminentemente supersticioso. Os concorrentes habituais das casas de jogos empregam todos estes mágicos encantos para conjurar a sorte e alguém como o banqueiro, assíduo em seu *voltarete* como bom e constante jogador que era, inclusive não resistindo à distração do jogo em meio às tensões advindas da Proclamação, age segundo a mesma lógica ao buscar respostas ao futuro dos filhos no plano espiritual, com a consulta a Plácido. Mesmo criticando a superstição da esposa, que consultara a cabocla do morro, Santos faz o mesmo: — um balbucia uma oração a Santo António de Pádua, ou a qualquer santo, outro aposta somente depois de ter ganho determinado valor, outro conserva na mão uma pata de coelho, etc...

Embora esse motivo não seja colocado de forma evidente, não se pode ignorá-lo. Contudo, as profecias em torno dos meninos, seja por parte de Bárbara, seja pela boca de Plácido, cumprem apenas o papel de dar a Santos e Natividade subsídios para justificar uma realidade já óbvia: a posição diferenciada de Pedro e de Paulo, filhos de uma nova elite burguesa – Santos é banqueiro -, que, em seu modo de ser e de se portar contribui para a manutenção da imobilidade social e dos privilégios de classe, excluindo, de forma sutil, porém violenta, os pobres desde a cena inicial do romance. Mesmo englobando pessoas de diferentes áreas de atuação (político, banqueiro, diplomata, ou seja, todos integrantes da elite), “não há dinamismo no retrato da sociedade brasileira da virada do século cunhado por Machado no enredo de *Esau e Jacó*” (LIMA, 2011, p. 73). Esse conjunto de problemas traz, como consequência formal, o desinteresse e a sensação de tédio construídos no romance tendo como base o conflito entre os dois irmãos, além da busca constante, por parte de Natividade, mãe dos protagonistas, pela confirmação da profecia da cabocla Bárbara.

No campo da religião oficial, da qual vem o título o qual está relacionado a toda uma tradição conservadora que em muito se relacionava com os também conservadores valores da classe dominante nacional, o capítulo IV do romance “A missa do coupé” oferece um

momento importante no que diz respeito à presença dos elementos religiosos em *Esau e Jacó* e presença da ironia machadiana ao tratar deles.

Ao entrar no Catete, Natividade recordou a manhã em que ali passou, naquele mesmo *coupé*, e confiou ao marido o estado de gravidez. Voltavam de uma missa de defunto, na Igreja de S. Domingos...

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

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

Às oito horas parou um *coupé* à porta; o laçao desceu, abriu a portinhola, desbarretou-se e perfilou-se. Saiu um senhor e deu a mão a uma senhora, a senhora saiu e tomou o braço ao senhor, atravessaram o pedacinho de largo e entraram na igreja. Na sacristia era tudo espanto. A alma que a tais sítios atraía um carro de luxo, cavalos de raça, e duas pessoas tão finas não seria como as outras almas ali sufragadas (EJ, p. 35-36, grifo nosso).

A simplicidade da igreja escolhida em contraste com a ostentação do casal denota a intenção de renegar o passado pobre e se exhibir diante dos que ali vivem: “Na sacristia tudo era espanto. A alma que a tais sítios atraía um carro de luxo, cavalos de raça e duas pessoas tão finas não seria como as outras almas ali sufragadas” (EJ, p. 36). A ironia do narrador é mordaz, já que revela como, na dinâmica da sociedade, os elementos do mundo espiritual são cooptados pela lógica comercial, financeira, capitalista, que passa a atribuir valor diferenciado a determinadas almas de acordo com os elementos materiais a ela relacionados ou, ainda, conforme a esmola que cada uma receba:

O sacristão, agasalhando na algibeira a nota de dez mil-réis que recebeu, achou que ela provava a sublimidade do defunto; mas que defunto era esse? O mesmo pensaria a caixa das almas, se pensasse, quando a luva da senhora deixou cair dentro uma pratinha de cinco tostões (EJ, p. 36).

A missa ali celebrada com a presença de Santos e Natividade passa a se distinguir das outras missas comuns e fica lembrada como a “missa do *coupé*”. A posição social distinta do casal e seu modo de mostrar-se religioso, de acordo com a conveniência – é verdade –, ganha notoriedade entre aqueles que puderam presenciar tão grande evento religioso, nítida ilustração, no entanto, do papel de máscara social assumida pelo Catolicismo praticado por

tipos como Natividade e Santos, os quais veem nos elementos, lugares e valores sagrados apenas um meio de adequarem a realidade ao que lhes for mais favorável, dando-lhe um ar supostamente mais nobre.

Essa contradição evidente é salientada pelo narrador ao continuar a reconstrução do episódio:

Não me peças a causa de tanto encolhimento no anúncio e na missa, e tanta publicidade na carruagem, lacaio e libré. Há contradições explicáveis. [...] Quanto à contradição de que se trata aqui, é de ver que naquele recanto de um larguinho modesto, nenhum conhecido daria com eles, ao passo que eles gozariam o assombro local; tal foi a reflexão de Santos, se pode dar semelhante nome a um movimento interior que leva a gente a fazer antes uma coisa que outra. Resta a missa; a missa em si mesma bastava que fosse sabida no céu e em Maricá. Propriamente vestiram-se para o céu. *O luxo do casal temperava a pobreza da oração*; era uma espécie de homenagem ao finado. Se a alma de João de Melo os visse de cima, alegrar-se-ia do apuro em que eles foram rezar por um pobre escrivão. Não sou eu que o digo; Santos é que o pensou (EJ, p. 38-39, grifo nosso).

Esse trecho do livro, logo nos primeiros capítulos, remete à temática da ofuscação fetichista do dinheiro, do preconceito e da exclusão social dos negros e pobres. O nome completo do morto - João de Melo e Barros - foi esquecido pela família Santos (que o consideravam, aliás, um “asno”), mas há mais um detalhe alegórico como referência sutil: a missa é mandada rezar na igreja de S. Domingos. O detalhe, que pode parecer insignificante, resiste, porém, ao apagamento completo. A igreja de S. Domingos foi uma igreja fundada por uma irmandade de pretos, erguida por negros escravos no séc. XVIII, com um cemitério de negros nas proximidades, sendo localizada na região desabitada e desvalorizada de um antigo mangue. É aí então que João de Melo foi “celebrado”, apenas para ser esquecido de todos.

Ou melhor, segundo o veneno do narrador, a missa rezada por João de Melo ficou por um tempo na memória como a “missa do *coupé*”, até que o assombro causado pelo luxo e o carro do casal Santos também foi apagado da memória. A missa funciona, assim, “como ocasião para um atropelamento simbólico dessa memória histórica da escravidão e do próprio João de Melo e Barros. Ao mandar rezar a missa, a família começa esquecendo o seu último nome de batismo – enquanto o narrador reforça esse gesto, dando pleno farol apenas ao “gozo do assombro” momentâneo da gente humilde do bairro diante dos mais ricos da cidade” (DUARTE, 2018, p. 196).

O casal Santos retorna da missa mandada rezar em nome de João de Melo, Natividade se queixa das pulgas da igreja de S. Domingos, Santos das “ruas mal calçadas” que lhe quebravam as molas do carro. O foco vai para a “expressão do rosto” do casal, que “era de

abençoados”, pois esperam um herdeiro, que Santos sentiria “inconscientemente” como se fosse um novo “patriarca” hebraico. No primeiro momento, diz-se que Natividade quis “esmagar o gérmen” daquele seu suposto “ventre abençoado”, pois a gravidez a obrigaria a perder a vida de bailes, festas, folga e liberdade. Menos que o egoísmo, vence a vaidade narcísica: “a maternidade, chegando ao meio dia, era como uma aurora nova e fresca”, o que a faria aparentar ser mais jovem do que era. Em seguida, em vez da vaidade e do desamor (“[a] não ser um casal que aprendia a desamar de véspera” – como sugerido no final de EJ, VII), Natividade é recoberta pela tinta encarnada da Natureza, do Amor e da “Maternidade”, como vimos.

Qual seria o pensamento de Santos, diante da contradição entre o aparato do *coupé* e o templo modesto? O que parece evidente é que, para o banqueiro, o céu era já um aposento de luxo, em que Deus é entendido como um “superbanqueiro”, agradado das galas deste mundo, seduzido com as púrpuras de Salomão. Seria Deus ou o Diabo? Natividade, a esposa do banqueiro Santos, já não se mostra como algo além de apêndice do *coupé*. Nas palavras de Faoro acerca desse episódio, “O nevoeiro, composto de orvalho burguês, condensado em valores econômicos, degrada, falsifica, diaboliza a religião” (FAORO, 2001, p. 462).

O possível arrependimento se dissimula no remorso e este acaba por se perder no disfarce, na máscara social, no teatro da vida cotidiana, em que a fé esvai-se no culto. Nesse jogo, a morte se reduz à carne que apodrece, sem lágrimas e com repugnância e “a extinção da vida se completa numa missa de pêsames, para espanto da plebe, na competição de grandezas” (FAORO, 2001, p. 463-465).

Esse episódio é muito importante para tratar da mercantilização da vida, da religião, dos altos elementos da cultura e da tradição. Não se exclua, também, toda a descrição, feita pelo narrador, do contraste da igreja, simples e humilde, com a riqueza do casal Santos e seus adornos, marcas de uma posição privilegiada, a qual, contudo, nem sempre fora assim, conforme continua o capítulo:

A missa foi mandada dizer por aquele senhor, cujo nome é Santos, e o defunto era seu parente, ainda que pobre. Também ele foi pobre; também ele nasceu em Maricá. Vindo para o Rio de Janeiro, por ocasião da febre das ações (1855), dizem que revelou grandes qualidades para ganhar dinheiro depressa. Ganhou logo muito, e fê-lo perder a outros. Casou em 1859 com esta Natividade, que ia então nos vinte anos e não tinha dinheiro, mas era bela e amava apaixonadamente. A Fortuna os abençoou com a riqueza. Anos depois tinham eles uma casa nobre, carruagem, cavalos e relações novas e distintas (EJ, p.37).

Os valores religiosos caem por terra e servem apenas para justificar posições de classe e privilégios que nada tem a ver com valores pregados pelo Cristianismo. A religião é incorporada ao capital e passa a ser usada como justificativa para seu incessante movimento e manutenção; reforça as diferenças de classe e esconde as atitudes mais cruéis e desumanas numa máscara social bondosa e universalmente aceita.

Em consonância a esse raciocínio, Raymundo Faoro é incisivo:

O culto, ao se distanciar de suas raízes fundadas no amor coletivo, afasta-se da fé. Cortesia, cerimônia, formalidade, como quer que se chame, na sua exterioridade, está perdido o conteúdo religioso. O culto, despido de fé e autenticidade, volve-se, em retorsão dialética, contra a religião, completando o movimento das negociações mútuas. Se o culto mascara a fé, a máscara completa o afogamento da religião. A missa, o sacramento, o enterro são feitos para os vivos sem atenção às almas (FAORO, 2001, p.43).

Em *Quincas Borba*, por exemplo, Rubião, sem os cuidados exorcistas de Procópio José Valongo, do conto *O enfermeiro*⁶⁸, também ele herdeiro universal, mandou dizer uma missa pela alma do finado Quincas Borba, por motivos puramente mundanos – “considerando que não era ato de vontade do morto, mas prece de vivos; considerou mais que seria um escândalo na cidade, se ele, nomeado herdeiro pelo defunto, deixasse de dar ao protetor os sufrágios que não se negam aos mais miseráveis e avaros deste mundo (ASSIS, 2006, I, p. 989).

O que fica evidente, na missa encomendada por Rubião, é que há, para muito além de respeito aos sentimentos sociais da população católica, o desejo de exibição de glória, da pequena glória do relevo público. Por isso muitas pessoas compareceram à igreja – “e não da ralé”, adverte, com ironia, o narrador. A sociedade de classes, definidas pelo dinheiro⁶⁹, interfere no ato religioso, transformando-o em espetáculo a pretexto de religião. Aí está, “na divisão da gente, entre ralé e a grada, o mais sério golpe à unidade cristã, simbolizada na mesa da comunhão, onde o rico se iguala ao pobre, com a alma tocada por iguais pecados. Agora, há as missas grandes e as missas pequenas, os enterros graves e os, pela pobreza das personagens, cômicos” (FAORO, 2001, p. 434).

⁶⁸ O conto *O enfermeiro*, integrante de *Várias histórias* (1896), narra a história de Procópio José Gomes Valongo, que encontrara um meio de estudar copiando documentos latinos e as fórmulas eclesiásticas de um padre. Esse padre recebe uma carta de um vigário do interior, perguntando se ele conhecia alguma pessoa discreta, inteligente e paciente que servisse como enfermeiro do coronel Felisberto. O padre mostra a carta a Procópio, que aceita imediatamente a oferta, sem imaginar o que viria pela frente. Com o passar do tempo, maltratado pelo coronel, o enfermeiro esgana-o num acesso de raiva.

O poder e o peso que o dinheiro assume nesse episódio, tal qual ocorre em outros momentos da obra, nos quais a dimensão metafísica da religião e do sobrenatural são suplantadas pelo elemento material, traz à tona o que diz Marx, quando afirma:

O dinheiro é o deus zeloso de Israel, diante do qual não pode subsistir nenhum outro. O dinheiro humilha todos os deuses do homem – e os transforma em mercadoria. O dinheiro é o *valor* universal de todas as coisas, constituído em função de si mesmo. Em consequência, ele despojou o mundo inteiro, tanto o mundo humano quanto o da natureza, de seu valor singular e próprio. [...] O Deus dos judeus se secularizou e se tornou o Deus do mundo (MARX, 2010, p. 58, grifo no original).

Em *Sobre a questão judaica* (2010), analisando o que é característico do judeu ao que se tornou universal, o pensador expõe como a essência humana foi reificada pela prática egoísta das necessidades e que o dinheiro não só se humanizou, mas atingiu o patamar da onipotência divina, enquanto o homem se tornou mercadoria. O resultado desse processo de inversão de valores é a alienação, e o homem, ao perder a noção de si e do que lhe rodeia, passa a desenvolver o senso de que tudo deve ser tratado através da “dominação da propriedade privada”: a natureza, a arte, a história, a nacionalidade e, claro, a religião⁷⁰.

Desse modo, a missa que o banqueiro Santos manda dizer em homenagem a um parente pobre, desacompanhada de anúncios, condiz com a obscuridade do falecido, uma vez que, numa realidade dominada pelo poder divino do dinheiro, o valor dado ao indivíduo corresponderá ao quanto de culto fora prestado a esse “deus”, já que “incorpora a essência do trabalho e da existência do homem”, despojando-o de seu conteúdo, esvaziando-o, tomando para si (dinheiro) a representação das potencialidades humanas, seus atributos” (MOURA, 2018, p. 121). Por isso, a igreja escolhida, também ela, é como o falecido, recôndita e anônima; o que não impede, contudo, que um grande das finanças faça do pobre templo um palácio, pela magia do luxo, fruto do poder financeiro, o qual lhe confere ares de divindade entre os mais humildes.

Toda a constituição da obra parte da referência bíblica, assim como na narrativa as diversas manifestações religiosas da época se mesclam, como indício de um sincretismo religioso cada vez mais acentuado, mas também como elemento “sobrenatural”, em que os personagens buscam se orientar em relação ao futuro.

Considerando o universo da obra sob a perspectiva do papel do sobrenatural nas diferentes manifestações religiosas citadas, e como síntese do raciocínio acima, constata-se que

⁷⁰ MARX, Karl. *Sobre a questão judaica*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2010

[...] as figuras de Bárbara e Plácido nenhuma importância têm como oráculos ou pitonisas. Sua importância é outra: cada qual representa uma classe social. Ambos funcionam como meio pelo qual os setores dominantes tentam suavizar suas angústias com relação ao futuro incerto. Bárbara tem ainda outra importância: como parte das classes dominadas, ela é aquela que só pode falar aquilo que os senhores querem ouvir. Nesse sentido, a ida de Natividade e Perpétua ao Morro do Castelo tem os ares de uma ocupação. Como um lugar do velho Rio de Janeiro, abandonado pelas classes dominantes, que passaram a preferir os lugares planos aos morros, o Morro do Castelo, lugar de origem do Rio de Janeiro, é símbolo de domínio, mas também de certo tipo de resistência (BASTOS, 2011, p. 141).

Vê-se, portanto, a reconstrução do motivo: os irmãos brigam desde o ventre da mãe, que, em seguida, busca um auxílio sobrenatural para saber sobre do futuro dos filhos e descobre que eles serão grandes homens – confirmando a perspectiva de releitura da Bíblia, em que os gêmeos formariam duas nações. No entanto, Machado desconstrói a possibilidade de reconciliação que o mito traz, indicando a impossibilidade de pactos entre os seus gêmeos que pudessem legar à consciência nacional brasileira daquela época um sentimento de unificação.

Pedro, conciliador, e Paulo, violento, são, de certo modo, partes de uma humanidade destinada ao um conflito sem fim⁷¹. Entretanto, uma análise mais atenta do texto machadiano evidencia que as diferenças existentes entre os gêmeos ali representados não trazem efeitos substanciais, resultando em brigas banais. Como representantes do embate Monarquia contra República, são eles duas facetas de uma mesma elite social, cujas desavenças tumultuam a vida do país, sem de fato conseguir descortinar opções aceitáveis para uma efetiva construção nacional. Segundo Gledson (2003), o que ambos buscavam quando abraçavam as causas políticas não era nada menos que o poder – assim, estavam irmanados neste único ideal.

Pedro e Paulo não representam exatamente ideais abstratos de Império e República, mas sim a forma como estes regimes se desenvolveram no Brasil na transição entre o século XIX e o século XX. Ao que tudo indica, para o autor, no cenário político da época travava-se a batalha entre duas indumentárias diversas destinadas a vestirem um mesmo corpo: o corpo das elites. Segundo Gledson, isso pode ser evidenciado a partir das projeções que os gêmeos fazem sobre os regimes de suas predileções:

Mais uma vez a política esconde a identidade: para ambos, política é poder e os dois são atraídos pelos aspectos de cada regime que lhes permitem (contra os supostos princípios de ambos) exercê-lo. (...) na verdade, cada gêmeo,

⁷¹ Reflexão semelhante pode-se ser vista no conto “Na arca – três capítulos inéditos do Gênesis”, integrante da coletânea *Papéis avulsos*.

secretamente, quer o tipo de poder mais usualmente associado com o outro regime (GLEDSON, 2003, p.172).

Ainda de acordo com Gledson, essa passagem deixa claro que “Machado viu sua própria sociedade desnordeada, sofrendo de uma falta de objetivos já presente, em embrião, em períodos anteriores, mas agora atingindo um nível que se aproximava à total desintegração” (2003, p.170).

De certo modo, vê-se que o romance trata também da inexistência do destino como escolha humana. Conforme propõe Hermenegildo Bastos:

Não só os recursos aos meios sobrenaturais para prever (controlar?) o destino, mas também a situação de prisioneiro de cada um dos personagens - incluindo aí a "aceitação" disto por Aires, narrador e personagem - são elementos do destino não escolhido ou, em outras palavras, da ausência de destino. Isso invade a narração, de que decorre o tom de farsa ou seu aparente antirrealismo (BASTOS, 2011, p. 129).

Assim como Noé no conto “Na Arca” menciona turcos e russos, na projeção de um futuro que reproduz em escala geométrica a violência e a maldade, em *Esau e Jacó* o futuro aparece logo de início, na preocupação de Natividade com o dos filhos. Russos e turcos são o futuro nada lisonjeiro de Jafé e Sem no conto, os patronos ascendentes que afirmam, na arca, o útero da nova humanidade redimida, a prevalência da maldade como negação da redenção. Em *Esau e Jacó*, a arca é Natividade, em cujo útero brigaram os gêmeos. Desse modo, torna-se compreensível que ela se preocupe com o futuro, pois paira no horizonte a inimizade. “Não é à toa que Perpétua seja, no romance, sua irmã, uma espécie de *alter ego*, um prolongamento, uma duplicação de si mesma: natividade perpétua da violência” (PROENÇA, 2011, p. 118).

A escolha pela temática religiosa, nesse sentido, reforça o teor contraditório do momento vivido pelo país, não só porque as mudanças esperadas e propostas não ocorrem de fato - daí o andamento lento e tedioso escolhido pelo autor como elemento estrutural do romance - , mas também porque a grandiosidade dos personagens bíblicos que nomeiam tanto a obra como os seus supostos protagonistas, bem como seus altos valores e realizações, simplesmente não se farão presentes aqui; surgem diminuídos, rebaixados ao nível da mesquinharia burguesa nacional, desprovida de grandes compromissos com o povo e com a nação, cruel e egoísta, mesmo que insistisse em assumir uma roupagem mais humanitária.

