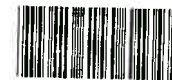


ALEXANDRE EULALIO

ESCRITOS

Organizadores:
Berta Waldman
Luiz Dantas

SBD-FFLCH-USP



130541



UNESP

Fundação para o
Desenvolvimento
de UNESP

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

Escritos /

869.945
E88e
e.3



21300066147

EDITORA DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNICAMP

Reitor: Carlos Vogt

Coordenador Geral da Universidade: José Martins Filho
Conselho Editorial: Aécio Pereira Chagas, Alfredo Miguel Ozorio de Almeida, Antonio Carlos Bannwart, César Francisco Ciacco (*Presidente*), Eduardo Guimarães, Hermógenes de Freitas Leitão Filho, Jayme Antunes Maciel Júnior, Luiz Cesar Marques Filho, Geraldo Severo de Souza Ávila

Diretor Executivo: Eduardo Guimarães

calhão existe na missiva que Eça lhe escrevia, do Porto para Paris, em 1892: "Esta carta vai interminabilíssima. Não a findarei sem lhe agradecer, querido Prado, a muito boa companhia que tem feito em Neuilly. A Maria e o Zezé, todavia, mandaram-me dizer, com queixume, que 'M. Prado avait douché la poule!'" (*Cartas de Eça de Queirós*, ed. cit., p. 27).

⁹ *Eça entre os seus*, p. 1.614.

¹⁰ *Correspondência* (*Obras*, ed. cit., Vol. III, p. 631) e *Eça entre os seus* (idem, idem, p. 1.598). Sobre referências a partidas e retornos de Eduardo, consultar ainda a *Correspondência* de 1925: carta a Luís de Magalhães, de 17/7/91; a Oliveira Martins de 17/7 e 14/8/92.

¹¹ *Eça entre os seus*, pp. 1.618, 1.620, 1.626, 1.627, 1.629.

¹² Refere J. de Melo Jorge no livro *Os Tipos de Eça de Queirós* (São Paulo, 1940) haver encontrado o original da missiva assim como o manuscrito daquele artigo junto ao catálogo da biblioteca de Eduardo Prado, organizado por Eugênio Egas. Não deixa de ser curioso, pois Eça diz na carta enviar apenas as segundas provas ao amigo. É bem possível, contudo, que posteriormente, e a pedido do próprio homenageado, houvesse feito presente do manuscrito original a Prado.

¹³ "Amigos brasileiros de Eça de Queirós" em *Livro do Centenário de Eça de Queirós*. Lisboa-Rio de Janeiro, Edições Dois Mundos, 1945. Pp. 242, 251-252.

¹⁴ *A Vida do Barão do Rio Branco*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, pp. 182-183.

O ESAÚ E JACÓ NA OBRA DE MACHADO DE ASSIS: AS PERSONAGENS E O AUTOR DIANTE DO ESPELHO

Romance de fim de vindima,¹ composto sem pressa entre 1899 e 1903, publicado em 1904, *Esau e Jacó* é a mais visivelmente complexa e ambígua de todas as obras da maturidade de Machado de Assis. [Ambíguo no tema e nas personagens, pela construção dramática, pelas suas soluções técnicas, pelo curioso gesto estilístico que apresenta, este romance quase sempre tem sido deixado à margem pela crítica. Com a notável exceção de Eugênio Gomes, a crítica não mostrou deveras muito interesse em analisar como um todo coerente esta matizada narrativa do grande escritor, preferindo abordar, de modo isolado, alguns dos seus aspectos mais provocadores: a representação ao mesmo tempo sardônica e melancólica da comédia política; a modernidade de concepção, surpreendente, da personagem Flora; o auto-retrato ideal que o autor teria realizado ao criar o Conselheiro Aires, de apolínea memória. A estrutura simbólica aberta do romance, que não continha em si mesma, de modo explícito, a solução dramática deste, afastava-o dos demais grandes livros do escritor, dando-lhe, à primeira vista, o ar de algo insólito e de talvez mesmo imperfeitamente acabado. Não sendo escrito na primeira pessoa, como o *Brás Cubas* e o *Dom Casmurro*, nem possuindo a forma diarística do *Memorial de Aires*, diferia de

todos esses livros, e também do *Quincas Borba*, com o qual, entretanto, dividia certos processos de exposição narrativas. Na verdade, a parábola romanesca do *Esau e Jacó* não evoluía no mesmo modo unívoco das demais narrativas maiores de Machado, deixando o leitor meio desamparado diante dos protagonistas que dão título à obra. Isto por que a morte de Natividade, mãe dos gêmeos, não encerra senão em parte o ciclo evolutivo dos filhos, tema aparente do livro; Pedro e Paulo prosseguem, mais além do último capítulo, como duas paralelas que só se encontrarão no infinito. A perspectiva de "lutas contrastes aversões recíprocas"¹ 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.

