

**LEONARDO PEREIRA DE OLIVEIRA**

**MORAL E ARTE EM MACHADO DE ASSIS**  
**Da Crítica e do Teatro ao Romance *Esaú e Jacó***

**PORTO ALEGRE**  
**2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**MORAL E ARTE EM MACHADO DE ASSIS**  
**Da Crítica e do Teatro ao Romance *Esauí e Jacó***

**LEONARDO PEREIRA DE OLIVEIRA**  
**ORIENTADOR: PROF. DR. HOMERO VIZEU ARAÚJO**

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

**PORTO ALEGRE**  
**2013**

# AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo, que acolheu o projeto deste trabalho unicamente com base na leitura de minha dissertação e numa rápida conversa. O tempo era curto para decidirmos a respeito da orientação e da proposta do projeto. Mesmo assim, tanto Homero se dispôs a avaliar a possibilidade de me orientar quanto encontrou, como pontos positivos, exatamente o que me levou a procurá-lo: as diferenças de nossos pontos de vista para a análise em geral e para a leitura de Machado, em particular. Como ele colocou, “isso é rico para o debate”, e foi assim que a tese andou, sempre com bastante e positiva discussão.

Agradeço também à Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva, com que tive conversas um tanto acidentais, de passada pelos corredores, mas que sempre me indicaram caminhos ricos, frutíferos e interessantes, bem como me ajudaram a acreditar nas minhas hipóteses.

À Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt, cuja inquietude foi e é extremamente instigante.

Aos amigos de conversas descontraídas e teóricas, particularmente a Atílio Bergamini, Fabrício Santos da Costa e Juliana Santos.

A Jocelito Zalla, que me ajudou a encontrar a história das ideias.

A Maria Francisca de Oliveira Vargas, pelo apoio constante de tantos e tantos anos, bem como pela disposta e divertida assessoria linguística.

A Michele Zgiet de Carvalho; não conheço quem leve a literatura tão a sério e, ao mesmo tempo, tão na brincadeira. Aproveito demais conviver com esse equilíbrio fantástico, particularmente nos grandes encontros com Estêvão Haeser e Cecília Zgiet Haeser.

A Ana Paula Casagrande; nossa amizade é inestimável. Agradeço por toda a parceria na escola e fora dela. Sem nossas risadas e a constante transformação de tantos estresses do dia-a-dia em brincadeira e descontração, a criação deste trabalho teria sido inimaginavelmente mais difícil.

Por fim, agradeço aos amigos e familiares que me acompanharam na trajetória desta tese com disposição e compreensão. Em especial, a Carla Menegat; dividimos os respectivos doutorados como dividimos sempre a busca da boa vida.

## RESUMO

Este trabalho busca reconstruir a visão que Machado de Assis formulou a respeito do trabalho artístico, a fim de analisar o papel da moral em sua estética. Foram cotejados seus textos de jornal, as críticas de arte e as crônicas, com seus pareceres para o Conservatório Dramático, bem como com determinadas cartas que discutissem obras específicas ou o contexto artístico geral do Brasil. Analisamos o que esses textos analíticos revelavam frente à criação ficcional da juventude, para podermos ler sua ficção mais madura em busca de sinais da teoria que a embasasse, já que o autor passou a escrever cada vez menos cotidianamente sobre arte ou obras alheias. Interessava-nos nisso o reconhecimento de traços que, lidos em relação a um questionamento literário expresso na juventude, poderiam elucidar melhor seu pensamento. Buscamos reconhecer tanto os conceitos que eram utilizados de forma estável, ao longo da obra, quanto quais eram as mudanças daqueles que tiveram seu sentido alterado conforme o autor repensava o meio artístico e o fazer literário. Para analisar seu contexto, detivemo-nos particularmente na imprensa e no teatro, meios que na verdade viviam em relação íntima. Isolamos os conceitos que serviam de base a toda crítica escrita por ele e analisamos como eles estavam relacionados à moral. Para avançar aos últimos anos do escritor, explicitamos a transposição de conceitos formulados em outros gêneros para se pensar o romance e, por fim, analisamos *Esaú e Jacó*, indicando como a estética engajada de Machado podia ser percebida mesmo no fim de sua obra.

Palavras-chave: Machado de Assis; estética; teatro brasileiro; imprensa brasileira; *Esaú e Jacó*.