Por fim, uma imagem relevante, e que, de certo modo, sintetiza o modo machadiano de tratar desses opostos e suas simbologias e significados, encontra-se em uma fala do narrador de *Esau e Jacó*, mais especificamente do capítulo XIII do romance, quando, ao comentar a

epígrafe do livro (“Dico, che quando l’anima mal nata”), retirada de Dante Alighieri, assim escreve:

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

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

Se aceitas a comparação, distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão. Há ainda a diferença da cor, branca e preta, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo. Talvez conviesse pôr aqui, de quando em quando, como nas publicações do jogo, um diagrama das posições belas ou difíceis. Não havendo tabuleiro, é um grande auxílio este processo para acompanhar os lances, mas também pode ser que tenhas visão bastante para reproduzir na memória as situações diversas. Creio que sim. Fora com diagramas! *Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo.* (EJ, p. 58, grifo nosso)

No caso acima, as considerações de Aires narrador constituem um dos momentos mais significativos do romance e instauram o grau de complexidade de interpretação que será a tônica em Esaú e Jacó, uma vez que a elaboração da voz narrativa apresenta uma cadeia metafórica complexa como uma tentativa de explicação, intencionalmente pouco esclarecedora, da também enigmática epígrafe do livro.

Muito se pode discutir acerca desse pequeno capítulo, tendo em vista a riqueza de elementos que fornece. No entanto, por ora, a reflexão será fixada em dois pontos fundamentais ali expostos e fundamentais para uma compreensão mais aprofundada da obra, em continuidade ao raciocínio desenvolvido nesta parte do trabalho.

O trecho grifado – “Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo”. – une duas imagens substanciais e complexas, considerado o universo do romance e, numa leitura mais ampla, a produção machadiana como um todo. A imagem da partida de xadrez disputada por Deus e o Diabo sintetiza uma reflexão que abarca desde o processo de composição e as exigências que lhe são próprias, enfatizando, por um lado, a sua complexidade e o nível de racionalidade, planejamento e estratégia que tal ofício exige, assim como o enxadrista diante de seu adversário; por outro, traz-se para a cena, como jogadores, as figuras de Deus e do Diabo, elementos recorrentes na obra machadiana, que ilustram os polos opostos do bem e do mal, dentro de uma visão religiosa tradicional, e metaforizam o conflito, a dualidade do próprio

homem e dos possíveis caminhos pelos quais poderia optar, bem como surgem como forças que prevalecem acima das ações humanas, controlando-as e direcionando-as, de modo a anular o papel humano em suas escolhas e decisões.

Nessa alegoria, os dois elementos são, portanto, fundamentais, pois a união da dualidade entre Deus e o Diabo, adversários no jogo, une-se, em uma imagem única, ao caráter lúdico do jogo de xadrez. Numa primeira análise, vê-se a necessidade de se considerar dois princípios dominantes que disputam no mundo, no tabuleiro, o bem e o mal, o branco e o preto, ou o inverso, enfim, os polos opostos, mas complementares presentes em toda a estrutura narrativa de *Esau e Jacó*. Em seguida, o jogo aparece como simulação prazerosa da batalha que se dá na realidade. Como o xadrez é um jogo que bane o acaso, “a necessária racionalidade deve dominar a construção ficcional da disputa entre ambos. Cada peça tem sua função, cada uma é parte importante dentro de sua natureza para a realização do jogo (ROCHA, 2014, p. 168).

A imagem do jogo de xadrez evidencia os contrastes entre preto e branco, Deus e o Diabo, possibilitando estabelecer uma ligação com o jogo político que ocorria na época, entre os que defendiam a Monarquia contra os defensores da República e, também, com as personalidades características dos gêmeos Pedro e Paulo, trazida já desde o título da obra, por meio da referência ao mito bíblico, e pelos desdobramentos da narrativa, também ela carregada de duplicidades.

Entender como o uso da religião em *Esau e Jacó* assume a mesma feição que o rebaixamento feito por Brás no início de suas memórias se mostra fundamental. A intenção é passar da conta, já que, por não fazer um uso caricatural dos elementos religiosos, mas apresentá-los, ironicamente, como um elemento decisivo, na construção do romance, nota-se o rebaixamento e a ausência de limites do narrador/autor – Aires – que, com seu modo diplomático e polido, sugere certa seriedade e respeito de superfície, que apenas ocultam a visão tediosa, enfadada e descomprometida, por que não dizer desrespeitosa, do diplomata. Nesse ponto há a semelhança entre a postura dos narradores machadianos, já que, em no caso desse romance, o mito bíblico carregado de simbologia e grandiosidade dentro do contexto do judaísmo e do Cristianismo, surge agora representado pelo conflito entediante, raso e insolúvel dos gêmeos, a partir de uma perspectiva de diminuição e de rebaixamento, adequado às peculiaridades que a obra representa, que exigem que o universal e elevado da cultura e da

religião ocidental venham ao encontro da realidade nacional em tom quase de anedota e sátira⁷².

⁷² Ao tratar da sátira, entendida como modo de figuração que se vale de métodos irônicos ou humorísticos, Lukács comenta sobre como a vida cotidiana está repleta de eventos que carregam em si a potência crítica de uma sátira: “(...) o poeta latino Juvenal diz corretamente, sobre a sátira, que *difficile est satiram non scribere*, ou seja, que é difícil não escrever sátira. Com efeito, a vida cotidiana apresenta frequentemente a nossos olhos, sobretudo nas épocas em que as classes estão em franca desagregação, fatos que por si sós, por assim dizer, apresentam-se na realidade como sátiras prontas e acabadas. Através de um caso nítido e gritante, tais fatos trazem à superfície sensível, imediatamente perceptível das coisas, a essência (*Wesen*) de um determinado estágio de desenvolvimento de uma classe social ou mesmo de toda uma sociedade de classes” (LUKÁCS, 2011, p. 172). Ainda nesse mesmo texto, Lukács relaciona a crítica à sátira, salientando que a crítica não precisa necessariamente passar pela via satírica para ganhar um corpo combativo: “(...) ela pode analisar as situações que combate em seus fundamentos objetivos e lutar contra elas precisamente através de sua representação *talis quales*” (idem, p. 181, grifos no original).

CAPÍTULO IV:

“O tempo é um tecido invisível...” – história e sociedade no Brasil: a forma literária em *Esau e Jacó*

O mais do tempo era gasto em ler e reler, compor o Memorial ou rever o composto, para lembrar as coisas passadas. Estas eram muitas e de feição diversa, desde a alegria até a melancolia, enterramentos e recepções diplomáticas, uma braçada de folhas secas, que lhe pareciam verdes agora.

(EJ, cap. XXXII)

Não, toda ela voltou àquela manhã de 1871. A caboclinha era esta mesma criatura leve e breve, com os cabelos atados no alto da cabeça, olhando, falando, dançando... Coisas passadas.

[...]

Quando muito, são as rodas do carro que vão rolando e as patas dos cavalos que batem. Coisas futuras! Coisas futuras!

(EJ, cap. CXVIII)

Após compreendidas as questões históricas e religiosas no romance, sem prejuízo do entendimento da obra machadiana como um todo e das peculiaridades de *Esau e Jacó* nesse contexto, o estudo adentra mais a fundo o romance, especialmente na reflexão sobre o narrador e seu modo peculiar de narração, marcado por duplicidades, ambiguidades, como num jogo de xadrez. Em *Natividade*, já desde as primeiras páginas, pode-se encontrar as vivências da experiência brasileira ao final do século XIX, já que, com suas angústias e inquietações na ânsia pela glória prometida aos filhos pela cabocla, incorpora a inquietação e a incerteza que a história nacional oferecia na mudança de regime. Analisados os pontos citados, a compreensão dos personagens, a partir da rivalidade entre os gêmeos e da inexplicabilidade e indecidibilidade de Flora, auxiliará na captação da visão abrangente que a obra apresenta sobre a História.

4.1. Novamente o xadrez – Aires e a narração como jogo

Um aspecto famoso e relevante da prosa machadiana é o papel do narrador, com seu grau de autonomia e intromissão na narrativa, algo bem diverso dos contemporâneos do autor e que se tornou uma das marcas mais características de sua escrita. Além disso, esse grau de intromissão, por vezes em tom de desacato, vem acompanhado de reflexões relevantes, embora aparentemente desconexas em alguns momentos, sobre o processo de composição e a própria representação artística.

Esau e Jacó é um romance cuja construção, ambígua e labiríntica, representa a dinâmica histórica da sociedade brasileira, apresentando-a por modo muito original e complexo, de articulação dos fatos e do movimento da história pelo narrador, por meio das artimanhas deste e do seu modo de conduzir a narrativa, cujas duplicidades em diferentes níveis se têm procurado discutir no presente estudo e investigar como contribuem para a eficácia estética e a construção a fatura final da obra.

Observar o narrador desse romance mais de perto, contrapô-lo aos demais narradores machadianos e investigar as vozes que se cruzam na narração é caminho mais que necessário para a captação da totalidade da obra, uma vez que, como uma forma peculiar de romance histórico, incorporando o presente como história, mesmo que, nesse processo, a tradição mítico-religiosa seja fundamental na representação da experiência histórica retratada, essa produção machadiana jamais alcançaria tal dimensão sem um modo muito original de construção da voz narrativa.

O livro, como já é de conhecimento, foi atribuído ao falecido conselheiro Aires; para ser mais preciso, teria sido extraído de um dos sete cadernos manuscritos encontrados em sua secretária, como consta na “Advertência” da obra (EJ, p. 23-24). Esse famoso prefácio é inevitavelmente o início de qualquer discussão sobre a estrutura da obra, que, conforme afirma Cláudio Duarte, “nos introduz, por meio de uma *selva oscura* cheia de passagens tácitas, a um *contrato de leitura singular* e a um *sentimento de uma forma*, que logo se desatará em luz prismática” (DUARTE, 2018, p. 107, grifos do autor).

Para tanto, a fim de investigar melhor de que modo essa advertência direciona a leitura e a compreensão da obra, convém citá-la na íntegra:

Advertência

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

A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. *Último* porquê?

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

ESAU E JACÓ (EJ, p. 23-24).

Os seis primeiros volumes compõem o *Memorial*, bastante citado inclusive na narrativa do sétimo volume, no qual se encontra a narrativa de *Esau e Jacó*, inicialmente denominado *Último*. Percebe-se, então, de acordo com o que é dito na “Advertência”, que há uma diferença de estrutura entre os volumes, tendo em vista que os que compõem o *Memorial* apresentam-se em forma de diário, o que se opõe, segundo sugere o texto da referida advertência, àqueles que integram o derradeiro volume, uma narrativa, na qual Aires

aparecerá como personagem. Há, conforme sugestão do editor desses volumes, uma aparente oposição entre o diário e a narrativa, entre fatos reais, registrados, lembrados, e uma *produção* ficcional (ou “obra de imaginação”), que vem a público naquele momento.

Sobre as nuances⁷³ que a advertência de *Esau e Jacó* apresenta e as questões que acaba por suscitar, pelas dúvidas e questionamentos que apresenta sem rodeios, pode-se dizer que:

O seu editor fictício seria responsável apenas pela troca do seu estranho título original – *Último* –, rebatizando-o *Esau e Jacob*. Alega-se ignorar a razão daquele primeiro título (nem se explica a razão do novo, que remete às raízes de certas civilizações, incluindo a civilização brasileira), tal como se desconhece qual seria o verdadeiro desejo do conselheiro quanto à publicação desses cadernos. Mas fica subentendido que o sétimo, que tinha a “particularidade de ser o mais grosso” dos volumes, estava pronto para publicação; tanto que, mais importante, o editor julga que há um princípio norteador em sua construção, pois revela uma “*outra história, escripta com um pensamento interior e único, através das páginas diversas*”, embora não aponte qual seria esse pensamento (DUARTE, 2018, p. 108, grifos do autor).

Augusto Meyer afirma que essa “Advertência” pensada para servir de prefácio a *Esau e Jacó* expressa o que ela chama de “habitual vaguidade machadiana”, baseado no argumento de que se trata “de um falso prefácio, onde há tanta ou mais ficção que no próprio texto do romance”, concluindo que, apesar da obliquidade do ponto de vista prefacial, o autor do diário e o narrador se apresentam como dois escritores, que centralizam perspectivas narrativas inconfundíveis (MEYER, 2008, p. 159-171).

Alexandre Eulálio argumenta que o conselheiro Aires e o narrador responsável pela fatura final do romance atuam como mediadores complementares do ato narrativo. Numa construção em abismo, a narrativa se desdobra diante de si mesma, colocando o narrador e os personagens diante do espelho que os reflete como duplos de si mesmos. No jogo especular da trama de efabulação, as vozes do escritor do memorial e do narrador revestido da função de suposto editor do romance não se distinguem facilmente uma da outra, mas pertencem a dois emissores diferentes (EULÁLIO, 2012, p.63-82).

⁷³ Acerca desse mesmo ponto, diz Ronalds Melo de Souza: “Numa leitura inicial, (a *Advertência*) mais confunde do que esclarece. Em primeiro lugar, porque não contém assinatura. Em seguida, porque adverte que o romance que se vai ler constitui o sétimo caderno dos sete manuscritos encadernados, que forma encontrados na secretária do conselheiro Aires. Ao leitor se transmite a informação de que, nos manuscritos achados, a narrativa dos irmãos gêmeos intitula-se *Último*. O título parece designar o último dos sete cadernos. No entanto, “não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis”. Além de não trazer “a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto”, que se nota no diário, o romance de Pedro e Paulo se refere a uma “*outra história, escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas*”. Enfim, porque não se fica sabendo se o último caderno manuscrito constitui a fonte a que se reporta o narrador de *Esau e Jacó* ou se o autor do diário e o narrador do romance são um e o mesmo. “As máscaras do narrador em *Esau e Jacó*”. In: *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Ed. Uerj, 2006, p. 157-171.

O contato mais direto com o autor dos cadernos de onde se extraiu a narrativa de *Esau e Jacó* se dá capítulo XII do romance, intitulado “Esse Aires”. A imagem do conselheiro passada pelo narrador é a de um homem virtuoso, modesto, já que “a vaidade não fazia parte de seus defeitos”, quase sem vícios e com certo ar de superioridade, apesar de não ter exercido “papel eminente neste mundo”. Aires é um diplomata, viúvo e sem filhos que, já sexagenário, retorna ao país após ter cumprido as obrigações fora do Brasil, desejando, no momento, desfrutar do Catete, do Largo do Machado e das praias de Botafogo e do Flamengo. Companhia agradável e pessoa bem afeiçoada, é assim descrito

Imagina só que trazia o calo do ofício, o sorriso aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada, tudo tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo. Talvez a pele da cara rapada estivesse prestes a mostrar os primeiros sinais do tempo. Ainda assim o bigode, que era moço na cor e no apuro com que acabava em ponta fina e rija, daria um ar de frescura ao rosto, quando o meio século chegasse. O mesmo faria o cabelo, vagamente grisalho, apartado ao centro. No alto da cabeça havia um início de calva. Na botoeira uma flor eterna (EJ, p. 55).

Uma das suas qualidades era falar com mulheres, sem descair na banalidade nem subir às nuvens; tinha um modo particular que não sei se estava na ideia, se no gesto, se na palavra. Não é que falasse mal de ninguém, e aliás seria uma distração. Quero crer que não falasse mal por indiferença ou cautela; provisoriamente ponhamos caridade” (EJ, p.134).

Aires casara por necessidade do ofício, pois julgava ser melhor diplomata casado do que solteiro. Chegou, em outros tempos, a gostar de Natividade, mas mudou de opinião ao ver que não era aceito. O narrador enfatiza que o conselheiro gostava de mulheres, amais forçando-as, e não era de persuadi-las. E era com elas que ele tinha a qualidade da fala, não caía em banalidades, tinha um modo particular, que não se sabe se estava na ideia, no gesto ou na palavra. E, ainda, era avesso à controvérsia, “tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia” (EJ, p. 56).

Há aí a face voltada para a sociedade, em que prevalecem as convenções. As opiniões francas, menos caridosas, o conselheiro as transportava para seu diário, onde revela, sobre o tédio à controvérsia, “o tédio aos fracos” (*Memorial*), ou insípidos, ou malnascidos, como registra em seu diário após uma recepção em casa da gente Santos:

Natividade e um padre Guedes que lá estava, gordo e maduro, eram as únicas pessoas interessantes da noite. O resto insípido, mas insípido por necessidade, não podendo ser outra coisa mais que insípido. [...] Não acabo de crer como é que esta senhora, aliás tão fina, pode organizar noites como a de hoje. Não é que os outros não buscassem ser interessantes, e, se intenções valessem, nenhum livro os valeria, mas não o eram, por mais que tentassem.

[...] Eu posso, truncando um verso ao meu Dante, escrever de tais insípidos: ‘*Dicho, che quando l’anima mal-nata*’ (EJ, p. 58).

Cabe notar que Aires, quando era questionado, procurava sempre concordar com os indagadores. Na casa da família Santos, por exemplo, ao ser questionado por Perpétua sobre a cabocla do Castelo,

não escolheu nenhuma das duas opiniões, achou outra, média, que contentou a ambos os lados [...]

Não cuides que não era sincero, era-o. Quando não acertava de ter a mesma opinião, e valia a pena escrever a sua, escrevi-a. [...] Naquela noite escreveu estas linhas: “Noite em casa da família Santos, sem voltarete. Falou-se na cabocla do Castelo. Desconfio que Natividade ou a irmã quer consultá-la; não será decerto a meu respeito. Natividade e um Padre Guedes que lá estava, gordo e maduro, eram as únicas pessoas interessantes da noite. O resto insípido [...] (EJ, p. 57).

Como fora um diplomata excelente, tal qual afirma o narrador, tinha a vocação de “descobrir” e “encobrir”, verbos parentes que sintetizam todo o ofício da diplomacia. O conselheiro Aires insiste em afirmar que no livro não estão suas opiniões ou trajetória, mas SIM a narração dos acontecimentos que envolvem outros personagens – tentando, assim, distanciar o texto de uma narrativa autobiográfica, puramente centrada na subjetividade do conselheiro:

Ao cabo, não estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro. Estas é que preciso pôr aqui integralmente com as suas virtudes e imperfeições, se as têm. Entende-se isto, sem ser preciso notá-lo, mas não se perde nada em repeti-lo (EJ, p. 95).

De modo semelhante a outros narradores machadianos, o conselheiro Aires é mais um homem culto e que tem histórias a contar e que, “nos lazeres do ofício”, escreve em seus cadernos suas observações sobre a vida e o cotidiano do Rio de Janeiro, compondo o *Memorial*, “que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis” (EJ, “Advertência”).

A princípio, fica difícil dissociar a figura do narrador da figura de Aires, porém o primeiro vai desempenhar o papel de contar (e interpretar, quando lhe for conveniente) a história que o autor dos cadernos, o conselheiro Aires, escreveu. Somam-se a isso o momento histórico e os acontecimentos que se desenvolvem durante a narrativa, centrada no círculo que envolve a família Santos. A partir da leitura das anotações de alguém que tem muitas histórias

a contar, o narrador se permite mostrar aquilo que lhe convém ou o que vem à memória, sem preocupações com o tempo, embora afirme, constantemente, estar narrando, com rigor e método, a verdade que lhe é imposta pela suposta veracidade dos fatos relatados ([...] eu, amigo, eu sei como as coisas se passaram e as refiro tais quais” EJ, p. 38). Também com frequência pede ao leitor a confiança no “relator destas aventuras” (EJ, p.88), o qual parece também movido por “aquele desejo de conhecer a vida alheia que é muita vez toda a necessidade humana” (EJ, p. 26).

Desse modo, “*Esau e Jacó* é um romance que se opõe ao estilo romanescos, ao menos por produzir um efeito estético confundindo ficção e realidade, desdobrando o responsável pelo discurso” (BETELLA, 2007, p. 62). As duplicidades observadas em diferentes níveis no romance aparecem também na organização do foco narrativo, de modo a criar uma estratégia para a apreensão da matéria narrada.

Como os vários narradores machadianos da segunda fase, o de *Esau e Jacó* personifica o sentimento de desistência perante os “mistérios da vida”. Também a ele parece escapar o sentido dos acontecimentos narrados – e talvez por isso mesmo ele se desdobre em personagem (BASTOS, 2012, p. 69).