Definir, na realidade, qual seja o verdadeiro tema de *Esau e Jacó*, não é assim tão fácil. A sibilina "Advertência" que precede o texto da narrativa afirma que o título da mesma foi escolhido de modo a poder resumir o assunto: primeiro pensou-se chamá-la *Ab ovo*, "apesar do latim" — típica ironia machadiana —; só depois predominou a idéia de escrever o nome dos gêmeos bíblicos na capa do volume. Portanto o núcleo do romance seria a história de Pedro e Paulo; encarnados no seio fluminense de Natividade, um representando o espírito de inquietação, outro o espírito de conservação — debatem-se eles na perene batalha da "guerra mãe de todas as coisas"² que é a própria vida. O terceiro elemento da narrativa seria a mãe dos gêmeos, que vive, equidistante e inquieta, o contraste dos pólos opostos gerados por ela. Mas entre a ficção em abstrato e o romance realizado passeiam as quatro pombas brancas de que fala o poeta. Narrador complexo e cheio de matizes, Machado de Assis, embora interessado de modo direto pelo conteúdo abstrato da alegoria, não abdicava do intento de, na ficção, re-

1 - enigmática
sibilina = profetisa

criar a vida em todos os seus refolhos. A vocação de moralista, entendida ao modo clássico, sendo perfeitamente congenial ao espírito de Machado, leva-lo-ia neste romance uma vez ainda a revolver, sob a capa de uma extrema urbanidade irônica, as convenções e as mentiras sociais que sempre foram matéria-prima da sua obra.

Transitando livremente do geral ao particular e do particular ao geral, com uma segurança correspondente à sua vasta experiência dos homens, Machado não se deixou tentar pelo esquemático. Assim, em torno do núcleo primeiro do romance — a perene oposição dos gêmeos, a ansiedade materna — ele organizará os outros elementos que devem recriar a ilusão literal de vida, que, a esta altura, absolutamente senhor da expressão narrativa, sempre flui da sua pena com a maior espontaneidade. Será a vez de surgirem outras personagens, como Flora e Aires, que virão, ao sabor dos acontecimentos, dar perspectiva e profundidade humana ao romance, alguma vez quase tomar a liderança da ação, com a peculiar problemática psicológica e ética deles. Depois destes ganham realidade, num contraponto divertido, tanto as personagens de segunda importância como os figurantes de um momento, os quais, uns e outros, deverão existir igualmente no plano do anedótico e naquele da significação simbólica.

Sem perder as suas características próprias, o *Esau e Jacó* participa, sem dúvida, do espírito da grande ficção machadiana — espírito que retomado e ampliado aqui permitirá ao novo romance vôo inédito e original. Assim a forma autobiográfica, joco-macabra nas *Memórias Póstumas*, serenamente amarga no *Dom Casmurro*; a narrativa primeiro impessoal depois dirigida do *Quincas Borba*; a consciente pesquisa dos contos reunidos de *Papéis Avulsos* (1882) e *Relíquias da Casa Velha* (1906); o ritmo diarístico do *Memorial de Aires* — *adagio finale* de con-

tida intensidade, todo esse mundo fictício, analisado na sua teoria da composição, no seu microcosmo artesanal, baseia-se numa progressão que, em graus sucessivos, se encaminha do aforisma ao apólogo, e deste ao raconto ou novela. Do aforisma inicial — às vezes um paradoxo hilariante, outras um provérbio autêntico ou certa citação ilustre, deformados de propósito pelo escritor, a fim de provocar efeito cômico — passa-se facilmente à digressão humorística, também ela recheada de citações arbitrárias; dessa digressão ao apólogo não há mais que um passo. O apólogo, por sua vez, vale como uma história-de-exemplo às avessas; dentro desse curioso tipo de romance, concebido como mosaico, ele serve, à margem da ação ou inserido nela, para demonstrar o amargo ensino subversivo de Machado. Para ele, tais episódios valem em si mesmos, seja como anedota pitoresca, seja como possibilidade de representação de um conflito. Se o aforismo, como o provérbio, é a enunciação abstrata de uma experiência ou de um conceito, o apólogo já é a sua dramatização semi-alérgica. Já o raconto vale como a relação de um episódio na sua forma impura de anedota — detrás dela, contudo, esconde-se o sentido profundo, a sua significação autêntica. O romance machadiano será, em última análise, um sistema organizado de apólogos em contraponto com episódios significantes; um sistema no qual a verdade psicológica, atentamente perseguida, desvenda aquilo que está por detrás das aparências, e isto por meio da sua fricção através da ironia, ou do sarcasmo, ou do humanismo constantes com falsos genuínos imperativos éticos.