## ABSTRACT

Our goal was to reconstruct Machado de Assis' point of view about the artistic work, to analyze the role of morality in its aesthetics. His newspaper articles (art critics and chronicles) were confronted to his Brazilian Conservatory of Dramatic Arts appraisals, as well as to certain letters analyzing specific works or the general Brazilian artistic context. We have compared what these analytic texts revealed on his early fictional work so we could read his more mature fiction searching for the theory that based it, once the author started writing less and less often about art or other people's works. We were interested in the recognition of characteristics more prominent in his early literary questionings which could elucidate his later line of thoughts. We recognized both the concepts used in a steady way, along his work, and what were the transformations suffered by those concepts that changed as the author reformulated his thoughts about the artistic community and the literary work. To analyze the context we lingered specifically on the press and on the theater, environments which were intimately entangled. We have isolated the concepts that served as base to all his written critics and analyzed how they were related to moral issues. Going to the later years of the writer we have made explicit the transposition of concepts formulated in other genres to think about his novels and to end it up we have analyzed *Esaú e Jacó*, indicating how Machado's morally engaged aesthetics could be noticed even at the end of his career.

Palavras-chave: Machado de Assis; Aesthetics; Brazilian theater; Brazilian press; *Esaú e Jacó*.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1. A RESISTÊNCIA DOS VALORES CLÁSSICOS.....</b>	<b>14</b>
1.1. O IRRACIONAL NA ARTE.....	18
1.2. DIFERENCIAÇÃO DA MORAL.....	26
1.3. A RAZÃO, A FORMA E SUAS CONSEQUÊNCIAS.....	30
1.3.1. O Contraste Alemão.....	41
1.3.2. Entre Harmonia e Mímese.....	44
<b>2. EXPRESSÃO ESTÉTICA E IMPRENSA.....</b>	<b>62</b>
2.1. OPINIÃO PÚBLICA.....	63
2.2. A FUNÇÃO DA IMPRENSA.....	70
2.3. PROCURANDO O PÚBLICO.....	79
2.4. MISSIONARISMO.....	84
2.4.1. A Oratória na Retórica Gazeteira: os redatores panfletários.....	85
<b>3. O TEATRO SEGUNDO MACHADO DE ASSIS.....</b>	<b>96</b>
3.1. O ENGAJAMENTO DO TEATRO NACIONAL.....	97
3.2. UM CLASSICISMO ROMÂNTICO E REALISTA.....	101
3.3. RESPONSABILIDADES MORAIS DOS PALCOS.....	107
3.3.1. O Constante Ideal do Crítico.....	118
3.4. UMA NOVA MORAL NO TEATRO.....	127
3.4.1. Teatro Machadiano.....	133
3.5. DO TEATRO AO ROMANCE.....	138
3.5.1. O problema do romance realista.....	145
<b>4. O PROBLEMA MORAL NOS ROMANCES DE MACHADO DE ASSIS.....</b>	<b>152</b>
4.1. O PROBLEMA TEÓRICO E A “MODERNIDADE SEM QUERER” .....	152
4.1.1. A Moral Invisível.....	163
4.2. A METAMORFOSE DO <i>RAISONNEUR</i> .....	166

4.3. PROVOCAÇÃO DO LEITOR.....	184
4.4. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS.....	196
<b>5. ESAÚ E JACÓ.....</b>	<b>201</b>
5.1. A ARTE FIGURADA NO ROMANCE.....	205
5.2. O PODER DO LEITOR E A PROBLEMÁTICA VERDADE.....	210
5.2.1. Aires, Narrador e Personagem.....	233
5.3. CONHECE TEU NARRADOR.....	236
5.3.1. A Negação da Vida.....	236
5.3.2. Distância: a Fuga como Solução.....	256
5.3.3. Aires de Opostos Iguais.....	259
5.3.4. O Diplomata sem Política.....	265
5.4. A NOVA GERAÇÃO.....	289
5.4.1. Aires Frente ao Espelho.....	290
5.4.2. Pedro, Paulo, Ação.....	307
5.5. CEDENDO À TENTAÇÃO: FLORA COMO NAÇÃO.....	318
5.5.1. O Crime da Interpretação Metafórica.....	328
5.6. CORREÇÃO DOS COSTUMES.....	334
5.6.1. A Divindade dos Sentimentos.....	334
5.6.2. Vaidade.....	341
5.7. A COR LOCAL EM ESAÚ E JACÓ.....	357
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>362</b>
MORAL E MÍMESE: A ARTE NO MUNDO.....	365
INTELECTUALIDADE PRÁTICA: IMPRENSA E TEATRO.....	369
O TEATRO NO ROMANCE.....	381
<i>RAISONNEUR</i> NA NARRATIVA.....	385
MORAL E ESTÉTICA NO “ÚLTIMO”.....	391
CONSELHEIRO AIRES.....	397
O IDEAL QUE FALTA: FLORA.....	404
O IMPASSE DA MORALIDADE.....	407
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>412</b>

Alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões – frase final de *Iaiá Garcia*

... o melhor drama está no espectador e não no palco – frase final de “Chinela Turca”

Relativismo não quer dizer indiferença – John Gledson

## INTRODUÇÃO

No meio da década de 1850, o que chamaríamos hoje de meio literário tinha características bem particulares, a que Machado de Assis se adaptou muito bem. Misturavam-se jornalistas, políticos e autores de teatro, poesia, folhetim, romance, conto. Muitas vezes, exerciam-se algumas ou todas essas atividades ao mesmo tempo. O Romantismo já havia enraizado sua marca mais duradoura, o nacionalismo nas letras, mas não estava ainda superado. Os anseios de progresso e as novas teorias científicas que chegavam ao longo do século XIX eram aliadas aos ideais de se construir um país com uma identidade forte.

Maior símbolo a agregar toda essa mudança, a imprensa era tanto novo meio necessário da política, ensaiando uma opinião pública e a comunicação dos acontecimentos da Corte e das diferentes províncias (exercendo seu importante papel na criação da unidade imaginária de um país), quanto era o meio necessário da literatura. A ausência de um mercado propriamente dito de livros no Brasil e a possibilidade de apresentar poetas, peças, traduções, encontros ou quaisquer outras marcas da atividade literária fizeram da imprensa o núcleo e o rosto da “intelectualidade” brasileira.

Lentamente, mas cada vez com maior velocidade, o mercado da imprensa foi se desenvolvendo, e Machado acompanhou de perto esse crescimento, com raro apetite intelectual. Nada disso, no entanto, foi suficiente para que o autor não desenvolvesse um grande interesse numa vasta tradição filosófica e literária, de que nunca parou de se apropriar.

O autor também acompanhou de perto as disputas entre escolas de arte no teatro (discutindo também a arte em geral), tanto pela atividade de crítico quanto pelo convívio com o meio, antes de participar das mesmas discussões no romance. Arriscou-se na criação de algumas peças, assim como participou de comunidades de artistas e colaborou como censor no Conservatório Dramático. Engajou-se na causa do teatro nacional, na campanha por que o Estado apoiasse e fomentasse uma arte esteticamente trabalhosa, mas valorosa, que nasceria apenas por interesse do Império. Afinal, o aplauso do público, conforme o crítico, ainda não estava bem educado e sofria influências nefastas, especialmente as das modas francesas. A literatura estrangeira em geral competia desproporcionalmente com autores brasileiros que recém faziam engatinhar uma literatura nacional.

Como é natural, a visão teórica de Machado de Assis a respeito da arte é muito

marcada por esse contexto. Neste se destaca a proximidade com a política, pela arte ou pela imprensa. Por isso mesmo, o artista ou o crítico deveriam se interessar por uma arte engajada.

A importância que Machado dava para a política em seus primeiros empregos em periódicos ficava bastante evidente nas suas críticas de prosa e teatro. Quando analisarmos os textos detalhadamente, veremos importância que o autor colocava numa arte envolvida nos fatos de seu século, defendendo ideais como progresso e liberdade ou atentando para o desrespeito a estes. Veremos que mesmo o cuidado formal tinha um aspecto político, pois fazer boa arte e expô-la ao público é educar o gosto da população, em seu entender, o que contribui para a arte, a cultura e, portanto, para a sociedade. Há um importante interesse nacionalista na base de seu cuidado formal, portanto, não alguma sacralidade da arte ou um puro conservadorismo estético.