Machado de Assis constantemente cria duplicidades de ponto de vista, como com recorrência trabalha com a ambiguidade. Com seus jogos peculiares de perspectiva, confunde o leitor, ou melhor, pede a sua atenção para algo que, mais do que simples técnica, tem a ver com o destino dos homens. No caso de *Esau e Jacó*, como já se mostrou, há um “editor” que apresenta a obra, explica sua origem e, nesse processo, “projeta um mundo que inclui um escritor fictício (autor dos cadernos), um narrador e um personagem que são desdobramentos um do outro. A perspectiva narrativa, que o narrador assume, é a do conselheiro Aires personagem – ‘Esse Aires’, ‘nosso Aires’” (BASTOS, 2012, p. 70).

O conselheiro Aires, como narrador direto (*Memorial de Aires*) ou indireto (*Esau e Jacó*), constrói um personagem que é a sua metaforização – um “ator aposentado” -, dando à sua metáfora obsequiosos apelativos: “querido velho”, “querido amigo”, “velho diplomata”, “meu velho Aires, trapalhão da minha alma”. O personagem coloca-se de fora e observa a si mesmo no mesmo plano em que analisa os outros personagens, e compõe um figurante sereno de ex-ministro, de diplomata jubilado – que, tendo adquirido hábitos europeus, assume sempre uma atitude composta. “Aires é um personagem criado pelo narrador para servir de paradigma à sua própria criação. Na narrativa em terceira pessoa, o ‘ele’ é o ‘eu’ do conselheiro” (RIEDEL, 1975, p. 5).

Os cadernos encontrados, segundo a advertência, não precedem o personagem que é escritor, pois o editor se refere a ele com ares de proximidade, como alguém de seu convívio; demonstra conhecê-lo, pois, antes de tomar conhecimento da existência dos cadernos, embora não o conhecesse como escritor. Portanto, é a descoberta dos cadernos que revela o escritor, pois os “textos prévios”, tanto o volume que compõe a narrativa quanto os que compõem o diário, ganham prestígio e força de “documentos”, o que permite entender *Esaú e Jacó* como “uma narrativa histórica” (RIEDEL, 1975, p. 6).

Na medida em que a necessidade de testemunhar sobre a história é decisiva em *Esaú e Jacó*, o conselheiro, segundo Riedel (1975), é o narrador-síntese machadiano e o livro é uma narrativa histórica no conjunto da produção machadiana. Aprofundando esse raciocínio: *Esaú e Jacó*, como se discutiu na última parte do capítulo II, é não apenas uma obra com conteúdo histórico, mas é aqui entendido e lido como uma forma de romance histórico, pensada a partir da perspectiva lukacsiana, na qual a experiência da história ultrapassa a dimensão da mera referência: atinge e influencia a vida particular dos personagens em maior ou menor grau, determinando, em grande medida, a própria configuração da narrativa, de modo especial em seu ritmo, que mimetiza o próprio andar da história nacional à época. Dessa forma, como uma narrativa de extração histórica, romance machadiano em questão não se propõe a apenas reproduzir de modo verossímil um simples recorte da vida, “mas antes – com sua caracterização de uma parte limitada da realidade, apesar de toda a riqueza do mundo figurado – despertar no leitor a impressão da totalidade do processo social em desenvolvimento” (LUKÁCS, 2011, p. 173).

Benedito Nunes afirma que “narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana no tempo” (NUNES, 1988, p. 34). Em *Esaú e Jacó*, nota-se que o tempo se mostra um elemento muito importante ao narrador, que tece sobre ele várias considerações, relevantes, inclusive, para a compreensão da estrutura narrativa, sobre os tempos da História e da ficção.

Vejam-se, por exemplo, as seguintes passagens dos capítulos XXI e XXII:

[...] o tempo é um rato roedor das coisas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto. Demais, a matéria era tão propícia ao alvoroço, que facilmente traria confusão à memória. Há, nos mais graves acontecimentos, muitos pormenores que se perdem, outros que a imaginação inventa para suprir os perdidos, e nem por isso a história morre. (EJ, p. 75).

[...] 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. 76).⁷⁴

A metáfora utilizada pelo narrador dá a entender que o objetivo dessa obra extremamente elaborada, escrita com método e construída com uma infinidade de pontos falsos, “parece ser constituir-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, em que nada evolui e tudo parece esboroar-se mediante a enunciação” (GUIMARÃES, 2012, p. 218).

Logo, para contar a história escrita por Aires, é necessário que o narrador em terceira pessoa recorra às anotações feitas pelo conselheiro, nas quais as observações e comentários sobre os personagens são feitas conforme foram escritas, o que demonstra que o narrador mostra o que pode, ou quer (ROCHA, 2014, 169). Esse recurso funciona de maneira a autenticar o discurso e, de certa forma, comprovar a existência de Aires e a autoria da história. É aos cuidados desse homem culto da alta sociedade, reconhecido por uma suposta sabedoria, fruto das experiências que a diplomacia oferece, que Natividade entrega os gêmeos a fim de encontrar uma solução para a inimizade entre os irmãos. Ao conselheiro, amigo da família e experiente na vida, coube tentar equilibrar as diferenças dos gêmeos, que aumentam gradativamente no decorrer da narrativa.

Sobre as dúvidas que o discurso do narrador e do personagem Aires acabam causando no leitor sobre quem estariam, enfim, falando, se é o autor dos cadernos ou se é quem os editou, Gabriela Kvacek Betella faz a seguinte advertência:

⁷⁴ Em introdução a uma edição de *Esau e Jacó*, Dirce Cortes Riedel assim se manifesta sobre essas duas passagens, com considerações bastante relevantes para a compreensão da questão temporal nos trechos referidos e no romance como um todo: “Lidas isoladamente, desgarradas do seu contexto, a primeira metáfora (“rato roedor das coisas”) parece atribuir ao tempo realidade objetiva, inerente às coisas, enquanto que a segunda parece configurar o tempo como condição subjetiva, intuição do nosso estado interior. No entanto, reconduzidas ao seu contexto, lidas nas relações estruturais, a segunda imagem desenvolve a primeira, atenuando a agressividade desta e abrindo perspectivas antitéticas – para um idealismo vago (“se pode bordar tudo”) ou para um niilismo apresentado com a sutil crueldade lúcida do humor (“Também se pode bordar nada. Nada em cima do invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro”).

Também na primeira metáfora, como na segunda, o tempo e o espaço são formas puras da nossa sensibilidade, estão em nós. Na representação do tempo é que se realizam a mudança e o movimento. Tempo e espaço precedem a experiência, a possibilitam, pois são as formas pelas quais o mundo sensível é revelado à nossa consciência. A afirmativa do narrador de que “nem todas (as explicações) seriam estritamente exatas”, seguida, no mesmo período, pela metáfora (“rato roedor das coisas”), refere-se diretamente às explicações do personagem, que está em outro plano do tempo em relação ao fato narrado, mas, indiretamente, também pode se referir aos esclarecimentos do narrador, já num terceiro plano temporal, em que narra o narrado do narrado. (RIEDEL, Dirce Cortes. “Um romance ‘histórico’”? In: ASSIS, Machado. *Esau e Jacó*. São Paulo: Ática, 1975. Introdução).

Muita cautela também exige o pacto entre narrador e leitor, pois não se pode perder de vista o ato que provocou o nascimento da narrativa e todas as suas instâncias: o autor ficcional, Aires, o *alter ego* narrador, o editor que escolheu os cadernos a serem publicados, bem como as inter-relações entre esses sujeitos e “obras”. Como um arabesco de padrões repetidos, as situações narradas, as intromissões do narrador na consciência das personagens e as exposições do método narrativo reduplicam, no texto, as molduras narrativas que o antecedem, com a aplicação e os resultados da mesma técnica do embuste. Somente desse modo, ou sendo este o meio mais viável de efetivação, várias fatias do terreno social podem ser mostradas, com suas diferenças, mas sob o mesmo padrão, variando o grau de exibição, a cor, o tamanho de um desenho ou outro. (BETELLA, 2007, p. 91).

Nota-se, porém, que o caminho para alcançar a atenção exigida em relação às artimanhas do narrador de *Esau e Jacó* é indicada por ele mesmo em diversos momentos do romance, como ao final do capítulo LV: “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (EJ, p. 152). O narrador chama a atenção para a capacidade de compreensão do leitor específico – o atento -, cujo cérebro, por ter “quatro estômagos”, rumina, passa e repassa os fatos até deduzir a verdade cifrada na narração.

Interessante notar o grau de exigência expresso na fala do narrador, direcionada a um leitor específico, capaz de compreender a verdade da obra apenas por ser verdadeiramente ruminante. Esse trecho reforça um dos pontos centrais da construção narrativa de *Esau e Jacó* e da qual já tem falado, que é o alto grau de complexidade e de ambiguidade, as quais fazem, para Alexandre Eulálio, que esse romance seja o mais difícil da produção madura de Machado de Assis, visto que, nessa obra, o autor

[...] parece pretender fazer-se acompanhar do leitor às raízes do escrever. Mostrando-lhe as convenções e deficiências do meio expressivo, criticando a sua mesma técnica, referindo-se com insistência aos capítulos anteriores e posteriores, deixando visível a arbitrariedade criadora dele, denunciando, numa crítica joco-séria, as repetições e os enfados da narrativa – estamos aqui diante de uma prematura tentativa para tornar visível ao público a dinamicidade mesma da criação (EULÁLIO, 2012, p. 355).

Fica evidente em *Esau e Jacó* que o modo oblíquo da narrativa “enreda o leitor e o faz perder a noção de quem está no comando da narrativa, constituindo um procedimento complexo ao “continuar” uma autobiografia”. Se por um lado, a vocação para conciliar opiniões diferentes e aceitar suas verdades parciais era uma característica de Aires no convívio social, por outro, o seu *Memorial* funciona dentro do romance como um reforço

particular, uma espécie de ponto de vista determinado, único e firme, mantido na privacidade da escrita. As duas caras de Aires reforçam a estrutura dual do romance – exposta, de outro modo, nas figuras dos gêmeos Pedro e Paulo. O duplo papel do conselheiro ajuda a enformar o romance e a caracterizar o diplomata, revelando nova dimensão para suas atitudes.

O narrador do romance procura arrastar seu interlocutor aos subterrâneos da escrita, às suas profundezas da escrita, insistindo nos ditos e desmentidos e na manipulação derrisória da paciência do leitor: Mesmo que lance mão de diversas estratégias para construir um interlocutor identificado com os personagens e com os procedimentos da narração, até mesmo o lisonjeando e conferindo-lhe autonomia, “o narrador vai minando a confiança dele em sua autonomia e habilidade interpretativa. O procedimento básico consiste em produzir identificação para, em seguida, tirar o corpo fora, desestabilizando seu interlocutor, numa postura agressiva que lembra muito a do narrador em terceira pessoa do *Quincas Borba*” (GUIMARÃES, 2012, p. 224).

Apesar de todo esse embuste, o narrador não toma partido de uma determinada situação (seja no campo da história ou da ficção), e os personagens ganham, se não autonomia, características próprias que permitem interpretar, à maneira do “leitor ruminante”, a história que está sendo contada. Junto com o discurso do narrador vem, em diferentes níveis, a mistura entre história e ficção.

Detectado o plano ficcional de *Esau e Jacó* dividido em autor (Aires), narrador em terceira pessoa e contaminação pelos fragmentos do *Memorial*, pode-se observar que, embora todas as perspectivas confluem para a figura do conselheiro, uma desmente a outra, pois se trata de uma justaposição a esconder a autoria real – a função é passada ao conselheiro e ao narrador, e por vezes retorna ao conselheiro com a transcrição de pedaços do diário.

Aires representa alguém que ironicamente possui a verdade, ou sobre ela reflete. A narrativa é fundamentada por sua posição ideológica, reforçada pelo discurso direto como personagem, e se constrói com a palavra do narrador sobre a palavra de um personagem – a palavra de Aires, o seu sistema de valores, a sua atitude diante dos valores humanos, a sua consciência reflexiva (todo sistema de valores exige que a literatura o substitua). Aires é um personagem criado pelo narrador para servir de paradigma à sua própria criação. “Ele é que esclarece os “como” e os “porquê” de situações e procedimentos dos personagens. Ele é que opina sobre a significação da matéria narrada, mesmo que não possa esclarecer todos os enigmas” (RIEDEL, 1975, p. 5).

A personalidade poética do conselheiro é apreendida através do seu discurso, assumido pelo narrador, e por meio de sua própria atuação no romance, em que tudo é

dirigido para a “sua” verdade, para a “sua” lógica. A utilização de trechos do *Memorial*, como documentos originais, tem por finalidade deixar falar o próprio objeto da narrativa - a visão do mundo de Aires. Logo, a incorporação destes documentos torna *Esau e Jacó* uma narrativa “histórica” dentro da realidade do conjunto da obra de Machado, pois o conselheiro é uma espécie de síntese de certos aspectos essenciais da maneira de ser de personagens narradores dos textos machadianos. Acresce que toda obra literária representa a totalidade de uma camada do mundo. E há uma camada histórica que é cenário direto de *Esau e Jacó*: a transformação do regime imperial em regime republicano. Por conseguinte, “a sonda lançada na vida dos personagens é lançada também na totalidade da vida. A ambiência histórica não é mero décor, é condição da existência dos personagens, vivida pela visão de cada um e penetrada pela condição de observador complacente de um deles” (RIEDEL, 1975, p. 6).

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

Aires ironiza a motivação realista do enredo, o bivocalismo da consciência dos personagens, a farsa dos gêmeos idênticos, o drama de Flora, as citações, as referências e alusões aos discursos solenes da literatura e, finalmente, ironiza o próprio leitor interessado na exposição de uma trama unívoca de ações logicamente concatenadas (GUIMARÃES, 2012, p.169).

De modo semelhante aos outros narradores machadianos a partir de Brás Cubas, o narrador de *Esau e Jacó* “dá vazão a vozes interiores que antecipam possíveis reações ao relato e simulam transitar entre o lado de lá e o lado de cá das páginas do livro, fingindo colocar-se na posição do leitor, ou da leitora” (GUIMARÃES, 2012, p. 229). Inicialmente projetado como duplo do narrador, o interlocutor ficcional “é uma entidade interposta entre o narrador e o leitor empírico, o que aponta para a consciência dividida e para o caráter fragmentário não apenas do narrador, mas também do leitor a que ele faz apelo.

Nesse jogo de duplicidades que se estende aos detalhes, encontra-se um exemplo significativo no capítulo XLVI – “Entre um ato e outro”, em que o narrador sugere ao leitor imaginar-se no teatro e comparar o intervalo teatral à passagem do tempo no livro:

Enquanto os meses passam, faze de conta que estás no teatro, entre um ato e outro, conversando. Lá dentro preparam a cena, e os artistas mudam de roupa. Não vás lá; deixa que a dama, no camarim, ria com os seus amigos o que chorou cá fora com os espectadores. Quanto ao jardim que se está fazendo, não te exponhas a vê-lo pelas costas; é pura lona velha sem pintura, porque só a parte do espectador é que tem verdes e flores. Deixa-te estar cá fora no camarote desta senhora. Examina-lhe os olhos; têm ainda as lágrimas que lhe arrancou a dama da peça. Fala-lhe da peça e dos artistas. Que é obscura. Que não sabem os papéis. Ou então que é tudo sublime. Depois percorre os camarotes com o binóculo, distribui justiça, chama belas às belas e feias às feias, e não te esqueças de contar anedotas que desfeiem as belas, e virtudes que componham as feias. As virtudes devem ser grandes e as anedotas engraçadas. Também as há banais, mas a mesma banalidade na boca de um bom narrador faz-se rara e preciosa (EJ, p. 123).

Nesse trecho, há uma espécie de síntese dos procedimentos da construção ficcional do romance – dissimulações, possibilidade de significar o contrário do que é dito ou de dizer sem nada significar. Percebe-se, então, que a “projeção da visão do narrador sobre a do leitor, e das supostas visões e opiniões deste no fluxo da narração, agora se textualiza nas instruções sobre como se converter num bom narrador” (GUIMARÃES, 2012, p. 231), com habilidade suficiente para enxugar as lágrimas dos olhos de uma senhora comovida pela ficção.

Existe uma alegoria específica em que o jogo de xadrez representa o processo de criação da narrativa como uma relação solidária entre o romancista e suas personagens (“Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos”⁷⁵). Considerados como seres ficcionais, no caso de *Esaú e Jacó*, todos são figuras essenciais, importantes para existência do romance, embora o tratamento dado a essas personagens pelo narrador seja constantemente marcado pelo tédio e pelo desinteresse, como se nota da insistência com que constrói uma relação de reciprocidade entre as personagens, em que se definem umas em relação às outras.

A alegoria do jogo de xadrez acaba por não figurar apenas o conteúdo: revela o modo oblíquo de narração, a qual se distancia dos personagens, num convite ao leitor para olhá-las de longe, como peças de um jogo, artificial, sem que haja, no entanto, alguma identificação

⁷⁵ EJ, p. 58

com elas. A comparação com o jogo de xadrez se mostra carregada de uma fina ironia, penetrante, “que leva o leitor a procurar uma correspondência entre os trebelhos e as personagens, mas é apenas uma sugestão arbitrária do narrador que não se sustenta no curso das ações” (SANSEVERINO, 2003, p. 142). Ela gera, contudo, uma variação da distância estética do leitor em relação à obra, visto que não permite acompanhar e tratar a narrativa como se fosse de fato verdadeira. Assim, o leitor capta o universo ficcional em sua natureza ilusória, no momento em que o narrador imobiliza o relato, congela a cena e mostra os bastidores da criação. “A organização racional, necessária, ironicamente corrói o próprio intento do romance ficcional de ser verossímil” (SANSEVERINO, 2003, p. 143).

A comparação com o jogo de xadrez, cujo tabuleiro é construído pela oposição simétrica entre peças pretas e brancas, está presente no capítulo “A epígrafe”, e se trata de uma metáfora sintética e complexa do jogo ficcional, em que virtualmente qualquer situação pode ser construída com os mesmos personagens sobre a mesma base, numa depuração de uma imagem de *Dom Casmurro* – “Tudo cabe na mesma ópera”⁷⁶.

Tal comparação esclarece muito da armação ficcional, já que o mesmo tipo de simetria se aplica à cena do duelo metafórico entre os gêmeos, ambos apaixonados por Flora, colocada em posição equidistante dos dois, reforçando a ideia de simetria. Natividade também está no ponto médio entre os campos opostos definidos pelos gêmeos, o que pode ser visualizado na cena imaginada pelo narrador para o beijo que Pedro e Paulo teriam dado na mãe por ocasião de suas entradas na câmara⁷⁷.

Assim como peças distintas podem desempenhar as mesmas funções e dispor do mesmo poder, “as histórias dos gêmeos Pedro e Paulo Santos – duplicação dos apóstolos irmanados pelo Cristianismo embora inimigos entre si – são estruturalmente intercambiáveis com as de Cástor e Pólux, filhos de Júpiter e Leda, e têm como matriz literária a lenda bíblica de Esaú e Jacó, filhos de Isaac e Rebeca” (GUIMARÃES, 2018, p.236). A mesma ideia também se vê duplicada no capítulo LXXXI, com a citação retirada do Fausto, de Goethe – “Ai, duas almas no meio seio moram.”⁷⁸

Como se vê, estamos diante do mesmo tom vago e ambíguo que vamos encontrar no corpo da história. Augusto Meyer, referindo-se à “Advertência”, chama-a de “falso prefácio, onde há tanta ou mais ficção que no próprio texto do romance.” (MEYER, 2008, p. 329).

⁷⁶ *Dom Casmurro*, cap. VIII.

⁷⁷ EJ, p.271.

⁷⁸ EJ, p. 205.

Algo, entretanto, parece afirmado: que o “Último” caderno é uma narrativa escrita por Aires. Não é comum alguém falar de si em terceira pessoa. E o mesmo narrador também semelha compartilhar da estranheza – “posto figure aqui o próprio Aires”.

Se o romance se funda num “pensamento interior e único” - a ambiguidade, a dúvida, o jogo de opostos, a contradição, a duplicidade -, por que, do mesmo modo, não se desdobrar o narrador em seu duplo, e termos o Aires-narrador ao lado do Aires-personagem, como os gêmeos Pedro e Paulo, Plácido e a cabocla do Castelo, a República e a Monarquia?