* Conforme atrás já aludimos, *Esau e Jacó* aproxima-se, na sua estrutura, de *Quincas Borba*, pela presença de um comentar irônico e onisciente, que, em determinada altura, toma o fio da narrativa, e de modo explícito passa a governá-la a seu bel-prazer — no *Quincas Borba* a partir do capítulo XXXI, em *Esau e Jacó*, menos timidamente, do capítulo IV. Invocando à

esquerda e à direita a leitora e o leitor, dialogando com ambos, atribuindo ao *você* do público o que o *eu* do narrador planejou realizar, Machado de Assis estabelece de uma vez por todas uma ambígua situação que paradoxalmente limita — mas ao mesmo tempo repropõe em outra base — a mesma ilusão ficcional. Rompendo com a convenção do gênero no seu tempo, o narrador fictício, delegado do autêntico criador, e seu porta-voz, abre o processo mesmo da criação, ao pretender fazer-se acompanhar do leitor às raízes do escrever. Mostrando-lhe as convenções e deficiências do meio expressivo, criticando a sua mesma técnica, referindo-se com insistência aos capítulos anteriores e posteriores, deixando visível a arbitrariedade criadora dele, denunciando, numa crítica joco-séria, as repetições e os enfados da narrativa — estamos aqui diante de uma prematura tentativa para tornar visível ao público a dinamicidade mesma da criação, e, ao mesmo tempo, diante da intenção de sardonicamente apontar ao leitor as falácias do escrever; [ao mesmo tempo narrar uma história, e fazer ver o modo capcioso pelo qual se consegue escrever] É bem evidente que para Machado de Assis a consciência de [uma crise da narrativa] já então se faz clara; de outra forma não se explicaria o seu lúcido equacionar do problema, nesse grande contraponto entre [criador] e [criação] que, em última instância, é o *Esau e Jacó*.

No *Quincas Borba* esse demiurgo é declaradamente o mesmo Machado de Assis, pois no capítulo IV do romance vem escrito: "Este *Quincas Borba*, se me fizeste o favor de ler as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é aquele mesmo naufrago da existência [...]. Aqui o tens agora em Barbacena". Já no *Esau e Jacó*, o narrador não declara a sua condição; por isto mesmo talvez se permita realizar uma ainda mais vasta série de interferências espirituosas no texto. Para Machado era aliás fácil manejar, e com toda a agilidade, esse brilhante diálogo imaginário. A sua

experiência de cronista, ao tempo que funcionara, anos a fio, como interlocutor tagarela e mundano na imprensa fluminense, estava toda a sua disposição. O eu superficial que fala de tudo e de todos nesses textos assinados Eleazar, Dr. Semana, Boas-Notas, com desejada volubilidade, maliciosa e tortuosa, havia-se transformado num eu abissal e paradoxal nas Memórias Póstumas. O processo, parcialmente experimentado com nova forma no *Quincas Borba*, contribuiu para o romancista com toda uma série de expedientes engenhosos, bem originais e divertidos, que facilitariam o novo andamento do romance: não só se esfumava o monótono prosseguir linear da narrativa, como se podia alcançar um pluridimensionalismo inventivo de efeitos inéditos.

— A funcionalidade desses romances, entendidos como “máquinas de narrar” — mais no sentido em que Le Corbisier fala da casa como “máquina de morar” do que no valéryano “*machine à emouvoir*” da poesia — faz com que nada se perca na antologia de episódios e comentários que é o romance machadiano; o mesmo arabesco floreal dele, com as suas ramificações de possibilidades, traduzida no uso reiterado de formas verbais como o imperativo negativo e o imperfeito do subjuntivo, e de figuras como a litotes, se pode parecer gratuito ou mero ornamento caprichoso para o leitor ingênuo, acompanha e reinterpreta, de modo personalíssimo, o gosto eclético do tempo. O pormenor é, sem dúvida, o impulso criador de Machado de Assis; adaptado à dimensão do romance por este miniaturista que se realizava no conto com alta eficiência, ali adquirirá novo emprego: agora trata-se de aplicar à duração própria do gênero a síncopa dramática, emocional e representativa, da história curta. É a mesma distância que vai das manchas, de reduzidas proporções, ao vasto painel pontilhista; a mesma distância que vai das impressões de massa e perfil dos desenhos de Seurat, que na sua textura mais parecem litografias, ao ritmo complexo e compensatório de *La Grande Jatte*.

Assim o romance machadiano abdica conscientemente das suas prerrogativas realistas em favor de uma retomada de certos processos tanto de origem picaresca como dos *familiar essays* e dos contos filosóficos setecentistas, sem esquecer os humoristas russos e ingleses, da passagem do século à primeira metade do Oitocentos. A rarefação da atmosfera naturalista será contudo compensada pela presença da verdade psicológica, a qual abre caminho para um novo realismo reproposto através de complexa manipulação do humorismo estilístico; é a maneira pela qual o escritor se propõe atingir, através de determinada comédia moral, uma verossimilhança de profunda significação psicológica. Esta lógica interior, contra as regras da economia realista, permite transformar Quincas Borba, personagem das *Memórias Póstumas*, de mendigo em herdeiro inopinado, e, no romance que toma o nome daquele excêntrico, fazer o filósofo deixar a sua fortuna ao discípulo ignaro para que este cuide do cão seu homônimo; que em *Esau e Jacó* a carreira do milionário Nóbrega comece com a nota de dois mil-réis que ele surripia à bandeja das almas — humorísticos golpes de mágica relativos à história econômica das personagens que se estendem a inúmeros outros episódios e retratos efficacíssimos, se bem que desenhados por absurdo, na sua síndrome simbólica. Tais fatos, improváveis do ponto de vista naturalista embora fiéis ao verossímil, são utilizados humoristicamente como constatação moral; existem contudo fora do clima de caricatura, ainda que possuam fortes pinceladas paródicas. Assim funcionarão, no contexto daqueles romances *sui generis*, como as unidades apologais que as constroem, valendo como uma sintética representação expressiva dessa mesma realidade.

A narração do *Esau e Jacó*, conforme vimos, sustentada logo e logo por um narrador onisciente, propõe, deste modo, o emprego de elementos comuns aos outros romances do escritor — a paródia, o tom herói-cômico, o enfoque picaresco — embora

VERDADE
PSICOLÓGICA
↓
REALISMO
↓
MANIPULAÇÃO
DO HUMORISMO
ESTILÍSTICO
=
VEROSSÍMIL
SIGNIFICAÇÃO
PSICOLÓGICA

MANEIRA

352 FIG

de modo mais discreto do que acontece naquelas obras. Agora diretamente interessa a Machado uma discussão cômico-retórica do entrecho, que seja ao mesmo tempo descrição do processo narrativo: análise do próprio texto que, ele, autor, está compondo. E esse identificar de planos justifica de novo a glosa das figuras de retórica, das variações do discurso, da técnica de escrever — de tudo aquilo que lhe permite talhar em fatias seja a mesma realidade fenomênica, seja a representação narrativa dessa mesma realidade.

RESUMO

Esau e Jacó tem início — estamos todos bem lembrados — com a visita que a mãe e a tia dos recém-nascidos gêmeos fazem a uma vidente, a cabocla do Castelo, para conhecer o futuro dos mesmos: uma gestação agitada e diversos outros tipos de ansiedade levam mãe e tia a esse gesto, que a sociedade-bem considera vulgar. Sibilina como todas as Pítias, a cabocla do Castelo entre outras coisas anuncia a grandeza futura dos dois meninos, ainda que faça referência à oposição que já os havia dividido no ventre materno. O marido, que é banqueiro e espírita, portanto em franca ascensão social e espiritual, não aprova o gesto; irá propor o enigma ao chefe da sua Igreja, o médium Plácido, em casa de quem encontra em visita o Conselheiro Aires. De novas discussões e hipóteses sobre a oposição dos gêmeos, cujas infância e adolescência são indicadas em rápidos capítulos (o apólogo da compra das estampas de Robespierre e Luís XVI realizada por eles exemplifica a mútua agressividade ao mesmo tempo que as irônicas peripécias de um vendedor de gravuras a manipular a mais-valia), chega-se à moça Flora, pela qual os dois gêmeos sentirão a mesma polêmica tendência. O núcleo dramático do livro concentrar-se-á, pois, no interesse de ambos pela jovem; e na correspondente flutuação desta entre os dois, pois Flora jamais chegará a saber aquilo que deseja de veras. Observador cético e alguma vez irônico de tudo isto, o Conse-

heiro Aires comenta seja a viva voz seja por escrito — com Natividade, com Flora, consigo mesmo — a comédia dos sentimentos ali representada, que se reveza com a comédia política. Nesta última os pais de Flora estão diretamente empenhados, embora numa posição subalterna; e nela também Pedro e Paulo pretendem representar um grande papel. Sobrevém a mudança do regime político brasileiro, que propõe novas acomodações a toda a companhia; a maneira pela qual o autor entrelaça, do modo mais sugestivo, os episódios da sua ficção a tudo aquilo que precede e sucede a queda do Império brasileiro, é altamente engenhosa, merecendo por si só um estudo à parte. O dilema de Flora se torna cada vez mais dilacerante; na sua total incapacidade de escolher um dos dois pretendentes, que diante dela se revezam numa incômoda contradança, sempre mais insistente, acaba a moça por sentir-se fisicamente mal. Retirando-se para a casa de uma irmã de Aires, a fim de fugir dos pais, dos pretendentes, mas sem dúvida de si mesma também, a sua saúde sempre delicada decairá de modo definitivo; e Flora morre por não resistir à sua incompatibilidade fundamental com a vida. Apaziguados um momento pela morte da amada comum, em breve os gêmeos voltarão a se colocar em campos opostos; se, em um segundo instante, após o passamento, agora, de Natividade, Pedro e Paulo parecerão caminhar de acordo, logo em seguida ficará comprovada, de uma vez por todas, qualquer possibilidade de pacificação entre eles.