De Aires não esperamos muita convicção de nada. Mas é certo que há alguém, além deste narrador, ou mesmo do editor-enformador dos manuscritos, que enxerga ou quer criar condições para que se enxergue tal possibilidade, como completa Bastos: “até mesmo a construção da obra, o trabalho do escritor (não me refiro nem ao “editor” nem ao narrador), parece ser dominada por tais mecanismos, mas é aí, na atividade poética, que a dimensão humana, do destino humano, se fará presente” (BASTOS, 2012, p. 67-68).

Por meio de seu princípio construtivo irônico, entendido como o processo de “descobrir e encobrir”, de pôr e de suspender determinações, e com a sua ideia norteadora de “nada em cima de invisível”, o romance se põe em movimento, isto é, desdobra-se como um enredo. Este se mostra tênue, vago, ambivalente, num ritmo arrastado, sem ação, ou com ação constantemente interrompida, e pode ser compreendido como projeção do princípio construtivo identificado, que semeia formalmente o duplo e a duplicidade por todo o texto, e que se traduz também na lógica de um certo “olhar excessivo”, um “ver a mais” de satisfação, ligado à máscara da diplomacia e à posição de uma classe, bem fundados nas configurações históricas, materiais, morais da sociedade da época.

Num plano global, o romance se divide em duas metades quase exatas, em que, dos 121 capítulos que o compõem, metade se volta para cada regime político da transição histórica, além de um capítulo final (“Último”), que surge como uma espécie de lance final do jogo do xadrez político, que confirma a ascensão de Pedro e Paulo à Câmara. A obra se desenrola através de etapas históricas que incidem na economia geral do enredo, ganhando destaque os eventos históricos decisivos do período (1870, 1871, Abolição, Subida dos liberais, Proclamação da República, Encilhamento, governos republicanos). Nesse processo, enxerga-se “a mão cuidadosa do autor implícito, guiando a pena invisível de Aires” (DUARTE, 2018, p. 183).

A figura de Aires como narrador assume a feição de intelectual provinciano em busca da afirmação de sua superioridade; representa, assim como os demais narradores machadianos, as ambiguidades e contradições da elite intelectual brasileira. Aires surge no

romance como figura decorativa, à qual todos recorrem, em especial Natividade, em sua incessante busca pela impossível conciliação dos filhos. Desse modo, Aires não funcionaria também como variação da cabocla do Castelo, uma espécie de oráculo portador da verdade e do conhecimento, ao qual todos recorrem em momentos de crise? Uma vez aceita essa hipótese, a figura do conselheiro assumiria um caráter especial e elevado, num raciocínio que reforçaria a sua pretensa superioridade. Contudo, uma vez que se sabe que o papel de Bárbara como vidente é de apenas dizer o que os senhores querem ouvir, sem previsões consideráveis ou relevantes sobre o futuro, Aires passa a ser compreendido como aquele que, mesmo ao proferir apenas frivolidades e trivialidades, é visto como uma espécie de voz a guiar o destino, já pré-estabelecido, dos personagens que circulam a seu redor.

Roberto Schwarz vê insolência no narrador machadiano, um narrador “humorística e agressivamente arbitrário”, que vale como princípio formal em consonância com o desacato às normas burguesas (SCHWARZ, 2001, p. 9). Antonio Candido, por sua vez, define o tom machadiano como uma “forma sutil de negaceio”. Apesar de intervir no relato, o narrador conserva uma “espécie de imparcialidade, marca pessoal de Machado”. Concebe o que Candido chama de “técnica de espectador”, que consiste em narrar casos tremendos com moderação despreocupada (CANDIDO, 2004, p. 26-27).

Outro ponto que merece destaque é o alheamento da realidade de Aires, verificado no modo como narra acontecimentos relevantes como a queda do Império. Suas ideias e pensamentos parecem desvinculados da realidade e o tom irônico e ambíguo de sua narração reforça esse sintoma. Aires não se mostra confiável, nem muito interessado nos acontecimentos que narra, bem como na própria vida dos gêmeos e na de Flora.

Desse modo, cria-se um clima de enfado, como se a ação da narrativa não se desenvolvesse, o que contribui para que o aparente conflito não desperte a empatia do leitor. Some-se a isso a relação contraditória entre esse tom de enfado e desinteresse e os acontecimentos históricos que avultam na obra e deveriam conferir dinamismo à narração. Esse contraste já revela o quanto a narração se apropria da falta de uma transformação histórica real e dinâmica na sociedade brasileira ao final do século XIX, a qual, mesmo com a mudança de regime, permanece guiada pelo mesmo ritmo ditado pelas elites às quais pertencem Aires e companhia.

O pudor e a timidez respondem pela “dúvida e hesitação”, pelas reticências, pelos disfarces, pelos “possíveis”, pelo indireto, pelo oblíquo, por um modo de afirmar através da negação da negação, de dizer as coisas mais graves de forma aparentemente desinteressada e sem imputações claras de culpa. Quanto a esse último aspecto em *Esau e Jacó*, pode-se citar a

narração da luta que se trava no interior de Nóbrega, entre uma voz débil e uma voz menos débil, para justificar a posse da esmola grande que lhe dera Natividade⁷⁹ ou ainda os atos de violência e corrupção praticados por Batista⁸⁰ quando na presidência de uma província.

Assim como o narrador de Brás Cubas, Aires também objetiva transformar o leitor em um dependente. Sua retórica também costura o dito, o desdito, o contra-dito e o silêncio. A diferença está em que o primeiro dá piparotes ao ver o leitor enredado em suas armadilhas narrativas. Aires, no entanto, é mais cruel, pois faz acreditar até o fim que o leitor está lendo do modo correto, ao afirmar constantemente que a vida é contraditória e que há contradições explicáveis.

De certa maneira, há sintoma de uma crise da narrativa em *Esau e Jacó*, ou seja, o escritor se encontra diante de circunstâncias históricas muito peculiares e complexas, o que exige que ele encontre uma nova constituição para o narrador, diferente de *Memórias póstumas* e *Dom Casmurro*, num processo necessário de adequação do gênero romance à configuração brasileira, até mesmo para atender à necessidade de encontrar um forma que desse conta dos fatos históricos que o romance apresenta.

A forma livre do primeiro reaparece, meio encoberta, na forma de diário do último: expressões ambas de Machado no prólogo de um e na advertência ao outro. Mas o que importa a ambos os memorialistas é exercer um poder raro e terrível, o poder de dizer o que se pensa. E parece que só o espaço da maturidade póstuma ou o da escrita solitária do diário seriam bastante disponíveis e abertos à sinceridade (BOSI, 2003, p.129-130)⁸¹.

Pode-se, assim, estender a observação de Bosi sobre *Memorial de Aires*⁸² à obra *Esau e Jacó*, visto que essa última possui, em alguma medida, um caráter autobiográfico – mesmo não se constituindo de um diário e considerando a observação do narrador de que o objeto de seu interesse não são suas próprias vivências e trajetória, mas por saber que quem a narra em terceira pessoa é o próprio Aires. Nesse sentido, as reflexões de Sanseverino (2003) e Bosi (2003) são complementares:

A chave para ler o princípio da corrosão está no narrador. Na Advertência, o editor avisa que o autor está morto, o caderno a ser transformado em livro não havia sido divulgado a ninguém, mas fora encontrado organizado no

⁷⁹ EJ, 2012, cap. III

⁸⁰ EJ, 2012, cap. XXX

⁸¹ A peculiaridade de Aires em relação a Brás Cubas e Bento Santiago, célebres memorialistas, é o feito notável de ter escrito, além das suas memórias, um romance em 3ª pessoa no qual o narrador intervém muito, manifestando características antagônicas ao perfil reservado de Aires. Observando esse narrador podemos olhar através da sua perspectiva narrativa em *Esau e Jacó* desvendando os procedimentos avançados desse posto.

⁸² BOSI, A. “Uma figura machadiana”. In: *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo, Ed. Ática, 2000.

meio dos papéis do morto. De modo avesso ao de Brás Cubas, não se tem um defunto-autor, mas um autor defunto. Ambos têm algo em comum: o caráter de um narrador que escreve afastado de tudo, sem compromisso, um homem aposentado da vida, “aprendiz de morto” (SANSEVERINO, 2003, p. 18).

Dessa forma, Aires – autor, narrador e personagem – compõe uma tríade que torna complexa a leitura do romance, em que “o processo narrativo dá-se, então, na sua forma fragmentária, de mosaico, em que esconder-revelar parece ser a tônica” (SANSEVERINO, 2003, p. 21). Nesse sentido, é possível traçar uma relação entre o narrador de *Esau e Jacó* e os narradores de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e o do conto *Galeria Póstuma*⁸³. Nos três casos, o narrador se encontra, cada um a seu modo, em uma posição privilegiada para narrar a história, pois pode “esconder-se” ou beneficiar-se da distância da morte.

A história é narrada pelo ângulo da morte, o ponto de vista mais isolado possível, o que coloca o narrador em uma situação única, pois não pode ser contestado. Este narrador, beneficiando-se de sua posição, brinca com o leitor, utiliza-se do tom irônico e humorístico em muitos momentos.

A sua posição [de Aires] como autor é a de um homem isolado, afastado do mundo. Ele compõe o romance e o *Memorial* no isolamento, em que seu tom ácido e corrosivo contraria a forma diplomática com que se integra à sociedade. De certo modo é um exemplo já manifesto em *Galeria Póstuma*, quando morre o tão amado Joaquim Fidélis. Quando o sobrinho, Benjamin, encontra os cadernos de notas do tio, fica apavorado pela acidez com que desfaz a imagem pública de seus amigos e conhecidos. Como emblema, fica a expressão cômica da morte de Joaquim Fidélis, de olhos abertos e rindo com o canto da boca. Aires figura a cisão consciente entre imagem pública, sóbria e conciliadora e o mundo interior, cultivado de modo livre, possível de ser divulgado apenas após a morte (SANSEVERINO, 2003, p. 20).

Mas a que serve tal modo de realização narrativa? Dizer que se coaduna, em nível formal, com o tema da dualidade, o tema central desenvolvido no romance, não seria um equívoco. Ademais, porém, pode-se acrescentar que, desse modo, se amplia a perspectiva no tratamento dos assuntos. O foco narrativo se expande pela soma de uma voz onisciente com outra que participa dos acontecimentos. A amplitude de perspectiva propiciada pela presença de mais de um ponto de vista permite revelar a complexidade dos fenômenos; tudo é relativo; os sucessos do mundo têm no mínimo dois lados, até um mesmo hino – a Marselhesa – pode corresponder aos propósitos do republicano Paulo e do monarquista Pedro. Por fim, o aspecto

⁸³ Conto integrante de *Histórias sem data*.

múltiplo de Aires lhe confere um sentido simbólico importante, pois é ele que prognostica a conduta imutável dos gêmeos e único que busca compreender a natureza de Flora.

Os narradores machadianos da fase madura se configuram, portanto, como uma compilação das ambiguidades e contradições da elite intelectual brasileira. No caso de *Esauí e Jacó*, “as citações eruditas esvaziadas estão sempre à mão, servindo para que Aires, com o apreço do narrador, exerça o seu papel de homem sábio e respeitável, cuja opinião sobre os fatos e turbulências históricas é normalmente requisitada” (LIMA, 2011, p. 143).

Observe-se o trecho a seguir, que trata das leituras e divagações de Aires sugeridas na ocasião da queda do Império, em 15 de novembro, vivenciada por ele, de maneira casual, à insônia que o acometera naquela manhã:

Almoçou tranquilo, lendo Xenofonte: “Considerava eu um dia quantas repúblicas têm sido derrubadas por cidadãos que desejam outra espécie de governo, e quantas monarquias e oligarquias são destruídas pela sublevação dos povos; e, de quantos sobem ao poder, uns são depressa derrubados, outros, se duram, são admirados por hábeis e felizes...” Sabes a conclusão do autor, em prol da tese de que o homem é difícil de governar; mas logo depois a pessoa de Ciro destrói aquela conclusão, mostrando um só homem que regeu milhões de outros, os quais não só o temiam, mas ainda lutavam por lhe fazer as vontades. Tudo isto em grego, e com tal pausa que ele chegou ao fim do almoço, sem chegar ao fim do primeiro capítulo (EJ, p. 164).

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

As razões para tal atitude dizem respeito à crise da narrativa. Diante da precariedade da configuração do sujeito moderno em geral e brasileiro em particular, principalmente por estar entranhado no sistema escravocrata, o escritor percebe que se tornava impossível não apenas contar a história, mas também ficava impossibilitada, naquele momento, a configuração de um narrador, cuja representação de classe fosse tão completa quanto a de Brás Cubas ou a de Bentinho. Assim, “vê-se que o apagamento de um estatuto fundamental dentro da estrutura narrativa diz respeito a uma necessidade formal do gênero em sua configuração brasileira” (LIMA, 2011, p. 147).

O artifício construtivo é aqui então levado ao limite: ele realmente fabrica o “real” em escala quase industrial, mas nega fazê-lo, outorgando-se disfarçadamente o papel modesto de

um “narrador repórter”, referindo-se exatamente aos fatos como eles teriam se sucedido, ou a impressões de alguém que não inventa, apenas tem suposições, para, em seguida, tão só afirmar a “verdade puríssima” (“não faltará quem absolutamente me não creia, e suponha invenção pura o que é verdade puríssima” (EJ, p. 202). Num trecho avançado, em que comenta as grinaldas de flores levadas pelos gêmeos à campa de Flora, o narrador brinca com a in/credibilidade do próprio relato: “Não digo que fossem das mesmas flores, não só para respeitar a verdade, senão também para afastar qualquer ideia intencional de simetria na ação e no acaso” (EJ, p. 261).

Deslocando-se da primeira posição acima assinalada, por ele mesmo tornada inverídica, busca vestir a máscara de um narrador-personagem anônimo secundário (mas que se identifica perfeitamente à consciência e à visão de Aires), um “eu-testemunha” de uma história compartilhada, com certa visão parcial e limitada dos eventos. Em suma, qual fosse um homem anônimo que tivesse conhecido Aires e as famílias Santos e Baptista pessoalmente, coletando provas, tomando para si as notas do *Memorial* etc., sem figurar como protagonista. Aqui entra toda a objetividade realista e “impressionista” do quadro acima analisado, e que aqui se procura demonstrar como comparece apenas como disfarce ideológico (LIMA, 2011, p.148).

Por fim, mais um deslocamento, dessa vez totalmente obscurecido pela forma do duplo: há a revelação, cada vez mais nítida, de Aires como o protagonista, talvez o único protagonista de sua própria história. Entretanto, ao invés da narração tradicional de um narrador em primeira pessoa – geralmente realizada por meio de focalizações internas e externas tal como o fazem Brás Cubas ou Bento Santiago, numa opção que naturalmente restringiria o ângulo de visão impondo uma perspectiva limitada – Aires permite a si mesmo se constituir como um narrador onisciente, com visão demiúrgica do real. Nesse sentido, ele ultrapassa os limites ainda bastante convencionais atingidos pelos outros dois – os limites “metafísicos” e patológicos de um “defunto autor” perverso e de um narrador tomado de ciúmes, situados no processo de longa decadência do patriarcalismo brasileiro (LIMA, 2015, p.261).

Se Aires como personagem “professava virtualmente todas as crenças deste mundo” (EJ, 107), enquanto narrador, além desse acúmulo de imagens e intrusões pessoais indispensáveis para dar um certo ritmo reflexivo à prosa, então construída por máximas e conclusões chistosas e paradoxais, como também da grande flutuação de registros discursivos e “da ontologização da ‘contradição’ (uma ironia cósmica: “a vida e o mundo não são outra

coisa”, EJ, LXXXVII), ele reflete o tempo todo sobre o próprio relato, solapando as estruturas da ilusão artística” (DUARTE, 2018, p. 74).

Prevendo o fim, porém coagido pelo círculo do eterno retorno do capital, Aires apresenta descaradamente sua fatura: “cuidou da gente rica, suplantou o chão da práxis” (DUARTE, 2018, p. 224). A história que narra, de maneira desenvolta, mostra-se como a pura violência de uma representação que tenta eliminar a esfera da alteridade. Situando-o em seu contexto social específico, é possível mostrar como “ele dá sinal exato, através da melhor fantasia literária, do que a classe dirigente brasileira foi, é e será capaz de fazer com o país a fim de manter o inferno social existente” (DUARTE, 2018, p. 225).

No processo de construção ficcional de *Esau e Jacó*, a narração, em todas as suas dimensões e duplicidades, reforça a singularidade histórica que o romance dá a ver, a qual interfere no modo de organização da narração e se incorpora à vivência dos personagens da trama, conforme se explanará adiante.

4.2 – Profecias ao avesso – A roda do destino em favor da imobilidade

Como foi discutido no segundo capítulo, *Esau e Jacó* se mostra como uma peculiar forma de romance histórico, em que Machado de Assis incorpora a realidade histórica das décadas finais do século XIX no Brasil, com todas as mudanças, incertezas e inquietações que a mudança de regime trazia, à forma do romance, sobretudo no tom de absurdo e de angústia que permeia a narrativa e se faz presente na figura de Natividade, em sua espera sem fim pelo momento em que os filhos seriam grandes, cumprindo-se, assim, a profecia da cabocla do Castelo.

É sabido, porém, que as palavras de Bárbara no início do romance são vagas e não apontam para algo realmente novo, afinal as “cousas futuras” reservadas a Pedro e Paulo, manifestadas numa grandeza para a qual estavam destinados, nada de surpreendente trazem à história, na medida em que as condições sociais e históricas, mesmo num momento de mudanças políticas, favorecem os filhos da elite local, cujo destaque e distinção não possuem absolutamente nada de extraordinário: são caminhos naturais para dois meninos bem nascidos, ricamente criados e educados para estarem em posições relevantes no âmbito pessoal e coletivo, até mesmo no político (ao final da narrativa os irmãos, além de formados e atuantes nas respectivas profissões, ocuparão cargos políticos importantes).

Contudo, essa previsibilidade, oriunda das circunstâncias históricas nacionais, ao invés de trazer tranquilidade à mãe dos gêmeos, acaba por inquietá-la por toda obra, principalmente pela rivalidade entre os irmãos que parece fadada à eternidade, seja por consequência de certo determinismo natural, seja por força do “Destino”. Natividade é a personagem que, durante toda a narrativa após a visita à cabocla, permanece na busca da captação de quais seriam as tais “cousas futuras” e de quando, de fato, viria a grandeza dos dois filhos.

Em diversos momentos do romance, a esposa do banqueiro Santos, também este com preocupações acerca da distinção dos filhos, mas que são sufocadas pelas questões práticas do dia a dia da vida de um homem do dinheiro, demonstra estar à procura de um sentido maior para o que lhe fora dito um ano após o nascimento dos meninos. Diante da rivalidade sem razões aparentes, o que reforça o tom de absurdo da narrativa e das constantes divergências que separam Pedro e Paulo, tudo o que parece interessar à mãe parece ser a distinção de seus rapazes, numa confirmação de que a profecia de Bárbara estava certa e de que o sacrifício e o vexame de ir ao morro valeu a pena.

Retomando um pouco as cenas iniciais do livro, pode-se pensar que o ocorrido no morro do Castelo e as motivações que levaram Natividade a buscar respostas quanto ao futuro com a cabocla Bárbara já anunciam a inquietação despropositada da, àquela época, jovem mãe, que chega ao ponto de rebaixar-se, segundo os padrões da classe à qual pertencia, no intuito de consultar o sobrenatural, é verdade, mas também adequá-lo, na medida do possível, a seus interesses.

Após ouvir a famosa previsão das “cousas futuras”⁸⁴ e da grandeza dos meninos,

Natividade acabou entendendo a cabocla, apesar de lhe não ouvir mais nada; bastou saber que as coisas futuras seriam bonitas, e os filhos grandes e gloriosos para ficar alegre e tirar da bolsa uma nota de cinquenta mil-réis. Era cinco vezes o preço do costume, e valia tanto ou mais que as ricas dádivas de Creso à Pítia. Arrecadou os retratos e os cabelos, e as duas saíram, enquanto a cabocla ia para os fundos à espera de outros. Já havia alguns fregueses à porta, com os números de ordem, e elas desceram rapidamente, escondendo a cara (EJ, p. 31).