MUDANÇA
DO
REGIME

Resumir um romance de Machado é naturalmente trair de modo óbvio o nosso escritor. Todo voltado para os pormenores significativos e pequenos episódios laterais, o ficcionista não pode dispensar a emaranhada vegetação que caracteriza a sua forma narrativa. Na impossibilidade de enumerar todos esses detalhes, limitar-nos-emos a uma breve análise das personagens centrais da obra, a fim de nos aproximar do talvez mais vivo aspecto da criação de Machado.

NATIVIDADE
(conclusão da
personagem)

Na nota que precede o texto do *Quincas Borba* diz o escritor que um amigo lhe havia sugerido analisar a figura de Sofia em romance, opinião que ele não dividia porque julgava estar Sofia contida por inteiro naquele livro. No entanto o perfil de Natividade que ele nos traça nas primeiras páginas de *Esau e Jacó* — da Natividade que ainda não se tornou mãe — tem diversos pontos de contacto com a protagonista do grande romance de 1891 — o mesmo dissimulado egoísmo, a mesma coqueteria ambiciosa, a mesma cruel e distraída vaidade. A sua relação com aquele João de Melo, modesto parente do marido, tímido apaixonado da prima-afim, repete, em registro menor, o esquema das relações de Sofia com Rubião; assim como o Aires que assediou na juventude Natividade, também ele, repellido por outros motivos e em outra oportunidade, corresponde a um segundo Carlos Maria, menos fátuo e agora intelectualizado. Assim sendo, por um processo que talvez haja escapado ao mesmo autor, em Natividade temos uma Sofia que ascendeu socialmente até onde desejava depois do aniquilamento do ignaro Rubião, uma Sofia mais apaziguada nas suas ambições mundanas depois do título de baronesa que lhe chegou aos quarenta e um anos. Essa impressão de continuidade é tanto mais insistente quando verificamos que o marido de Natividade é um novo Cristiano Palha, mais seguro que nunca na sua irrefreável ambição de mando e de poder financeiro. Grande capitalista obcecado pela fortuna, o ser nele se identifica integralmente com o haver; para Santos, os filhos, na fundamental variação de tendências de ambos, não provam senão o fato que o seu nome por eles será perpetuado em campos diferentes e opostos. Natividade, contudo, modifica-se bastante depois de se tornar mãe; sem perder as esperanças de glória que o Destino decerto reserva para os seus Pedro e Paulo (assim falou a cabocla do Castelo), torna-se um ansioso e inseguro nume tutelar, que não vive outra coisa senão a divergência de ambos. Eugênio Gomes já estudou superiormen-

te a estrutura arquetípica dessa personagem, cujo próprio nome de batismo propõe o significado de grande mãe, dispensadora de vida e energia; mas que o arquétipo não faça esquecer o tipo, a figura concreta, que, demasiado humana, não alcança a compreender o destino dos filhos, na sua tentativa sempre frustra de os apaziguar. Os seus repetidos e ansiosos diálogos com Aires, em cuja prosa mansa e experiente tenta vencer o conflito íntimo que a tortura, dá a dimensão viva, concreta, dessa personagem.

“NÃO
ALCANÇA
+ RAZÃO...”
(BENTONH)

Já a concepção dos gêmeos Pedro e Paulo é complexa, e em si mesmo conflitante. Colocados ao centro do romance, soldando o núcleo dramático do mesmo, eles são também a chave alegórica que rege a narrativa. Encarnam aí o princípio de contradição, tese e antítese — a mesma figura desdobrada num espelho, em verso e reverso, certa imagem idêntica, mas oposta e avessa. Apesar das muitas minúcias que o autor nos informa sobre eles — gostos, preferências, reações —, a categoria de símbolo de ambos superará sempre em nossa memória o perfil humano deles, demasiado fluido e irreal. Pedro e Paulo, em última instância, são figuras neutras, emblemáticas; na verdade só se completam justapostos um ao outro. Existindo enquanto função dramática do romance — que entretanto gira em torno deles e deles recebe título —, os gêmeos não conseguem sobreviver fora da narrativa. Lembramo-nos das suas anedotas e dos seus gestos, não das suas personalidades, sombras que significam mais do que existem. A ambigüidade de Machado de Assis a este respeito merece ser examinada com cuidado, pois não pode ser senão voluntária e consciente. Não representariam essas duas figuras nova experiência de certo simbolismo que agora não se desejava mais humorístico? Não significaria uma redução-a-personagem de determinado problema, abstrato ou inefável, experiência tão ao gosto da época? Ainda não nos é possível dizer uma palavra segura a respeito da exata posição do escritor, nesse particular.