Roberto Schwarz (2014) comenta que, de fato, “as palavras ulteriores da adivinha não têm nada de inexplicável, uma vez que só profetizam o que a própria Natividade sugeria ou deixava entrever”. Apesar disso, não são apenas invenções de Bárbara, pois traduzem o que os

⁸⁴ “O logro da adivinha do Morro do Castelo sobre Natividade, não obstante dialogar com várias passagens da obra de Machado, abre o romance e influencia ações das personagens até o fim: fingimentos da vida social são ironizados pelo narrador de *Esau e Jacó* e pelo diarista Aires, embora muitas vezes ambos compactuem com os mesmos” (BETELLA, 2007, p. 93).

olhos da cabocla, "lúcidos e agudos", ou também "opacos", que "entravam pela gente" e "revolviam o coração", lutavam por adivinhar, conforme já foi dito no terceiro capítulo. Desse modo, a ironia que permeia o episódio não se refere à vidente, que no fim das contas cumpre bem o seu ofício, mas à sua freguesa da alta sociedade, "um tanto envergonhada de estar ali, que paga para saber de antemão o que não podia deixar de acontecer, ou seja, que os filhos dos ricos serão ricos e importantes" (SCHWARZ, 2001, p. 3).

Indo além do convencional, a mãe dos gêmeos leva a superstição ao ponto de chamar a cabocla de simpática, na esperança de, com isso, captar a boa vontade da moça e melhorar o destino dos gêmeos, sem contar o pagamento bem maior que o exigido, como se pelo dinheiro obtivesse a garantia do cumprimento da previsão. Por outro ângulo, diz ainda Schwarz, "ela é tão bruxa quanto a vidente, de quem não tira os olhos, 'como se quisesse lê-la por dentro', e com a qual luta de igual para igual" (SCHWARZ, 2014, p. 3). Natividade deseja que Bárbara lhe diga "tudo, sem falta", porém esse "tudo", obviamente, resume-se ao que ela própria deseja ouvir da "pítia do Norte".

Em síntese a esse raciocínio, mais uma vez convém recorrer a Roberto Schwarz.

Tomando recuo, digamos que 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. As posições sociais afastadas, os interesses contrários e as crenças incompatíveis se determinam mutuamente, ao contrário do que supõe o dualismo ilusório, para não dizer estúpido, entre civilizados e bárbaros, que estava em voga naquele começo de século e até hoje nos persegue (SCHWARZ, 2014, p. 4).

Nessa pequena, mas decisiva cena inicial do romance, encontra-se uma experiência histórica nacional profunda e relevante, pois aproxima classes socialmente dispersas, numa relação que cria, em oposição à lógica histórica e social vigente no país, a dependência de uma pessoa bem posta (Natividade) ao que é proferido por alguém de uma classe inferior, historicamente apagada, inclusive no decorrer da narrativa do romance, já que não se terá mais notícias de Bárbara ou do morro a não ser pelas menções ao ocorrido no passado.

O contato, mesmo que breve, entre a dama da alta sociedade e a habitante do morro, revela relações complicadas, mas unívocas, entre os representantes das diferentes classes, entre o "alto" e o "baixo" da sociedade, criam uma atmosfera com que ele "dá vida a determinada época não apenas em seu conteúdo histórico e social, mas também em seus aspectos humanos e emocionais, com seu aroma e marca especial", nos quais é possível

encontrar no “baixo” a “base material para a explicação literária da figuração daquilo que ocorre no alto”. (LUKÁCS, 2011, p.67-68).

Isso se comprova, pois o vaticínio, vindo de baixo, do mundo secularizado do morro e das manifestações religiosas não-oficiais será o alicerce sobre o qual a personagem se apoiará, enfatize-se, na ânsia de um destino diferenciado e de destaque para os seres que gerou em seu ventre. Assim, até as brigas durante a gestação são minimizadas em nome da glória cuja qualidade também depende das “coisas futuras”:

Natividade referiu a subida, a consulta, a resposta e o resto; descreveu a cabocla e o pai.

— Mas então grandes destinos!

— *Coisas futuras*, repetiu ela.

— Seguramente futuras. Só a pergunta da briga é que não entendo. Brigar por quê? E brigar como? E teriam deveras brigado? Natividade recordou os seus padecimentos do tempo da gestação, confessando que não falou mais deles para o não afligir; naturalmente é o que a outra adivinhou que fosse briga.

— Mas briga por quê?

— Isso não sei, nem creio que fosse nada mau. (EJ, p. 52, grifo nosso)

(...)

O melhor é calar. Basta saber que terão sorte feliz. Grandes homens, *coisas futuras*... (EJ, p. 53, grifo nosso).

E outra vez as palavras do Castelo ressoaram aos ouvidos da mãe, e a imaginação fez o resto. *Coisas futuras!* Hei-los grandes e sublimes. Algumas brigas em pequenos, que importa? (EJ, p. 85, grifo nosso).

As angústias de Natividade podem ser entendidas como metáfora do momento histórico brasileiro retratado no livro, apesar de isso se dar por um viés irônico sob a pena machadiana. Em grande medida, as inquietações quanto ao futuro remetem a um momento de transformações de uma sociedade historicamente pautada por um conservadorismo moral e econômico, que há pouco vivenciava uma experiência capitalista mais moderna, apesar de ainda conservar fortes traços da lógica escravista e arcaica vigente até pouco tempo.

Observando-se mais atentamente como se dá isso no plano particular dos personagens, percebe-se que, diante das brigas constantes entre Pedro e Paulo, as quais surgem na infância com discussões e socos e culminará na disputa por Flora e no antagonismo político (monarquia x república e depois posição conservadora x posição liberal), a mãe dos gêmeos insiste em recorrer às vagas palavras de outrora, a fim de aliviar suas inquietações, numa atitude que também não deixa de ser irônica, pois, como fica evidente no trecho que segue, para a mãe, apesar da gravidade das brigas entre os filhos, há uma glória a eles reservada e que a enche de esperança:

Em verdade, qualquer outra viveria a tremer pela sorte dos filhos, uma vez que houvera a rixa anterior e interior. Agora as lutas eram mais frequentes, as mãos cada vez mais aptas, e tudo fazia recear que eles acabassem estripando-se um ao outro... Mas aqui surgia a ideia da grandeza e da prosperidade, — *coisas futuras!* — e esta esperança era como um lenço que enxugasse os olhos da bela senhora. As Sibilas não terão dito só do mal, nem os Profetas, mas ainda do bem, e principalmente dele (EJ, p. 70, grifo nosso).

A esperança na realização das referidas coisas futuras, que ninguém, nem mesmo o narrador, sabe ao certo do que se trata, envolve-se com certa expectativa, que se dissolve no decorrer da narração, ressalte-se, pela superação das rixas e conflitos entre os gêmeos, o que nem a morte da mulher amada – Flora – nem a da mãe irá resolver. O tom de absurdo que essa rivalidade assume esse sim ganha força à medida que a história se desenvolve, especialmente porque, contrariando os preceitos literários à moda na época e já consolidado por sua escrita desvinculada das regras do Realismo e Naturalismo europeus, Machado de Assis, em *Esau e Jacó*, não apresenta qualquer explicação objetiva para as causas do conflito entre Pedro e Paulo. Desse modo, o que mais deveria chamar a atenção do leitor na trama do romance perde-se diante dos fatos narrados, também sem muito interesse, pelo narrador da obra, sendo que até as transformações históricas ocorridas no período vêm à tona com o mesmo ar de enfado e irrelevância das brigas entre os gêmeos.

O período de transição política é visto pela mãe como possibilidade de concretização da glória dos filhos, vide o capítulo em que é narrado o baile da Ilha Fiscal, às vésperas da Proclamação da República. Nele, o narrador se refere ao evento como “uma bela ideia do governo”, “um sonho veneziano”, dentro e fora do mar, em que aquela sociedade viveu “algumas horas suntuosas, novas para uns, saudosas para outros e de futuro para todos, — ou, quando menos, para a nossa amiga Natividade”. A mãe dos gêmeos, extasiada pelo momento e pela suntuosidade do baile

[...] considerava o destino dos filhos, — *coisas futuras!* Pedro bem podia inaugurar, como ministro, o século XX e o terceiro reinado. Natividade imaginava outro e maior baile naquela mesma ilha. Compunha a ornamentação, via as pessoas e as danças, toda uma festa magna que entraria na história. Também ela ali estaria, sentada a um canto, sem lhe dar do peso dos anos, uma vez que visse a grandeza e a prosperidade dos filhos. Era assim que enfiara os olhos pelo tempo adiante, descontando no presente a felicidade futura, caso viesse a morrer antes das profecias. Tinha a mesma sensação que ora lhe dava aquela cesta de luzes no meio da escuridão tranquila do mar (EJ, p. 132-133, grifo nosso).

Nessa realidade narrativa em que a mãe dos protagonistas – Natividade – tem a vida centrada na espera pelo que desconhece e na angústia pelos filhos que divergem e brigam por

tudo também sem explicação, a recorrência a qualquer recurso, real ou sobrenatural, é mais justificada. Não se esqueça, também, que a história dos gêmeos abarca as últimas décadas do século XIX, estas, de modo semelhante, marcadas pela incerteza e por expectativas vagas em relação a um futuro sobre o qual nada ou muito pouco se sabe.

Se num primeiro momento Natividade consulta, às escondidas, é verdade, a cabocla em busca de respostas, na vida pública entre seus pares ela irá buscar também alguma pessoa que faça as vezes de oráculo, sábio, adivinho ou equivalente, e que possa lhe auxiliar diante do grande dilema que são os filhos rivais.

Quem cumprirá esse papel será, inevitavelmente, o conselheiro Aires, cujas personalidade e sabedoria são admiradas por todos dos altos círculos da sociedade. É ele que, em toda a narrativa, assumirá papel semelhante ao que Bárbara exerceu nas cenas iniciais, pois é ao diplomata aposentado que recorrerão os personagens, especialmente Natividade, na ânsia de aliviar suas angústias e inquietações, bem como na busca por respostas diante do que a realidade política, social e particular colocará diante de cada um dos personagens no entorno do conselheiro.

No caso do conflito dos gêmeos, motivo de aflições para mãe, Aires é requisitado por Natividade como um “preceptor”, alguém que poderia, por ser “uma pessoa de autoridade”, unir, enfim, os gêmeos e, dessa maneira, encaminhá-los para a união tão desejada pela mãe, porém cada vez mais distante de se concretizar.

O momento em que o diálogo entre os dois se estabelece na direção do pedido da senhora Santos ao conselheiro reflete bem o modo como Aires é tido como ser diferenciado, capaz de solucionar até mesmo os problemas mais complexos.

— Mas, a senhora ainda me não disse o que queria de mim, além do conselho. Ou não quer mais nada?

— Custa-me pedir-lhe.

— Peça sempre.

— Sabe que os 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, inteligente, 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.

[...]

— Uma pessoa de autoridade, como o senhor, pode muito, contanto que os ame, porque eles são bons, creia (EJ, p. 110).

Não se ignore a ironia no modo como o próprio personagem se autoafirma após os elogios de Natividade. Considerando-se ainda o fato de que a voz narrativa está, também, sob o seu controle, nota-se como a escrita aproveita o momento em que a mãe angustiada procura o auxílio do amigo para enaltecer a figura do conselheiro sem qualquer disfarce, o que reforça o ar de diferenciação e superioridade que lhe é atribuído durante a narrativa, aspecto que nem mesmo os momentos de “diminuição” de sua figura, que, segundo a Advertência, “não representou papel eminente nesse mundo”, conseguem ofuscar no conjunto da narrativa.

É a Aires que serão confiados os gêmeos, como está assinalado no trecho acima, bem como é a ele que recorrerá Custódio no famoso episódio envolvendo a troca das tabuletas⁸⁵, Batista no momento em que aceita ser presidente de uma província⁸⁶, ou ainda a menina Flora, em suas inquietações e inexplicabilidade, esta, aliás, assinalada pelo próprio conselheiro, em quem a jovem Batista chega a acordar “vozes mortas, falhadas ou não nascidas, vozes de pai”.

Voltando à mãe dos gêmeos, no capítulo CXVIII, encontra-se uma imagem síntese da relação de Natividade com a profecia de Bárbara e a realização da glória dos filhos, bem como ilustra, também de forma sintética, o caráter irônico e rebaixado que o sobrenatural e o mítico assumem no romance, já que há um apequenamento burguês, por parte dos personagens, a fim de conformar os elementos místicos que regeriam os destinos de cada um deles a interesses de classe que, no fim das contas, vão de encontro a qualquer ideia de mudança realmente efetiva nas circunstâncias históricas.

Após ver os filhos empossados deputados, Natividade, indo a entrar na carruagem para retornar para casa, depara-se com a igreja de São José, por um lado, e um pedaço do morro do Castelo, de outro. Ao se dar conta do cenário, permanece imóvel, e a imagem inicial do romance vem logo à lembrança, conforme ela mesma expõe à irmã Perpétua:

A vista da igreja e do morro despertou nela todas as cenas e palavras que lá ficaram transcritas nos dois ou três primeiros capítulos. Não esqueceste que foi ao pé da igreja, entre esta e a Câmara, que o coupé esperou então por ela e pela irmã.

— Você lembra-se, Perpétua? disse Natividade, quando o carro começou a andar.

— De quê?

⁸⁵ EJ, cap. XLIX, XLX e LXII.

⁸⁶ Idem, cap. LIII.

— Não se lembra que foi ali que ficou o carro, quando fomos à cabocla do Castelo? Perpétua lembrava-se. Natividade advertiu que devia ser ali perto a ladeira por onde subiram com dificuldade e curiosidade, até à casa da cabocla, no meio da outra gente, que descia ou subia também. A casa era à direita, tinha a escada de pedra...

[...]

Tudo reaparecia com a frescura antiga. Não esquecera a figurinha da cabocla, quando o pai a fez entrar na sala: entra, Bárbara. A ideia de estar agora madura e longe, restituída ao Estado, que deixou Província, rica onde nasceu pobre, não acudiu à nossa amiga. Não, toda ela voltou àquela manhã de 1871. A caboclinha era esta mesma criatura leve e breve, com os cabelos atados no alto da cabeça, olhando, falando, dançando... *Coisas passadas*.

Quando a carruagem ia a dobrar a Praia de Santa Luzia, ladeando a Santa Casa, Natividade teve ideia, mas só ideia, de voltar e ir ter à ladeira do Castelo, subir por ela, a ver se achava a adivinha no mesmo lugar. Contar-lhe-ia que os dois meninos de mama, que ela predisse seriam grandes, eram já deputados e acabavam de tomar assento na Câmara. Quando cumpririam eles o seu destino? Viveria o tempo de os ver grandes homens, ainda que muito velha?

A Presidência da República não podia ser para dois, mas um teria a vice-Presidência, e se este a achasse pouco, trocariam mais tarde os cargos. Nem faltavam grandezas. Ainda se lembrava das palavras que ouviu à cabocla, quando lhe perguntou pela espécie de grandeza que caberia aos filhos. *Coisas futuras!* respondeu a Pítia do Norte, com tal voz que nunca lhe esqueceu. Agora mesmo parece-lhe que a ouve, mas é ilusão. Quando muito, são as rodas do carro que vão rolando e as patas dos cavalos que batem. *Coisas futuras! coisas futuras!* (EJ, p. 272-273, grifos nossos).

Nessa passagem, importante de ser transcrita na quase totalidade do capítulo, Natividade, diante da lembrança do episódio no morro do Castelo, faz uma espécie de balanço dos acontecimentos que se sucederam desde a consulta à cabocla, a qual provavelmente nem se encontraria mais no mesmo lugar de outrora. Ao passar pela igreja, perto de onde deixou o carro na ocasião da ida ao morro e a mesma onde fora celebrada a missa do *coupé*, a mãe dos agora deputados até cogita ir novamente ao morro e ver se encontrava Bárbara no mesmo lugar, para contar-lhe aonde aqueles pequenos das fotos chegaram, embora, segundo Natividade, ainda não tenham cumprido o seu destino (talvez o ímpeto de ir até a adivinha seja mais para saber desse futuro que ainda não se realizou, de acordo com a visão da mãe, e não para, de fato, atualizar a vidente sobre a vida dos gêmeos).

O que se nota, no entanto, nessa passagem, é uma das imagens mais fortes de todo o romance. A sucessão de acontecimentos não trouxe nenhuma alteração substancial; apenas confirmam o previsto: as coisas futuras agora são passadas, e são as mesmas. O futuro previsto no início do romance, que, para Natividade, ainda parece nem ter chegado (“Quando cumpririam eles o seu destino?”), já foi superado e se encontra no passado, principalmente

porque nunca representou, de fato, uma mudança. O que seria o novo – o futuro – é a continuidade de situações históricas concretas pensadas para permanecerem imóveis.

4.3 – Entre a rivalidade, o absurdo e o inexplicável – Pedro, Paulo e Flora

Aparentemente o tema do romance *Esau e Jacó* é a trajetória de vida dos irmãos Pedro e Paulo. De fato, o romance promete ser a história da disputa entre os dois gêmeos inimigos, instaurada desde o primeiro capítulo. Ali, como foi bastante mencionado, Natividade e Perpétua superam o constrangimento de senhoras respeitáveis da elite do Rio de Janeiro irem ao morro, “tinham fé, mas tinham também vexame da opinião, como um devoto que se benzesse às escondidas” (EJ, p. 26), e vão consultar a adivinha Bárbara a respeito do futuro reservado aos dois meninos, então com um ano de idade. Desse modo “tomam conhecimento” de que os gêmeos brigaram no ventre materno, prenúncio de desentendimentos eternos, que, no entanto, conforme a cabocla, não os impedirão de se tornarem grandes.

A promessa de que a infundável briga entre os gêmeos Pedro e Paulo gere no leitor interesse pelo romance, no entanto, não se cumpre. O desenvolvimento da trama logo se mostra falho, pois o conflito não é ancorado em um terreno frágil. Conforme afirma John Gledson,

O enredo central de *Esau e Jacó* parece calculado para desapontar, logo de início, todas as expectativas com coisas desse tipo [intriga amorosa, adultério, traição] – ao mesmo tempo em que se desenrola perversamente o romance, como se esses estímulos ao interesse do leitor ainda estivessem nele presentes (GLEDSON, 2005, p. 161).

De fato, os irmãos não se entendem, mas as diferenças entre os dois, que de tão insípidos mal se encaixam como protagonistas da obra, é muito superficial. Esta diferença começa a ser barateada pelo narrador logo nos capítulos que tratam da infância dos meninos:

Os gêmeos, não tendo que fazer, iam mamando. Nesse ofício portavam-se sem rivalidade, a não ser quando as amas estavam às boas, e eles mamavam ao pé um do outro; cada qual então parecia querer mostrar que mamava mais e melhor... (EJ, p.65).

Contrariamente ao que se vê num romance tradicional, cuja intenção e organização dos capítulos iniciais teriam como intuito satisfazer as expectativas do leitor em relação à trajetória dos gêmeos, que, em tese, deveria constituir o cerne da narrativa, o antagonismo entre Pedro e Paulo não possui a força que se esperaria para a instauração de um conflito e o

seu desenvolvimento no romance, fato que reforça nos gêmeos um espírito rixoso, muito mais do que uma verdadeira disputa. O narrador, por sua vez, trata de contribuir para a banalização da briga entre os irmãos” (LIMA, 2011, p. 113).

A superficialidade da divergência entre os gêmeos traz consequências para a construção do romance em sua totalidade, o que pode justificar a dificuldade na identificação do tema central do romance. A pouca evolução e o fraco adensamento do enredo de Esaú e Jacó, na visão de Alexandre Eulálio, devem-se a uma escolha comprometida do “autor”:

A perspectiva de ‘lutas contrastes aversões recíprocas’ que é a deles já então interessa menos ao leitor, porque foi abstratamente institucionalizada pelo autor, e se tornou um princípio de oposição ao qual, no entanto, falta o vivo e complexo interesse humano das outras personagens do romance (EULÁLIO, 2012, p. 348).

O crítico sinaliza para a “institucionalização” da disputa entre os irmãos, os quais têm menos interesse humano do que as demais personagens, apesar de, em tese, serem os protagonistas, como o aspecto responsável pelo pouco interesse que o enredo pode causar no leitor. A instauração da sensação de tédio, recorrente no romance, nasce justamente da “deliberada superficialidade do conflito e no modo aborrecido e muitas vezes agressivo com que o narrador maneja suas componentes principais” (LIMA, 2011, p. 113).