PEDRO E
PAULO

“SINCA!”

FLORA Bem diferente é o caso de Flora, personagem de finura e verdade psicológicas excepcionais: de extraordinária modernidade na mesma indecisão de existir que é a sua radical impossibilidade de escolher. Separada por uma profunda diferença moral dos pais, ela tenta se aproximar do instinto materno de Natividade, mas nem essa mãe-por-excelência pode perceber a branca ansiedade da moça; esse mal metafísico que os psicanalistas — críticos literários sem nuances — logo rotulariam como crise típica de identidade pessoal. Desconhecendo a si mesma naquela densa bruma da personalidade, Flora apenas se sente existir diante da figura amável do Conselheiro Aires, e alguma vez também, mais rara, diante dos divididos Pedro e Paulo — destes quando os pensa em uma só pessoa. Que outro significado possuem os capítulos “Fusão, Difusão, Confusão” e “Enfim, Transfusão” — nos quais Machado faz representar, nas “visões” da gentil Flora, verdadeira pantomina, pirandelliana *ante litteram*; que outro significado possuem esses capítulos senão a necessidade de recompor certa imagem dilacerada em duas metades, a metade Pedro e a metade Paulo? No conto “O Espelho”, de 1882, estampado em *Papéis Avulsos*, conto cujo subtítulo é exatamente “Esboço de uma nova teoria da alma humana”, Machado narra o caso de um rapaz que, isolado numa casa da roça dias e dias seguidos, vai sentindo esvaír cada vez mais a sua personalidade, até que, diante desse terrível nada que avança sobre ele, decide vestir a farda de tenente da Guarda Nacional e com ela postar-se diante do espelho; recuperando a visão que os outros tinham dele, o tenentinho afinal se reencontra: tem de si, outra vez, uma imagem palpável. Flora, a inexplicável, não consegue identificar-se com coisa alguma, não consegue prender-se a ninguém. Nem mesmo a frase que Aires lhe sopra durante o baile da Ilha Fiscal, “Toda alma livre é Imperatriz”, lhe traz mais que passageiro consolo. O único espelho que a conseguiria refletir, fixar a sua imagem para ela mesma, seria aquele for-

mado pela reunião da alma dupla dos gêmeos. E Flora se dilui na morte como visão irreal que realmente era.

Aires é outra figura muito complexa do romance. Ex-diplomata vivido e desencantado, a vasta experiência dos homens, da vida, transformou-o em curioso meio-ermitão que contudo não perdeu o gosto do mundo. Mantendo um diário, nele registra a sua experiência de cada dia, da qual, de tanto em tanto, o leitor vem a conhecer alguns trechos. Aires funciona assim como uma das consciências do *Esau e Jacó*. Embora não possa ser identificado com o narrador-demiurgo, as suas afirmações e opiniões muitas vezes não se afastam das daquele, e mesmo as completam e precisam. Constitui-se destarte; com ele, um segundo ponto de vista, emanação palpável do narrador onipotente, mas que abarca uma área ínfima, em comparação à consciência *nouménica* do demiurgo-que-diz-eu. Dentro da sua relatividade humana de personagem entre as demais *dramatis personae* do romance, Aires também organiza a ação — mas não a domina integralmente. A este respeito se deve dizer que a advertência inicial do volume, atribuindo de modo fictício ao nosso conselheiro a autoria do romance, não merece a atenção que lhe tem sido atribuída. Tal apostila é apenas um jogo arbitrário, bem ao gosto de Machado; se não existisse (como outra não existe no *Quincas Borba*) jamais passaria pela cabeça de alguém atinar com tal autoria, completamente exterior ao sentido do livro, e em franca contradição com algumas passagens fundamentais do mesmo — como, por exemplo, a teoria das vantagens da colaboração entre autor e personagem, do capítulo X. Dentro da obra, no entanto, o diário de Aires possui função semelhante àquela do de Edouard, em *Les Faux Monnayeurs*: o seu sentido é diferenciar os planos da criação segundo um ponto de vista preciso e limitado, diferente daquele do autor narrador. Mas se no romance sinfônico de Gide esta atitude acompanha um critério de decomposição do real que já foi até relacionado ao espírito da síntese analítica

do Cubismo plástico, cuja problemática era contemporânea da elaboração do mesmo, em Machado de Assis a moldura gráfica, assimétrica e fantasista, que devemos ao narrador, segue antes o gosto floreal do *modern style* — o narrador, com a sua caprichosa excentricidade de comentar a obra e dialogar com o leitor, cria uma moldura caligráfica que ao mesmo tempo separa e integra, num movimento de ida e volta, o absoluto da criação romanesca e a relatividade do seu existir em livro.