Na ambiguidade da relação de Pedro e Paulo estaria, ainda de acordo com Eulálio, a “chave alegórica” que rege a narrativa, já que os dois encarnam, no romance, o princípio da contradição, tese e antítese – a mesma figura desdobrada em espelho, em verso e reverso, certa imagem idêntica, mas oposta e avessa”⁸⁷. Nessa relação, o caráter alegórico dos gêmeos, fruto da referida ambiguidade, reverbera o elemento histórico do momento narrado pelo romance, em que, como faces em maior ou menor grau de Monarquia e República, Pedro e Paulo, são exemplos bem acabados de como “se muda de roupa sem trocar de pele” (EJ, p. 172).

Assim, “um antagonismo frouxo entre irmãos gêmeos inimigos que, no entanto, são quase completamente iguais, seja na personalidade seja nas atitudes, e um narrador que faz questão de ressaltar a superficialidade desta divergência formam o ritmo maçante do romance *Esaú e Jacó*” (LIMA, 2011, p. 114). Esse aspecto, como se tem procurado mostrar, é um princípio formal no romance, que representa, esteticamente, as ambiguidades e imobilidades da própria história nacional.

⁸⁷ Alexandre Eulálio. *O Esaú e Jacó na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho*. In: *Escritos*. São Paulo: Editora da Unicamp/Unesp, 1992.

Sobre as preferências e divergências políticas dos irmãos, vê-se que se acentuam, em especial, quando a narrativa se aproxima do dia 15 de novembro de 1889. Nesse período, Pedro, ligado a ideais monárquicos, fica no Rio de Janeiro para estudar Medicina; Paulo, defensor da República, vai para São Paulo tornar-se bacharel em Direito. Para acirrar ainda mais a rivalidade de ambos, surge Flora, nascida no ministério do Rio Branco.

A filha do casal D. Cláudia e Batista – bastante decididos em relação à política (ou em que esta pode lhes favorecer) – mostra-se indecisa em relação aos gêmeos. A partir daí, a competição entre ambos aumenta. No desenrolar da narrativa, a oposição fica marcada também nos títulos de alguns capítulos e nas visitas ao túmulo de Flora. Já caminhando para o final do romance, quando ambos estão eleitos e após prometerem ser amigos a Natividade em seu leito de morte, a situação parece apaziguada. A dualidade está presente também nos dois últimos capítulos, que se equilibram em “Penúltimo” e “Último”, revelando o tédio do narrador e a vontade de chegar logo ao fim.

Em *Esau e Jacó* o foco está principalmente centrado nos seres pertencentes à burguesia abastada, em indivíduos que não desempenham papel de grande relevo na política. O pai de Pedro e Paulo, o banqueiro Agostinho Santos, em sua trajetória de ascensão financeira, é bastante representativo do processo histórico que se vivenciava em fins do século XIX. Conseguiu enriquecer rapidamente e está sempre ligado a novas formas fáceis de aumentar sua fortuna, não dispensando a oportunidade de enobrecer seu nome, nem abrindo mão da exploração e da violência velada para obter êxito⁸⁸. Não é incomum esse tipo de personagem em Machado de Assis, como também se fazem presentes em outros autores estrangeiros do século XIX (como em Balzac, por exemplo), uma vez que a ascensão da burguesia é algo que modificará os usos e costumes, as relações sociais, e permite ao autor enfocar a articulação entre vida particular e vida pública.

Ressalte-se, porém, que Santos é um típico arrivista burguês em contexto histórico periférico, ou seja, alguém que se vale dos mecanismos de especulação e exploração próprios da sociedade burguesa para a obtenção de lucro, mas que, ao mesmo tempo, conserva os valores e visões de mundo advindos da lógica patriarcal brasileira, vide o modo como a família Santos se relaciona com o baronato). Reproduz, portanto, a lógica particular de nossas elites, as quais trabalham para a manutenção de privilégios que, historicamente, no Brasil, sempre lhes favoreceu, recorrendo até mesmo a elementos sobrenaturais para justificar sua

⁸⁸ “Também ele foi pobre, também ele nasceu em Maricá. Vindo para o Rio de Janeiro, por ocasião da febre das ações (1855), dizem que revelou grandes qualidades para ganhar dinheiro depressa. Ganhou logo muito, e fê-lo perder a outros” (EJ, p. 37).

posição de classe. Assim, o pai dos gêmeos consegue enobrecer o nome burguês, porém não se mostra abalado com a derrocada do Império. A obtenção recente do título de barão não o impede de aceitar a mudança de regime com bastante serenidade, afinal um burguês como ele não encontraria dificuldades em abrir mão de um título de nobreza em proveito dos novos jogos de poder.

As personagens Pedro e Paulo que, aparentemente, são a tônica da narrativa encarnam a contradição, a oposição e dúvida. Os irmãos são personagens planas e pouco desenvolvidas pelo autor, ou seja, não possuem características próprias, não são reconhecidos em sua individualidade. São simetricamente opostos, construídos baseados no princípio da oposição, como se um não pudesse existir sem a figura imediatamente contrária do outro.

Por essa razão, em nenhum momento são tratados separadamente. “Eles motivam o título do romance, eles parecem ser o centro, mas eles são personagens planas a quem o narrador não concede densidade ou complexidade psicológica” (SANSEVERINO, 2003, p. 139). Desse modo, quem ganha destaque diante do leitor são outras personagens, o que gera uma dificuldade de interpretação e permite uma leitura alegórica dos gêmeos dentro da narrativa.

Corroborando essa ideia, percebe-se que, apesar de outras personagens machadianas adquirirem traços de personalidade e características individuais mais evidentes, Pedro e Paulo permanecem abstratos e sem autonomia no enredo do romance. Suas trajetórias seguem o princípio da oposição e competição de um em relação ao outro:

Machado não se interessa por desvincular a experiência dos dois jovens [Pedro e Paulo], fornecendo detalhes que rendessem um perfil autônomo a cada um, num procedimento que o aproximaria da ambição realista à Balzac e Flaubert. [...] Pedro e Paulo envolvem-se em episódios que tendem ao abstrato e exemplar, com os gêmeos ganhando particularidade na medida em que se complementam e competem entre si (ARAÚJO, 2011, p. 67).

Em *Esau e Jacó*, a rivalidade entre os dois é um conflito sem solução ou trégua. Eles tornam-se exemplares, retomando Araújo (2003), na medida em que se poderia lidar com um Pedro e um Paulo quaisquer, ou seja, outros gêmeos poderiam desempenhar a mesma função no romance ou vivenciar a mesma história, justamente pela falta de substância dos filhos de Natividade e Santos, que se diferenciam apenas para que não sejam confundidos na vida social.

Essa indiferença à individualidade se repete em relação, por exemplo, ao último baile do Império e o primeiro da República (cap. LXX). O regime vigente identifica sempre o

gêmeo que falta. Não que Paulo, por conta de ser republicano, não tivesse direito de entrada no baile da Ilha Fiscal ou que Pedro, porque monarquista, fosse impedido de participar do primeiro da República. Ambos, e não só o monarquista, aceitam o baronato do pai e, de tal modo viviam em uma sociedade “cordial”, que nada impedia a Santos manifestar seu orgulho de pai, levando ao paço o discurso inflamadamente republicano de Paulo. Portanto, se Flora mentalmente os confunde e os identifica, não é por alguma estranha anormalidade. Muito ao contrário, é pela extraordinária capacidade de unir o só aparentemente desunido. permanecendo destrinchar a diferença que os gêmeos estabelecem entre si.

Enquanto Flora estiver viva, para que Pedro e Paulo se distingam bastará a oposição política. Após seu desaparecimento, o canal se rompe e as brigas se multiplicam:

No meio dos sucessos do tempo, entre os quais avultavam a rebelião da esquadra e os combates do Sul, a fuzilaria contra a cidade, os discursos inflamados, prisões, músicas e outros rumores, não lhes faltava campo em que divergissem. Não era preciso política. Cresciam agora mais em número as ocasiões e as matérias (EJ, p.265).

Enquanto Flora existia, para que se sentissem individualizados, bastava um único critério de diferenciação. Uma vez retirada de cena, “os meios hão de ser multiplicados para que a incômoda sombra da semelhança igualmente os persiga” (COSTA LIMA, 2009, p. 53). Mas, caso o intérprete só dispusesse destas duas situações – os gêmeos antes e depois da morte de Flora –, não disporia de condições para um trabalho mais conclusivo. Ora, dentro da segunda situação, aparece o dado que não se pode desprezar: mostrando que o importante é serem divergentes, e não o conteúdo das divergências, Pedro e Paulo mudam suas adesões: “Paulo entrou a fazer oposição ao governo, ao passo que Pedro moderava o tom e o sentido, e acabava aceitando o regime republicano, objeto de tantas desavenças” (EJ, p. 266).

Ademais, como enfoque da obra em personagens de maior densidade psicológica, cite-se, por exemplo, Natividade e Flora – a mãe dos gêmeos e a moça pela qual os dois se apaixonam, respectivamente, que são personagens que existem de forma muito mais intensa, com mais características, diálogos interiores e exteriores, detalhes e peculiaridades, o que estabelece um contraste evidente com a superficialidade e previsibilidade dos gêmeos..

Sobre a última, Flora, conforme Augusto Meyer (2008), na tentativa de escolher um dos irmãos, a moça é o centro de uma vertigem dolorosa e irremediável. “Quando se inclina para um extremo da balança, o peso oposto exige o restabelecimento do equilíbrio. E o seu equilíbrio está sempre na hesitação entre Pedro e Paulo, portanto entre uma escolha e outra que a suprime” (MEYER, 2008, p. 39). O ideal para Flora, na visão do crítico, reside na

síntese impossível: possuir num só corpo as virtudes que se compensam nos dois rapazes: “Para ela a plenitude vive num centro ideal como fantasma inatingível” (MEYER, 2008, p. 40). O que resta como desfecho dessa aporia na qual a filha dos Batista se encontrava é a morte, sem atingir, contudo, seu ideal.

Não podendo, não sabendo viver senão na plenitude, espera o momento ideal que nunca vem, e morre de tanto esperar. Não sabe aceitar o meio-termo que a realidade oferece, o compromisso entre o idealismo transfigurador e a sua posse num limite obrigatório. [...] Querendo tudo sem renúncia, perderá tudo, num longo suicídio consciente, através de uma agonia narcisista voltada para os quatro pontos cardeais da insatisfação (MEYER, 2008, p. 41).

A construção de Flora, alicerçada na hesitação, é um dos cerne da produção machadiana, ainda de acordo com Augusto Meyer. “Se Flora chegasse a uma atitude parcial aceitando Pedro ou Paulo para seu marido, não perderia todo o encanto, unicamente reflexo do mistério que há na indecisão?”, questiona o crítico (2008, p. 42), já que era “impossível ao mesmo tempo uma Flora satisfeita com o seu noivo e um Machado de Assis dormindo sobre a cama boa das certezas (...) “Para Flora, os dois astros incompletos eram Pedro e Paulo. Para Machado de Assis toda a função do pensamento consistia nessa oscilação, nessa neutralização de duas forças iguais e contrárias” (MEYER, 2008, p. 42).

Quem souber desprezar a aparência de brincadeira gratuita na sua obra, tocando bem no fundo, percebe um drama (MEYER, 2008, p. 43). Nesse sentido, a personagem Flora, como observa Araújo (2003), retomando Augusto Meyer, não opta por nenhum dos dois irmãos, permanecendo até sua morte na dúvida e na indecisão constantes. “Flora é cortejada tanto por Pedro quanto por Paulo, e demonstra interesse por ambos” (ARAÚJO, 2003, p. 72).

A hesitação de Flora é tanta que, nos capítulos LXXIX e LXXX (“Fusão, difusão, confusão...” e “Transfusão, enfim”) a personagem tem visões, nas quais os gêmeos surgem unificados e diluídos:

Afinal, a imaginação fez dos dois moços uma pessoa única. (...) Quando ouvia os dois, sem os ver, a imaginação acabava a fusão do ouvido pela da vista, e um só homem lhe dizia palavras extraordinárias. (...) Era um espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão... (EJ, p. 202-203).

Ao se analisar o efeito desse fenômeno sobre o estado de espírito da moça, são referidas a surpresa inicial, o deleite posterior, um certo incômodo que chega a interromper o

sono e a perturbação ameaçadora, como se vê ao final do capítulo LXXX: “A diferença deu às duas visões de acordada um tal cunho de fantasmagoria que Flora teve medo e pensou no Diabo” (EJ, p. 204).

A dúvida e a hesitação de Flora levam a uma tentativa constante de agradar a ambos os irmãos, conforme a passagem: “Paulo gostava mais de conversa que de piano; Flora conversava. Pedro ia mais com o piano que com a conversa; Flora tocava. Ou então fazia ambas as cousas, e tocava falando, soltava a rédea aos dedos e à língua” (EJ, p. 102). Uma vez que nem mesmo o narrador dissocia os dois irmãos dentro da trama, “as alucinações e dúvidas de Flora fazem eco, portanto, aos impasses montados pelo procedimento narrativo em vigor” (ARAÚJO, 2011, p. 73). Assim, Flora representa a dúvida, a hesitação, a incerteza, que se constituem como elemento-chave de compreensão (ou ausência de compreensão) da narrativa. “A incorporação da fusão entre Pedro e Paulo sugere a desagregação espiritual de Flora, que, de resto, até sua morte será prisioneira de um vaivém em que, na presença de Paulo, anseia por Pedro e vice-versa” (ARAÚJO, 2011, p. 73).

Para Antonio Candido (2004), em “Esquema de Machado” de Assis, *Esau e Jacó* aborda o tema do existencialismo literário contemporâneo, presente também em Sartre e Camus. Segundo o autor, questionamentos como “Serei eu alguma coisa mais do que o ato que me exprime? Será a vida mais do que uma cadeia de opções?” (CANDIDO, 2004, p. 26) permeiam o romance e são a tônica de *Esau e Jacó*. Desse modo, Flora é a terceira personagem-chave da obra, que evidencia o princípio da oposição entre os dois irmãos, uma vez que “situada entre eles, não sabe como escolher” apenas um deles:

Ela [Flora], que deve identificar-se com uma ou com outra, se sentiria reduzida à metade se o fizesse, e só a posse das duas metades a realizaria; isto é impossível, porque seria suprimir a própria lei do ato, que é a opção. Simbolicamente, Flora morre sem escolher (CANDIDO, 2004, p. 26).

Desse modo, Flora é preponderante na medida em que se torna uma personagem com maior densidade psicológica em relação a Pedro e a Paulo. É a partir dela que se dá a constituição dos gêmeos - a disputa por esse amor irrealizável traz à tona um pouco da personalidade dos irmãos, que disputam entre si o amor da moça, embora isso não seja suficiente para que eles se constituam individualmente. Em toda a narrativa, não se observa nenhuma transformação dos gêmeos, durante seu crescimento e amadurecimento, sendo que nem mesmo a morte de Flora se mostra capaz de trazer qualquer modificação substancial ao caráter de ambos:

A sequência de ações ordena-se cronologicamente (gravidez, nascimento, infância, namoro, maturidade), mas fica uma sensação de imobilidade, pois Pedro e Paulo são iguais a si mesmos *ab ovo*, imobilizados no confronto interno. Eles não se transformam nem com a morte de Flora ou da mãe, nem mesmo por causa da atuação política. A mudança (crescimento psicológico) não corresponde, assim, a uma formação humana (SANSEVERINO, 2003, p. 7).

De fato, a duplicidade, o conflito e a incompatibilidade dos dois possuem o amor de Flora permeia a trama. Nenhum deles consegue este amor com exclusividade, embora o disputem constantemente. A jovem, como se sabe, acaba morta, sem ter escolhido um dos gêmeos e sem que a rivalidade entre Pedro e Paulo se resolve. Mesmo no cemitério, um mês após a morte da moça, a disputa por Flora permanece, pois cada um quer permanecer mais tempo ao lado do túmulo e quer levar as flores mais bonitas⁸⁹. No restante da história que se segue após esse episódio, Natividade não consegue que os irmãos se tornem amigos e deixem de brigar, o que deixa ainda mais claro como “olhar diretamente para os gêmeos é imobilizar-se na dualidade, a guerra que os domina a vida inteira” (SANSEVERINO, 2003, p.7).

O processo histórico brasileiro, ironicamente sugerido no título do capítulo, sai de cena diante da banalidade do dilema da jovem. Todos os acontecimentos ali narrados direta ou indiretamente - a crise política vivida pelo Império, a tentativa de adaptação às circunstâncias vivida pelo casal Batista e o discutível sucesso da empreitada justificado pela conquista da presidência de província - só “importam apenas na medida em que dão ensejo a uma possível solução para a indecisão de Flora na escolha entre os gêmeos” (LIMA, 2011, p. 124). De modo semelhante, isto é, enfatizando a dimensão particular da questão política, o capítulo LVI, que se intitula “O golpe”, diferentemente do que se sugere por conta do contexto histórico, não aborda o golpe militar que provocou a queda do Império, mas sim do golpe recebido por Flora ao receber a notícia, recém-confirmada, de que a família realmente se mudaria para o norte.

Esau e Jacó alterna, portanto, entre duas opções narrativas: a que descortina o destino dos personagens “engastado numa realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta” (AUERBACH, 2007, p. 414), como na abordagem do Encilhamento camuflado ascensão financeira de Nóbrega); e outra que se rende ao determinismo, ao automatismo generalizado por esbarrar nos limites impostos pela própria história nacional. Seja apontando saída, seja resignando-se a uma espécie de auto-piada, Aires tateia dentro do inexplicável e, por isso, apresenta a sorte de Flora.

⁸⁹ Capítulo CXII – “O primeiro mês” (EJ, p. 261-264).

A presença singular da menina Batista já foi referida e comentada, mas cabe ainda pensar sobre o lugar desta figura, a mais próxima, talvez, do conselheiro Aires) entre as lógicas narrativas acima referidas. Inicialmente, veja-se a explicação de Aires a respeito da inexplicabilidade da moça:

— Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dois olhos, outros matam-se de desespero (EJ, p. 100).

Se Flora morreu entre dois olhos ou matou-se de desespero não se pode elucidar ao certo: fato é que morreu, não muito tempo depois de proferida a explanação do conselheiro sobre ela. A passagem de Flora pelo universo do romance não se termina de pintar – é interrompida pela necessidade de escolha entre duas opções aparentemente opostas, mas que, se observadas pormenorizadamente, parecem-se muito (ao menos na visão apaixonada de Flora e na enfadada do conselheiro).

O narrador e a jovem vão mostrando que, por mais ou menos tinta que se coloque, por mais pinceladas que sejam dadas, Pedro – com seu ímpeto imperial – e Paulo – representante da recém-proclamada República – assemelham-se na banalidade de seus ideais. Como no episódio da tabuleta de Custódio, um nome não difere muito do outro – “no máximo, causarão uma ou outra reviravolta, alguma balbúrdia e, depois de passadas as modas, a tabuleta, os irmãos e o regime político do Brasil seguirão intocados” (MEDEIROS, 2015, p. 15).

Como já se afirmou, os gêmeos são sempre os mesmos, seguindo rigorosamente a sina de almas mal-nascidas que brigaram no ventre materno – lógica fatalista expressa na citação de Dante que serve de epígrafe ao romance. Por mais que evitem as contendas depois da morte de Flora ou até prometam, diante da mãe em seus últimos suspiros, não mais brigarem, poucos dias ou meses à frente, estarão na mesma situação de contenda de sempre, o que não deixa de configurar, portanto, “uma metáfora sutil dos governos brasileiros do momento histórico flagrado pelo romance” (MEDEIROS, 2015, p. 16).

Esau e Jacó é um livro que desdenha de sonhos e do cumprimento de predestinações seculares, como comprova a história dos gêmeos que permanecem dois inconciliáveis conciliados, tal qual aparece nos devaneios de Flora, a qual não os aceita ou, segundo Antonio Candido, não pode fazer uma escolha:

Através da crônica aparentemente corriqueira de uma família da burguesia carioca no fim do Império e começo da República, surge a cada instante este debate, que se completa pelo terceiro personagem-chave, a moça Flora, que ambos os irmãos amam, está claro, mas que, situada entre eles não sabe como escolher. É a ela, como a outras mulheres na obra de Machado de Assis, que cabe encarnar a decisão ética, o compromisso do ser no ato que não volta atrás, porque uma vez praticado define e obriga o ser de quem o praticou. Os irmãos agem e optam sem parar, porque são as alternativas opostas; mas ela, que deve identificar-se com uma ou com 16 outra, se sentiria reduzida à metade se o fizesse, e só a posse das duas metades a realizaria; isto é impossível, porque seria suprimir a própria lei do ato, que é a opção. Simbolicamente, Flora morre sem escolher (CANDIDO, 2004, p. 26).

Enquanto Flora permanece na “dúvida ética”, de quem conhece a necessidade do ato definitivo, “os irmãos agem e optam sem parar”. Nos filhos de Natividade, opera-se uma lógica maquinal, pois “entregues à causalidade, à casualidade ou a simples banalidade das escolhas fáceis, dentro das opções postas, escolhem constantemente, posto que seu único fim é a contraposição ao outro igual” (MEDEIROS, 2015, p. 16). Em momento algum, os gêmeos sentem-se motivados a agir com consciência refletida, são incapazes de considerar uma humanidade mais complexa que se construa para além deles mesmos. Seus atos não exigem ponderação por resumirem-se a uma oposição condicionada, numa rivalidade infantil que remete, inevitavelmente, à cambiante política nacional, bem representada pela figura de Dona Cláudia, mãe de Flora, “capaz de fazer passar o marido de conservador a liberal em pouco mais de três dias (opção imediata se a nova República queria representantes do liberalismo)” (MEDEIROS, 2015, p. 16).

Diante de tudo o que envolve a agonia e o adeus de Flora – personagem que, apesar dos delírios, mostra-se profundamente lúcida, é pertinente aproximá-la da discussão ontológica lançada por Lukács, quando afirma:

O que faz nascer tais concepções de mundo [...] em pensadores profundos e lúcidos como Aristóteles e Hegel, é uma necessidade humana elementar e primordial: a necessidade de que a existência, o curso do mundo e até os acontecimentos da vida individual – e estes em primeiro lugar – tenham um sentido (LUKÁCS, 2013, p. 48).

A moça ansiava por um sentido, seja de suas ações, das ações dos que a rodeavam, do mundo e do Rio de Janeiro que a circundavam, porém tal sentido nunca se apresentou concretamente. Considerando-se que, em *Esau e Jacó*, tudo parece ter um sentido superficial

mecanicamente atribuído, Flora exige o cumprimento de necessidades humanas elementares e primordiais – como o sentido e a plenitude. Essa se mostra a razão provável pela qual Aires faz questão de dar a ela, tão precocemente retirada do espetáculo da vida, tamanho destaque em seus cadernos.

Ao final do romance, o enterro de Flora é evocado em meio ao estado de sítio (EJ, 217). As rebeliões da esquadra, os combates do sul, os conflitos na cidade do Rio também compõem o cenário conturbado que assiste à chegada dos gêmeos à Câmara dos Deputados. Entretanto a história política, tantas vezes evocada pelos próprios personagens, não deixa de indicar, em sentido contrário, a extrema vacuidade dos posicionamentos ideológicos. O ceticismo de Aires contribui para ressaltar que o engajamento político ou a distinção partidária tem muito de uma fachada, ou de uma tabuleta de confeitaria, metáfora interessante que realça a efetiva vaidade e superficialidade dos nomes.

Por fim, em busca de entender ainda mais a complexidade dos conflitos, dualidades, absurdos e indecisões do romance, retome-se o pensamento de John Gledson, que analisa com afinco até que ponto seria possível associar cada um dos gêmeos com um regime político no contexto brasileiro em *Esau e Jacó*. O crítico inglês faz a seguinte indagação, identificando o que considera um paradoxo, mas pode também ser entendido como um dos princípios formais do romance: “por que Machado destaca, no romance, uma oposição que ele próprio considera falsa [Império e República], em grande proporção, e até mesmo absurda, e que não poderia, decerto, ser vista em termos de princípios políticos convencionais?” (GLEDSON, 2005, p. 181). Por extensão a esse questionamento, pode-se ainda perguntar: por que o autor ancora o enredo de um romance realista em um falso antagonismo?

A resposta já se encontra, no entanto, embutida no próprio questionamento, uma vez que é tais escolhas, no romance, dão-se “justamente para captar um ritmo histórico que se constituía pela ideia de conciliação entre contrários, o que apenas na aparência pode ser considerado como algo positivo, pois o que se mostra em âmbito profundo é uma desoladora imutabilidade” (LIMA, 2011, p. 118).

Por isso, o que se evidencia é “que o impulso fundamental deste romance é a atenuação dos conflitos a partir da proposição de conflitos deliberadamente frágeis dentro do projeto da prosa”. O enredo frouxo de *Esau e Jacó*, no qual o conflito meticulosamente ensaiado desde o início se desgasta rapidamente, revelando uma fragilidade deliberadamente pensada, vem a ser a marca distintiva da prosa, neste romance histórico machadiano, cujo sentido mais profundo diz respeito ao imobilismo do ritmo da história brasileira, mesmo nos

momentos de supostas transformações radicais e determinantes, como se esperaria de uma mudança de regimes políticos.

No penúltimo romance machadiano reside, pois, algo decisivo no que se refere à consideração do destino dos homens. A lógica determinista e definitiva buscada por *Natividade no morro do Castelo* se mantém ao longo do romance de muitas formas distintas – seja pela insistência da profecia na memória de quem a escutou, seja na fatalidade que acomete a menina Flora, seja pela casualidade que torna rico um pobre irmão das almas, o que exige pensar em profundidade tais eventos e acasos, organizados em uma narrativa que com frequência quer se mostrar maquinal, caminho que se revela necessário e determinante já a partir da tão referida e comentada cena inicial, quando da revelação/predição de uma adivinha, que não prevê nada muito diferente do que se poderia esperar de dois jovens filhos de um “capitalista e diretor de um banco” (EJ, p. 15) no Brasil do século XIX.

Nisso, vê-se um importante processo para a compreensão do que seja a captação realista da história e, por conseguinte, da vida em movimento, qual seja a faculdade de ver reverberar na vida privada os acontecimentos sócio-históricos, que interferem e transtornam o curso das individualidades humanas, isto é, o entrecruzamento entre os destinos individuais e as possibilidades, ou impossibilidades, concretas postas pelo desenvolvimento social que se mostram como “a chave do romance realista” (FREDERICO, 2013, p. 109).

A sensação de incompletude, a ausência de uma resposta, de um suposto fechamento para a história, causa estranhamento e angústia ao leitor, que espera um enredo convencional, sem rupturas e digressões. Como se trata, em certo nível, de uma narrativa alegórica, com diversas interpretações cabíveis, *Esau e Jacó* pode revelar os dilemas do advento da modernidade e os problemas e incertezas enfrentados pelo homem, próprios do período em que a obra foi produzida, e representados a partir do olhar irônico e moderno de Machado de Assis, que, mesmo quando parece desviar-se do plano coletivo da sociedade para um núcleo burguês limitado e medíocre, oferece uma profunda experiência histórica, sempre por vias não convencionais, como ocorre na contradição aparente entre excesso de referências históricas *versus* abordagem desinteressada de tais aspectos. Assim, as irresoluções do romance não se esgotam numa visão pessimista e imediatista, pois a realidade histórica surge narrada pelas mediações encontradas pelo autor para a representação da realidade, o que remete a Lukács, quando afirma que “atrás da maioria dos problemas insolúveis, está escondido, como caminho para se chegar à solução, o caminho para a história” (LUKÁCS, 2011, p. 298).

Essa história, por sua vez, precisa ser apresentada com o máximo de esforço para minimizar os imediatismos e a fragmentação inerentes de uma percepção puramente

historiográfica. Dessa maneira, tal propósito só é alcançado quando a História passa por um processo de mediação, no romance, em que “é possível sair do imediatismo da existência dos objetos dados”, por isso “a própria realidade histórica só pode ser atingida, conhecida e descrita no curso de um processo complicado de mediações”, das quais a estrutura narrativa serve de veículo e de espaço para essas intervenções, uma vez que se trata de um espaço da “produção do objeto”, mostrando-se, assim, como a maneira válida pela qual se pode sair do imediatismo (LUKÁCS, 2011, p. 318-319).

Retomando a ideia da falta de relevância dada aos eventos históricos na estruturação do romance, não surpreende que momentos como o representado no capítulo LIX “Noite de 14” sugiram ao leitor um direcionamento para o fato histórico que ganhava forma (a Proclamação), mas limitem-se ao anúncio de que a família Batista deixará mesmo a corte em função da nomeação como presidente de província. A ironia, já evidente desde o início, ganha ainda mais profundidade quando, ao fim do capítulo, o conselheiro Aires é visto a escrever em seu *Memorial* sobre a inexplicabilidade e a indecisão de Flora, concluindo que “a nossa organização política é útil” (EJ, p. 161), por permitir que a moça seja afastada da vida na corte e, com isso, seja levada a, eventualmente, decidir-se por um dos gêmeos.

Para Lúcia Miguel Pereira, é decisivo em *Esau e Jacó* a problemática psicológica de Flora, seja por sua indecisão ante os gêmeos, seja por sua incapacidade de levar adiante a inclinação artística. Entretanto, essa problemática psicológica não pode ser vista senão como efeito de uma problemática social, isto é, “mesmo quando um romance se apoia nas reações psicológicas dos personagens. analiticamente há-de se procurar em que situação social elas se tornaram cabíveis” (COSTA LIMA, 2009, p. 47). No romance, Flora é símbolo de hesitação, de incerteza, no tocante à nossa compreensão do movimento da história brasileira. A compreensão dessa inevitável relação ilustra bem como se dá na experiência particular a vivência da história, revelando os “fundamentos sociais da ação individual” (LUKÁCS, 1992, p. 179).

Tal aspecto ilustra bem como, voltando às reflexões lukacsianas acerca do romance histórico, os homens são caracterizados, e não descritos. Ao se valer desse recurso, o narrador revela a psicologia dos personagens, sua vida íntima, seu modo de ser, “ao mesmo tempo em que relaciona essas particularidades ao próprio movimento histórico vigente” (SILVA, 2016, p. 97). Por essa razão, como se analisou no primeiro capítulo, a obra de Walter Scott funda o romance histórico, na medida em que é capaz de fazer a articulação entre vida particular e vida pública, conectando-as e evidenciando o conflito entre as classes, o que, ao final, resulta numa ideia de movimento. Nessa conexão entre o público e o privado, o homem pode ser

melhor representado, a partir de uma figuração de fato realista, por captar o movimento da história.

Outro aspecto importante da obra é apresentado por Astrojildo Pereira, quando afirma que “*Esau e Jacó* é dialético até no título, como o é na sua estrutura, na sua composição, no seu desenvolvimento” (PEREIRA, 1959, p. 141). O caráter metalinguístico da obra é enfatizado pelo mesmo crítico, que destaca o capítulo XIII, em que o narrador – em diálogo com o leitor – sugere-lhe o uso de lunetas⁹⁰ para ler melhor as entrelinhas do texto, além de sua parceria no desenrolar da trama, cuja composição seguirá a reversibilidade de um jogo de xadrez, imagem síntese do jogo simbólico que representa a luta de contrários, um dos motivos mais recorrentes do romance.

A volubilidade do narrador e da narrativa acabam por seguir, estruturalmente, “o mesmo percurso dúbio e indeciso da maior parte das personagens, para cuja caracterização se usam comparações, metáforas, ironias e paradoxos, além da analogia com personagens bíblicas, literárias e filosóficas a partir das quais se constrói o entrecruzamento de várias redes intertextuais” (SCARPELLI, 2004, p. 230).

O romance dos gêmeos Pedro e Paulo, ainda segundo Astrojildo Pereira, é, dentre todos os romances machadianos, “aquele mais cheio de acontecimentos e episódios políticos, onde os lances de ficção se entrelaçam mais frequentemente a fatos políticos reais”. Com um enredo centrado nos últimos anos da Monarquia e nos primeiros do período republicano, a obra teria, nos gêmeos, “a representação simbólica dos dois regimes, e nesse sentido pode-se dizer que encarnam o jogo dialético da luta entre o velho e o novo”⁹¹. Nessa dialética, encontra-se, como nos demais romances machadianos, a transmissão de grandes e importantes verdades históricas, de surpreendente profundidade e amplitude.

⁹⁰ EJ, p. 58.

⁹¹ PEREIRA, Astrojildo. Pensamento dialético e materialista. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*, Belo Horizonte, Oficina de livros, 1959, p. 141.

Palavras finais

“Também não bastam esperanças, a realidade é sempre urgente”

(Machado de Assis – Esaú e Jacó).

Esaú e Jacó chama a atenção por uma configuração narrativa muito peculiar no conjunto da produção machadiana, constituindo-se como um romance histórico original e relevante em seu modo de articulação entre a experiência histórica e a vida particular no Brasil entre fins do Império e início da República. Nesse processo, a representação dessa totalidade encontrou na matéria religiosa um componente determinante para a compreensão da vivência da história nacional e de seus desdobramentos. Todos esses aspectos assumem ainda mais relevância pela construção de um narrador que, embora muito complexo, articula os fatos narrados numa espécie de jogo narrativo, reforçando duplicidades, ambiguidades e o tom de absurdo que a narrativa centrada nos gêmeos apresenta.

Para a constituição dessa representação da totalidade social, Roberto Schwarz (2005) mostra que, tendo como matéria a sociedade brasileira do século XIX, assentada na estranha combinação entre projeto liberal e mão de obra escrava, não fazia sentido, dada a consciência crítica demonstrada por Machado, valer-se de modelos europeus que absolutamente não davam conta de nossa dinâmica social, e que diziam respeito a outro tipo de formação, com classes sociais bem definidas e situadas em outro estágio de desenvolvimento capitalista. Para não se reduzir a um senso estreito de realismo, restou, então, ao autor de *Esaú e Jacó*, encontrar um percurso próprio, distanciando-se do universo formal canônico e, no limite, denunciando a sua falência, para dar conta da experiência periférica brasileira no interior do desenvolvimento mundial do capitalismo.

É essa a experiência que se procurou analisar e interpretar criticamente no romance machadiano. A hipótese central – a de ler *Esaú e Jacó* como uma realização esteticamente eficaz e original de romance histórico –, encaminhou uma busca, norteadada pelos estudos seminais de György Lukács, maior e mais decisiva contribuição teórica acerca dessa forma narrativa, pela construção de um caminho de análise que permitisse a comprovação da possibilidade inicialmente levantada. Apesar de, inevitavelmente, não se enquadrar exatamente no modelo clássico do romance histórico europeu, *Esaú e Jacó* revela a essência da arte realista, pela sua capacidade de captação da história e, portanto, da vida em movimento, dando a ver a reverberação, na vida privada, dos acontecimentos sócio-históricos,

do que é condicionado historicamente e que interfere e transforma o curso das individualidades humanas. A obra de Machado de Assis é, pois, exemplar da realização desses princípios na literatura brasileira. Em seus romances, o autor valeu-se de configurações estéticas bastante particulares, em que são incorporadas as dinâmicas próprias da realidade nacional.

No contexto europeu, o romance histórico nasceu e floresceu na medida das necessidades de afirmação histórica de importantes movimentos políticos e econômicos. No caso brasileiro, diante da ausência de transformações concretas e efetivas e que, acima de tudo, atingissem a vida do povo, o ritmo tedioso e a sensação de imobilidade e absurdo presentes em *Esau e Jacó* se revelam aspectos formais em total consonância com a realidade que retratam. O romance revela um forte conhecimento do país, até mesmo como sinalização do futuro tão inquietante na narrativa.

Como uma narrativa que gira em torno do que seria ou não previsível, a obra acaba por apresentar uma força de previsão, porém desprovida de qualquer aspecto sobrenatural, uma vez que revela como o país adentrava o contexto do século XX sem que ainda estivessem resolvidos os problemas básicos de sua formação, existindo, apenas, um reajuste da desigualdade e da exploração a novos figurinos, o que revela como o seu destino já se encontra traçado “pelas escolhas de suas classes dominantes e pela incapacidade das classes dominadas de construir um futuro outro” (BASTOS, 2012, p. 82).

As especificidades do romance, como as acima referidas, aparentemente distantes do ritmo e da dinamicidade dos romances realistas europeus, como os de Balzac, não impedem, pelo contrário, reforçam a “capacidade de apresentação e compreensão do movimento próprio da história [...], reverberando como a conexão público-privada se efetiva como força que move essa mesma história e como essa relação pode evidenciar a percepção sobre a vida dos homens” (LUKÁCS, 2011, p.134).

Nesse processo de representação de um momento decisivo da história nacional – a mudança do regime monárquico para o republicano –, a força criativa de Machado de Assis se revela na configuração de um romance cujo ritmo e enredo captam a ausência de reais mudanças num processo político mais movido a interesses de classe, acordos e golpes do que pela participação das classes populares, as quais, aliás, surgem espacial e socialmente segregadas no romance, tal qual se via no contexto social do país. Seu papel limita-se a reproduzir obviedades com ares de profecia, sempre ao encontro daquilo que a classe dominante que os busca, com “fê e vexame da opinião”, ressalte-se, deseja ouvir, na esperança de dar fim a suas angústias em relação ao futuro.

Natividade e Bárbara ilustram bem essa relação, revelando, mesmo que no curto, mas determinante, espaço narrativo do episódio da consulta, a totalidade do processo histórico brasileiro. Na verdade, a mãe dos gêmeos assume importância decisiva no processo de compreensão de como há uma história em movimento, porém é encaminhada para que não haja, de fato, transformações que caminhem para o benefício da coletividade. Importa que, mesmo com a mudança de regime, tudo trabalhe em favor da permanência de privilégios e da garantia de que as “cousas futuras” sejam nada mais que as passadas e as presentes, ou seja, a garantia da distinção social e econômica de Pedro e Paulo, os quais, desde sempre, do ponto de vista da classe social, são inevitavelmente “grandes homens”. Apesar de as rodas dos carros irem rolando e as patas dos cavalos batendo, tal qual diz o narrador nos capítulos finais do romance, o que prevalece é a imobilidade.

As reflexões, então, apresentadas nesta tese, demonstraram como esses pontos são realmente marcas decisivas do romance analisado, conforme se apresentou, sobretudo, na segunda metade do estudo, tendo em vista a necessidade de construção, na primeira parte, de um caminho teórico e reflexivo de compreensão do romance histórico e de suas realizações, bem como da obra machadiana num aspecto mais amplo, uma vez que a imersão crítica nas especificidades de *Esau e Jacó* não poderia ser bem realizada sem a sua relação com o conjunto da produção romanesca do autor.

Para o objetivo a que este estudo se propôs, outro ponto fundamental foi estudo da religião em Machado de Assis. Tema por vezes negligenciado ou relegado ao plano das meras citações e referências, aqui é entendido, conforme argumentou, como elemento de fundamental importância não só no conjunto de romances e contos machadianos, mas, especificamente, em *Esau e Jacó*, em que a experiência histórica particular brasileira é captada mais efetivamente pela leitura crítica dos elementos religiosos na obra, os quais dão a ver, em grande medida, o papel determinante de tais elementos na vida nacional, como marcas de misticismo e sincretismo, é verdade, mas também como fator de segregação, exclusão e, por que não, de violência simbólica numa realidade periférica.

Incentivando a leitura crítica, cumpre ressaltar a relevância da voz narrativa no romance, que tem papel preponderante na segunda fase da produção de Machado de Assis. O objetivo de análise desse aspecto foi demonstrar como sua configuração diferenciada, marca da mudança que se efetiva a partir de *Memórias Póstumas*, assume em *Esau e Jacó* maiores níveis de complexidade, que colocam em xeque a própria questão da representação artística. Mostrou-se também como a ambiguidade do narrador vem acompanhada de certa indefinição do papel de protagonista, deixando, por vezes, dúvidas se protagonismo caberia aos irmãos

evocados pelo título da obra, ou a Flora, cujas inquietações já inspiraram tantas análises literárias, ou até mesmo a Aires. O que é fato, para além dessa indefinição analisada a fundo no último capítulo da tese, é que todos eles pertencem a uma burguesia abastada, que refletem as inquietações do momento histórico brasileiro através de suas experiências individuais.

Nas reflexões finais, também, foi que o estudo se voltou mais incisivamente para as duplicidades do romance. Como ponto de máxima concentração, o duplo ganha definição na luta entre os gêmeos Pedro e Paulo. Passando rigorosamente pelos polos da identidade, diferença e oposição permanentes, essa luta se estende claramente até a última página do livro. No entanto, outros tantos pares, semelhanças, simetrias, relações binárias são desdobrados ao longo do trajeto da narrativa, talvez sem a mesma firmeza desse par central, porém não menos dependentes dessa forma.