Naturalmente as demais personagens menores de *Esau e Jacó*, recriadas pela mão de um comediógrafo que não se realizou senão muito incompletamente no teatro, têm menor intensidade, se bem não pequeno interesse. É o caso dos pais de Flora, Dona Cláudia e Batista, casal que é uma das mais completas criações caricaturais de Machado, desenhado com aquela leveza de mão que o autor nos acostumou — Dona Cláudia dominadora e impositiva na sua autoritária vocação política, determinando o que se deve e o que se não deve fazer; Batista, vaidoso, fraco, desejoso de manter a aparência de respeitabilidade, e no entanto à espera do primeiro pretexto a fim de racionalizar o seu oportunismo, mudando de opinião ou de partido conforme sobre o vento. É o caso do Dr. Plácido, o apóstolo espírita, consumado charlatão; de Nóbrega, o milionário recente, antigo irmão-das-almas, uma das mais violentas denúncias do sistema econômico vigente sob a veste de caricatura avulsa, e que a ironia do autor vai transformar num pretendente “razoável” de Flora; o caso ainda de Custódio, o confeitiro, que serve de pretexto para o apólogo mais ilustre do livro, o apólogo da tabuleta da loja; do distante oficial-de-secretaria apaixonado por Flora, antepassado involuntário do Amanuense Belmiro, de Ciro dos Anjos, já que as mesmas estruturas sociais geram situações psicológicas idênticas. Através da sátira, encarada como análise objetiva dos móveis últimos que movem os homens, a denúncia torna-se, em última análise, o elemento fundamental da obra machadiana, uma de-

núncia violenta apenas encoberta pelo manto discreto de uma urbanidade sardônica que, analisada de perto, não deixa dúvidas quanto às suas intenções subversivas.

A complexidade da obra do escritor brasileiro repousa assim tanto mais na verdade psicológica e moral das suas personagens, como na acusação direta, muito consciente das suas responsabilidades, sejam elas quais forem, e não importando o nível em que se encontrem. A epígrafe do *Esau e Jacó*, colhida em Dante — *Dico, che l'anima mal nata* . . . — é, neste sentido, extensiva a todas as personagens do romance, consciência do pecado original que as mancha a todas com duplicidade e hipocrisia. *L'anima mal nata* dos gêmeos alude seja à má vontade da mãe que recebera a idéia da concepção da pior maneira, seja à sua divisão em contrários, que impede a existência una de cada um deles; no caso de Natividade mal nascido é o seu egoísmo vaidoso, que ela pagará longamente através da agressividade mútua dos gêmeos, seu espectro constante. Mal nascido é Santos, pela sua cupidez usurária; mal nascido é Aires, pelo abismo que nele existe entre contemplação e ação; mal nascida é Flora, pela sua incapacidade de viver; mal nascidos Batista, Dona Cláudia, Nóbrega, pelas suas diferentes espécies de vulgaridade; mal nascido Plácido, pelo cínico oportunismo dele. . . Outra vez compreendemos a esta altura como o apólogo, com função ao mesmo tempo organizadora e decomponedora — organizadora da ação dramática, decomponedora do comportamento de personagens e figurantes —, é elemento fundamental na arte de Machado de Assis.

Conforme pudemos verificar acima, o esquema simbólico da obra, aqui mais preciso e visível do que nos romances anteriores, acusa-se como elemento realmente nuclear de *Esau e Jacó*. [Daí a presença insistente do narrador, que já comentamos, a todo momento e a todo o propósito intervindo num diálogo

travado com o leitor em vários planos do discurso, diálogo que pretende ser não só comentário da narração, como o próprio construir da narrativa. Discurso sobre o discurso, escrita diante do espelho] esse corte longitudinal da ação — corte que alcança a sua dupla personagem central, os “siameses” Pedro-Paulo — permite radicalizar mais do que nunca a análise das aparências. Pondo em causa, já o vimos, tanto o tema sobre o qual está discorrendo como a própria maneira pela qual discorre sobre ele, o romancista desafia a si mesmo para uma luta que tem lugar junto a um despenhadeiro. Espelho frente a espelho, refletindo tanto a narração como a sua escrita, portanto espelho olhado de fora como de dentro, a sensação vertiginosa que esse infinito de vidro poderia provocar é no entanto mitigada pela atomização progressiva do escrever e da narrativa, ali realizada pelo escritor. Ao mesmo tempo método e *maneira* de Machado, essa atomização, repetimos, tem lugar no campo da linguagem como naquele da ação novelesca, impedindo portanto a queda no vácuo da análise gratuita, a vertigem fria, sem parapeito, do espelho contra espelho — atomização que propõe antes o articular das suas partículas num mosaico que constitui uma verdadeira nova figuração ficcional.

Adotando assim o partido do microcosmo, todo pormenor e minúcias, Machado consegue ^{deixa forma} destarte articular as peças desmontadas por ele num sistema expressivo original. Não é por acaso que especular é verbo machadiano, e é a imagem da duplicação que preside a simbologia deste romance, na figura repetida dos gêmeos. Machado amplia aí a metáfora do sócia, do duplo, na carne igual e dialética dos filhos de Natividade — irreconciliáveis oposições do combate interior. Lá vem no capítulo LXXXI a chave cruzada de um claro enigma, o verso de Goethe repetido com insistência mefistofélica: “Ai, duas almas no meu seio moram!” Diante desse embate perene, a tênue opalina que é Flora sucumbe exausta, depois de tentar aglutinar os dois contrários

num mesmo, impossível, gesto harmonioso. A parede lúcida do espelho separa Pedro de Paulo, cuja imagem desdobrada é refletida na pupila amorosa de Flora e na pupila desencantada de Aires. E é ainda o espelho que devolve ao leitor essas duas partes que se dissolvem separadas, repetindo, às avessas, os gestos da sua convulsa metade. Flora desfalece diante dessa luta exaustiva; Aires confirma no diário os princípios do embate perene que presidem, impessoais, a existência.

Sem dúvida a ambigüidade imanente do *Esau e Jacó* preocupou o autor. A citação de Dante acima referida, e que Aires apontou de certa feita no seu diário, ao fim do capítulo XII, é logo glosada pelo narrador no capítulo seguinte (intitulado exatamente “Epígrafe”) na típica maneira machadiana que veremos:

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 idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.

E com ironia que é ao mesmo tempo sátira do seu modo de compor:

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 seus trebelhos.

Como Aires que (explica-nos o sempre presente narrador) tantas vezes “não acabou ou não explicou esta frase”, ele também não entra a explicar as intenções do autor. “Explicações comêem tempo e papel — diz ainda —, demoram a ação e acabam por

enfadar. O melhor é ler com atenção". Se a sátira a profecias e ocultismos se estende também aos expedientes do Simbolismo literário e do Esoterismo posto em voga por esse movimento, ela incluía igualmente o próprio livro e as tentativas de inovar a arte do autor. Mas reafirmava ao mesmo tempo que o claro enigma do romance se resolve nas suas mesmas páginas.

O interesse do *Esaú e Jacó* dentro da obra de Machado de Assis é, assim, fora de qualquer dúvida, muito grande. Uma tal tentativa de escapar à repetição de si mesmo, tentando caminhos diferentes dos já realizados em obra a esse tempo já definitiva, honra sobremaneira o autor do *Dom Casmurro*. Romance que conta uma história e ao mesmo tempo desvenda, discutindo e ironizando, a convenção mesma de contar histórias, Machado realizou nesta obra de maturidade a dissecação de um gênero que o fascinava e o provocava. Deste ponto de vista todos os seus romances, das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ao *Esaú e Jacó* são tentativas de virar pelo avesso a ilusão ficcional cara aos realistas. Encartando-se numa tradição mais antiga, a procura de originalidade do autor não é um mero capricho mas necessidade íntima sempre e sempre mais urgente. Machado tentava superar a contradição íntima que ele viu desde logo no Realismo, e que acusou, com agressividade juvenil, na sua crítica de 1878 aos dois primeiros romances de Eça de Queirós, o *Padre Amaro* e *O Primo Basílio*. Foi isso mesmo que ele realizou corajosamente, levando às últimas conseqüências — neste romance de fim de vindima que é o *Esaú e Jacó* — processos por ele utilizados de modo menos radical em produções anteriores. Testamento estético de Machado de Assis, conforme bem o caracterizou Eugênio Gomes, além de significar uma vitória do escritor sobre si mesmo às portas da velhice, *Esaú e Jacó* abriu, pela sua generosa complexidade, novos horizontes ao romance brasileiro.

NOTAS

¹ Capítulo CXXI, ed. organizada por Massaud Moisés: São Paulo, ed. Cultrix, 1962, p. 235.

² Op. cit., capítulo XIV.