É o caso fundamental do conselheiro Aires, que se divide em personagem, memorialista e autor/narrador do próprio relato, descrevendo comportamentos completamente ambivalentes. Os casais Batista e D. Cláudia, Natividade e Santos, ou personagens como Nóbrega são outros desses seres atravessados pela divisão de caráter e conduta. Ou, ainda, seria este o caso de Flora, que teria “duas almas” no peito. Ao fim, o próprio sentido da obra se dilui em múltiplas camadas de significados alusivo-alegóricos, suspendendo aparentemente qualquer sentido unívoco, ou pelo menos objetivo, do relato.

Um par de oposições, entretanto, é decisivo para a síntese final do que foi discutido acerca do romance. O título bíblico – *Esau e Jacó* –, tomado de uma narrativa do Antigo Testamento, presente no *Gênesis*, é inevitavelmente contrastado com os nomes dos personagens gêmeos – Pedro e Paulo –, nomes que são sugeridos por Perpétua, irmã de Natividade, por serem de apóstolos de Cristo, logo retirados do Novo Testamento.

A princípio, esse contraste sugeriria renovação, novidade e transformação, tal qual na relação entre as partes que tradicionalmente dividem o texto bíblico em dois momentos com propósitos distintos, sendo o Novo, por óbvio, o aperfeiçoamento do Antigo. A ironia machadiana, porém, trabalha com uma quebra de expectativa, ao revelar como o novo não implica necessariamente mudança e pode, até mesmo, representar imobilidade e retrocesso.

Na referência bíblica que intitula a obra, os irmãos do Antigo Testamento são, de fato, rivais e dão origem a duas nações, dois grandes povos, o que de modo algum se verá com os gêmeos machadianos. Reduzidos a um jogo de semelhanças e rivalidades sem explicação e sem lógica, em nenhuma deles se encontrará a grandiosidade dos antigos ou o caráter de novidade dos apóstolos cujo nome carregam.

Nota-se, assim, como a história machadiana concentra em sua estrutura um elemento decisivo que, por vezes minimizado, permite a leitura do processo histórico em curso no país, cuja proposta de novidade e de renovação se mostrou tão superficial e inexpressiva quanto a relação entre os nomes de Pedro e Paulo e Esaú e Jacó, revelando, por meio da ironia corrosiva do autor, a ausência de perspectivas efetivas de transformação numa realidade em que as mudanças e renovações resumem-se a nomenclaturas, trocas de nomes ou de tabuletas, ou ainda a alegorias sobre cores de barbas e partidas de xadrez, bem como brigas fúteis por retratos e disputas amorosas.

Portanto, sem propriamente ter a intenção de fazer uma tese documental e historiográfica sobre o modo de funcionamento da sociedade brasileira, Machado de Assis dá a ver a interpenetração entre o mundo material e o espiritual, de modo que o romance construa uma visão dialética da sociedade, captada a partir do olhar para uma parte componente da vida social, mas que dá a ver a totalidade do real, na apreensão da dinâmica histórica nacional.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro (1857-1945)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. Trad. de Milton Ohata. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, nº 77, p. 205-220, 2007.

ANTUNES, Letizia Zini. (org.). Teoria da narrativa: o romance como epopeia burguesa. **Estudos de literatura e linguística**. São Paulo: Arte & Ciência; Unesp/Assis: Pós-Graduação em Letras, 1998.

ARAÚJO, Hugo Bressane. **O aspecto religioso da obra de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Cruzada da Boa Imprensa, 1939.

ARAÚJO, Homero Vizeu. Esaú e Jacó: os gêmeos quase siameses e Flora. *In: Machado de Assis e arredores: Quincas Borba, Moby Dick e outras ideias fixas – ensaios*. Porto Alegre: Movimento, 2011, p. 64-78.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. (Introdução: Dirce Cortes Riedel; Notas: Valentim Facioli). São Paulo: Ática, 1975.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó** (Introdução e notas de Hélio Guimarães). São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2012.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, 3 vol.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. *In: Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 1-20.

AZEVEDO, Sílvia Maria. **Esaú e Jacó: de rivalidades e progenitura**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/194394234/12613-30101-1-SM>. Acesso em: 23 jul. 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP/ HUCITEC, 1988.

BALZAC, Honoré de. **O pai Goriot**. Tradução de Gomes da Silveira. São Paulo, 1989.

BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

BASTOS, Alcmeno. O almoço do conselheiro – História e ficção no mesmo cardápio. *In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício de; SOUZA, Ronaldo de Melo e (Org.). Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In- Fólio, 1998. p. 135-146.

BASTOS, Hermenegildo. A profecia e a circulação do capital: leitura de Esaú e Jacó. *In: As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras expressões, 2012. p. 65-84.

BASTOS, Hermenegildo. Dialética – Por quê? Para quê? *In*: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de (org.). **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora UnB, 2011. p. 123-148.

BASTOS, Hermenegildo. Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em *S. Bernardo*. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 60, p. 18-33, abr. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0020-38742015000100019&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 21 jan. 2019.

BASTOS, Hermenegildo. Um romance histórico de Leonardo Sciascia. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.19, n.31, jul./dez. 2012, p. 156-173.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 4, p. 168-176, 2000.

BENEVIDES, Edson Barbosa. **Esau e Jacó**: intertexto bíblico em Machado de Assis. 2008. 87 f. Dissertação (Mestrado em Religião) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

BETELLA, Gabriela Kvacek. **Narradores de Machado de Assis**: a seriedade enganosa dos cadernos do conselheiro (*Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*) e a simulada displicência das Crônicas (*Bons Dias!* e *A Semana*). São Paulo: EDUSP/Nankin, 2007.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2003.

BIER, Felipe. O tribunal realista: considerações sobre Machado de Assis e o gênero romance. **Revista Magma**, USP, São Paulo, 2015, p. 3-16.

BORDINI, Maria da Glória. (org.). **Lukács e a literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BOSI, Alfredo. Uma figura machadiana. *In*: **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 2003.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BOTOMORE, Tom (ed.). **Dicionário do pensamento marxista**. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

BRUM, F. M. **Literatura e religião**: Estudo das referências religiosas em Machado de Assis. 2009. 181 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

CAMPOS, Raquel Machado Gonçalves. **Entre ilustres e anônimos**: a concepção de história em Machado de Assis. 2009, 179f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *In*: **Vários Escritos**. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2004, p. 15-32.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1969. II vols.

CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a cidade**. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2010.

CARA, Salete de Almeida. “Um conto machadiano: tempo de crise”. In: *X Congresso Internacional de Literatura Comparada*, 2006, Rio de Janeiro. Lugares dos discursos. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2006. Disponível em: http://www.idelberavelar.com/abralic/txt_22.pdf. Acesso em: 25 jun. 2015.

CARLI, Ranieri. **A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira: origens e unidade**. vol. I. São Paulo: Edusp, 1999.

CASTRO e COSTA, Deane M. F. C. Uma aventura extraordinária: a forma estética moderna do conto machadiano e a forma do dinheiro no Brasil dos oitocentos. In: CORRÊA, A. L. R.; COSTA, D. M. F. C.; SOUZA, G. H. P. (Org.). **Literatura e história: questões dialéticas da produção literária em nação periférica**. Brasília: CEELL, 2009, p. 118-127.

CERRADOS. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Crítica Estética Marxista. Orgs.: Adriana de Fátima Araújo Barbosa, Alexandre Simões Pilati e Ana Laura dos Reis Corrêa. v. 24, n. 39, Brasília, 2015.

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

CHAVES, Flávio Loureiro. **História e Literatura**. 2ª ed. Porto Alegre. Editora da Universidade/UFRGS, 1991. Coleção Síntese Universitária.

CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flavio (orgs.). **Literatura e história na América Latina**. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001.

CINTRA, Ismael. **Discursos entrecruzados: História e representação em *Esauí e Jacó***. Letras, (37). Curitiba: UFPR, 1988.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em “Teoria do medalhão” e “O emplasto”. In: *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 31-47, 2015.

COSTA LIMA, Luiz. Sob a face de um bruxo. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 1, a. 5, n. 5, 2009. Disponível em <http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3545>. Acesso em: 21 jan. 2019.

COTRIM, Ana. **Literatura e realismo em Gyorgy Lukács**. Porto Alegre: Zouk, 2016.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil: era romântica**. São Paulo: Global, 2002.

COSTA NETO, B. *Esau e Jacó* como romance histórico. **Revista Letras**, Curitiba, n. 58, p. 35-45. jul./dez. 2002.

DUARTE, Cláudio Roberto. **Nada em cima de invisível**: Esau e Jacob, de Machado de Assis. 2018. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.8.2018.tde-12092018-164442. Acesso em: 11 dez. 2018.

ESTEVEVES, Antônio Roberto. O Novo Romance Histórico Brasileiro. In: ANTUNES, Letizia Zini (org.). **Estudos de Literatura e Linguística**. São Paulo: Editora Unesp, 1998, p. 123-158.

ESTEVEVES, Antonio Roberto. **O romance histórico brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Unesp, 2010.

EULÁLIO, Alexandre. O *Esau e Jacó* na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho. In: _____. *Escritos*. Org. Berta Waldman, Luiz Dantas. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. p. 347- 365.

EULÁLIO, Alexandre. *Esau e Jacó*: narrador e personagens diante do espelho. In: **Tempo reencontrado**: Ensaio sobre arte e literatura. São Paulo: Ed. 34/ IMS, 2012.

EULÁLIO, Alexandre. De um capítulo de *Esau e Jacó* ao Pannel d'último baile. In: EULÁLIO, Alexandre. **Tempo reencontrado**: Ensaio sobre arte e literatura. São Paulo: Ed. 34/ IMS, 2012.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis**: A Pirâmide e o Trapézio. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

FLORES, Eiliko L. P. **Os Dedos do Tecelão**: Formação, Representação e o Romance Brasileiro do Século XX. 2012. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

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

GLEDSON, John. *Esau e Jacó*. In: **Machado de Assis**: ficção e história. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

GLEDSON, John. **Machado de Assis**: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GOMES, Eugênio. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GOMES, Eugênio. Ayres e o amor. In: GOMES, Eugênio. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GOMES, Eugênio. À margem de *Esau e Jacó*. In: **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GOMES, Eugênio. José de Alencar. *In: Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Universidade da Bahia, 1958, p. 09-51.

GOMES, Eugênio. O testamento estético de Machado de Assis. *In: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX**. São Paulo: Nankin, 2004.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. Introdução. *In: MACHADO DE ASSIS, J. M. Esaú e Jacó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HELAYEL, Karim. Forma literária e processo social: Roberto Schwarz e as relações de favor nos primeiros romances de Machado de Assis. **Revista Ensaios**, Vol. 9, julho – dezembro de 2015. Disponível em: <http://www.periodicoshumanas.uff.br/ensaios/article/view/1891/1249>. Acesso em: 29 dez. 2018.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Do Império à República**. Tomo II – O Brasil monárquico, História geral da civilização brasileira, vol. 7. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível?. Trad. de Hugo Mader. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, nº 77, 2007, p. 185-203.

LIMA, Ludmylla Mendes. Aires, a figura do narrador machadiano e o intelectual brasileiro. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 24, p. 257-263, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/ojs248/index.php/cerrados/article/view/17331>. Acesso em: 20 dez. 2018.

LIMA, Ludmylla Mendes. **Tédio, conflito de superfície e teatralidade: uma leitura das formas em A+B e Esaú e Jacó**. 2012. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

LUKÁCS, György. **Ensaio sobre literatura**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, György. Narrar ou descrever. *In: Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 149-185.

LUKÁCS, György. Nota sobre o Romance. *In: NETTO, José Paulo (org.). Georg Lukács*. Trad. José Paulo Neto e Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 177-188.

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. *In*: CHASIN, J. (org.). **Ensaio Ad Hominem**. Trad. Letizia Zini Antunes. Tomo II (Música e literatura). São Paulo: Ad Hominem, 2003. p. 87-136.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, György. **Para uma ontologia do ser social**. 2 vol. Trad. Nélcio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Forte. São Paulo: Boitempo, 2013.

LUKÁCS, György. **Realismo crítico hoje**. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada, 1969.

LUKÁCS, György. Trata-se de realismo. *In*: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética**: debate sobre o expressionismo. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

MACHADO, Ricardo Batista. **O sentido de unidade em Papéis avulsos, de Machado de Assis**. 2017. 174 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. **Repensar o romance histórico**: leituras de *Esau e Jacó* de Machado de Assis e *L'OEuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. Vozes da narração em *Esau e Jacó*. *In*: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **À roda de Machado de Assis**: ficção, crônica e crítica. Chapecó: Argos, 2006. p. 249-270.

MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. Vestimentas e astúcia feminina: intertextualidade em *Esau e Jacó*. *In*: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Machado de Assis: lido e relido**. São Paulo, Editora da Unicamp, 2016. p. 117-124.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo de. **Machado de Assis desconhecido**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1955.

MANOEL, Ivan Aparecido. História, religião e religiosidade. **Revista Brasileira de História das Religiões**, ano 1, nº 1, Dossiê Identidades religiosas e história. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf/03%20Ivan%20Ap.%20Manoel.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2018).

MARCÍLIO, Maria Luiza. O Povo na Igreja do Brasil Tradicional: Indicações Documentais para uma História do Catolicismo Popular Brasileiro, da Colônia aos Meados do 12 Século XIX. *In*: MARCÍLIO, Maria Luiza, et. al. **Para uma História da Igreja na América Latina**: Marcos Teóricos (o debate metodológico). Petrópolis/RJ: Vozes, 1986.

MARINHO, Maria de Fátima. O Romance Histórico de Alexandre Herculano. *In*: **Revista da Faculdade de Letras**: Línguas e Literaturas, v. 09. Cidade do Porto, 1992, p. 97-118. Disponível em: <http://ler.letras.usp.pt/uploads/ficheiros/2643.pdf>. Acesso em 24 fev. 2018.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. Superv. e notas de Marcelo Backes. 2. Ed. revista. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004; e edição digital de 2007, disponível em: <https://marxists.org/portuguesmarx/manuscritosindex.htm>.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Vol. 1, tomo 1. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1985. Coleção Os economistas.

MARX, Karl. **Sobre a questão judaica**. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães. As contradições explicáveis de *Esau e Jacó*: opção ética, cultura popular e determinismo na narrativa de um conselheiro duplicado. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E O MARXISMO 2015: Insurreições, passado e presente, 2015, Niterói. **Anais [...]**. Niterói: NIEP-MARX, 2015. v. 1. p. 1-22.

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

MEYER, Augusto. Flora. In: MEYER, Augusto. **Machado de Assis**: 1935-1958. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Machado de Assis**: Estudo crítico e biográfico. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de ficção (1870-1920)**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

MOURA, Mauro Castelo Branco. Marx e a crítica da religião. **Verinotio**. Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas. ISSN 1981-061X. Ano XIII. nov./2018. v. 24 n. 2. Disponível em: <http://www.verinotio.org/sistema/index.php/verinotio/article/view/361>. Acesso em: 20 dez. 2018.

OTSUKA, Edu Teruki. Lukács, realismo e experiência periférica (Anotações de leitura). In: **Literatura e Sociedade**. Número 13. São Paulo, USP, 2010.1.

PAOLINELLI, Luísa Marinho Antunes. **O romance histórico de José de Alencar**. Funchal: Universidade da Madeira, 2004.

PEREIRA, Astrojildo. **Machado de Assis**: ensaios e apontamentos avulsos. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1959.

PETRAGLIA, Benito. *Esau e Jacó*: um pouco de teoria. **Revista eletrônica do Instituto de Humanidades**, vol. VI, n.º XXIII, Rio de Janeiro: UNIGRANRIO, out./dez. 2007.

PETRAGLIA, Benito. **Narrador em *Esau e Jacó***. Disponível em: http://www.filologia.org.br/machado_de_assis/Narrador%20em%20Esa%C3%BA%20e%20Jac%C3%B3.pdf. Acesso em: 23 fev. 2016.

PROENÇA, Paulo Sérgio de. **Sob o signo de Caim: o uso da Bíblia por Machado de Assis**. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Ciências, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Linguística, Universidade de São Paulo, 2011.

QUEIROZ, Maria Eli de. **Machado de Assis e a religião: considerações acerca da alma machadiana**. Aparecida, São Paulo: Ideias e Letras, 2008.

RIBEIRO, José A. Pereira. **O romance histórico na literatura brasileira**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia / Conselho Estadual de Cultura, 1976 (Coleção Ensaio, 86).

RIEDEL, Dirce Cortes. Um romance ‘histórico’? *In: ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó***. São Paulo: Ática, 1975.

RIEDEL, Dirce Cortes. **Metáfora: O espelho de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

ROCHA, Renato Oliveira. O jogo entre história e ficção em *Esau e Jacó*. **Revista Entrelaces**, Ceará, Ano IV, nº 04, setembro de 2014, p. 168-187.

ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. **Realismo e alegoria em Machado de Assis**. 2003. Tese (Doutorado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica, Rio Grande do Sul, 2003.

SANSEVERINO, Antônio Marcos. O princípio de corrosão em *Esau e Jacó*. *In: **Realismo e alegoria em Machado de Assis***. 1998. Tese (Doutorado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Esau e Jacó*. *In: **Análise estrutural de romances brasileiros***. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

SANTOS, J. D. C. Deuses Reificados: uma semelhança entre Karl Marx e Machado de Assis. *In: Sulenita Severo. (Org.). **Ensaio sobre literatura, arte e filosofia***. João Pessoa: Ideia, 2012, p. 73-88.

SCARPELLI, Marli Fantini. Repetição e Diferença: *Esau e Jacó* de Machado de Assis. *In: SCARPELLI, Marli Fantini; ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Portos Flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos***. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 207-234.

SCHWARZ, Roberto. A contribuição de John Gledson. *In: **Sequências brasileiras*** (ensaios). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 2005.

SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. *In: Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 247-279.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. *In: Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras 2006.

SCHWARZ, Roberto. Complexo, Moderno, Nacional e Negativo. *In: Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 11-22.

SCHWARZ, Roberto. Dança de parâmetros. *Novos Estudos Cebrap*, nº 100, São Paulo, nov. de 2014.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia*. *In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (orgs.). Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Ed. UNESP. p. 17-32.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2001.

SECCHIN, Antonio Carlos *et al.* (org.). *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

SILVA, Arlenice Almeida da. O gênero romance histórico. *In: O épico moderno: o romance histórico de György Lukács*. São Paulo: USP, 2003.

SILVA, Rogério Max Canedo. **O romance histórico da colonização: a figuração artística transgressiva do passado em O tetraneto del-rei, de Haroldo Maranhão, A gloriosa família, de Pepetela, e As naus, de António Lobo Antunes**. 2016. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SILVA, Tiago Ferreira da. **Franjas de algodão em mantos de veludo: apropriação irônica e realidade histórica nos contos de temática religiosa de Machado de Assis**. 2013. 136 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. As máscaras do narrador em *Esau e Jacó*. *In: SOUZA, Ronaldo de Melo e. O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.

TEIXEIRA, Ivan. **O altar e o trono: dinâmica do poder em O alienista**. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2010.

TERTULIAN, Nicolas. O romance histórico. *In: Georg Lukács: etapas de seu pensamento crítico*. Trad. de Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Unesp, 2008.

VEDDA, Miguel. Notas sobre la novela histórica de Gyorg Lukács. *In: DUAYER, Mario e VEDDA, Miguel (orgs.). Gyorgy Lukács: anos de peregrinaje filosófico*. Buenos Aires: Herramienta, 2013.

VILAR, Bluma Waddington. Comércio sentimental e contabilidade moral: a linguagem da economia em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. *In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). Machado de Assis: lido e relido*. São Paulo, Editora da Unicamp, 2016. p. 389-422.

VILAR, Bluma Waddington. Deus, o Diabo e os direitos autorais: Uma leitura comparativa do conto “Adão e Eva”. **Machado de Assis em linha**, ano 1, nº 1, jun. 2008. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/download/Deus,%20o%20Diabo%20e%20os%20direitos%20autorais.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2017.

VILAR, Bluma Waddington. Um caloteiro devoto: a contabilidade moral em *Dom Casmurro*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **À roda de Machado de Assis**: ficção, crônica e crítica. Chapecó: Argos, 2006. p. 179-229.

VIOTTI DA COSTA, Emília. **Da Monarquia à República**: momentos decisivos. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

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

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

WEINHARDT, Marilene (org.). **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: UEPG, 2011.

WEINHARD, M. Considerações sobre o romance histórico. **Revista Letras**. Curitiba, n.43, p.54-59, 1994.

ZILBERMAN, Regina. Romance histórico: teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (org.). **Lukács e a literatura**. Porto Alegre: PUC/RS, 2003.