Devido à escolha de palavras de Machado e de muitos autores que utilizamos para discutir esteticamente os valores ligados ao engajamento da arte, utilizaremos a palavra “moral” para indicar um interesse ético e “externo” à arte. Ou seja, a preocupação moral da arte é toda aquela que a justifica de alguma forma em relação ao público e por meio dele, encontrando um valor na obra relativo à promoção de algo positivo para esse público. A arte moral quer ser “boa” de alguma forma, seja educando o gosto, informando, motivando, provocando (contra alguma injustiça) ou agindo de determinada forma moralmente justificável sobre quem aproveita a obra. Não se confunde necessariamente isso com ser “bela”, mas, ainda nesse caso, ser boa intensifica a beleza da arte.

Não é raro que se reconheça o interesse moral que Machado manifesta na juventude, no entanto, tudo muda, crê-se, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Há aparentemente uma barreira em 1880 que deixa todo interesse e engajamento de Machado apagado ou praticamente suprimido pelo cuidado formal. A extrema ironia e o desencanto de seus narradores a partir desse romance convenceram muitos críticos que Machado perdera todas as esperanças na humanidade e, portanto, numa arte com interesse moral. Num caso raro e irônico de confusão entre autor e narrador (justo de um artista que se dedicou a estudar profundamente o narrador e transformou radicalmente o que existia no romance brasileiro), toda possibilidade de se discutir interesse moral no “Machado maduro” ficou, ao menos por um tempo, impossibilitada, e ainda é vista com extrema desconfiança. Como o criador de Brás Cubas, o desbravador das intenções inconscientes ou secretas de aparentes benevolências, poderia acreditar numa arte moralmente engajada?

O que nos parece pesar mais seriamente para dificultar o entendimento do interesse moral em sua arte madura é a modernidade que Machado ganha ao ser lido amoralmente. Sendo o maior vulto do nosso cânone, e um autor de modernidade técnica espantosa, é no mínimo estranho reconhecer em sua obra algo tão antitético à arte que se firmou acadêmica e mercadologicamente, um objeto que não deveria respostas a nada, muito menos à moral. O único problema dessa negação é que, lida detidamente, pouquíssimo da produção machadiana parece indicar o mesmo que entendemos atualmente por “não dever resposta a nada nem ninguém”. Utilizaremos, neste trabalho, a teoria romântica alemã para indicar o quanto o Machado maduro, se não condiz com o moralmente esperado do autor de *Helena*, também não casa com a estética “livre” desenvolvida no século XX, mas teorizada no século XVIII.

Assim, este trabalho parte da hipótese de que os textos machadianos de jornal, lidos em relação a seu passado e não a seu futuro, podem ser interpretados em sentido bastante diferente, indicando outra realidade a respeito da teoria artística que Machado construía por suas leituras e questionamentos. As primeiras peças, os primeiros poemas, os primeiros contos, assim como os primeiros romances, indicam não apenas que ele se engajava pela arte, mas que isso não dependia unicamente de sua visão da humanidade, mas de como entendia a própria arte e seus gêneros. Por esse lado, então, questionamos o efeito que a decadência que percebeu nos palcos, o aprofundamento de seu entendimento a respeito da natureza humana e os reveses políticos que testemunhou tiveram em sua estética.

Como o engajamento da juventude nascia de seu entendimento do que é a arte, as transformações que testemunhou no Brasil e seu próprio amadurecimento não teriam transformado tal engajamento, antes até teriam provocado mais. O interesse moral estaria ligado antes à essência da arte tal qual ele a via. Ela podia ser trabalhada de forma diferente, conforme sua técnica se tornava mais e mais sutil, bem como de acordo com a alteração do que entendia ser a forma mais eficaz e interessante de afetar seu público (variando também, é claro, conforme entendia diferentemente quem era realmente esse público). Além disso, havia uma coerência entre os conceitos estéticos e o engajamento de Machado, de modo que deveríamos reconhecer algumas mudanças mais drásticas em seus eventuais textos a respeito de arte, quando mais maduro, caso todo engajamento da arte tivesse sido abandonado.

Como o autor jamais escreveu uma poética própria, analisamos sua produção de juventude em busca dos conceitos centrais que utiliza, do sentido que dava a essas palavras (que, em grande parte, mudaram em seu uso atual e provocam, nitidamente, alguns mal-

entendidos), da importância do meio jornalístico e teatral para formar sua noção de “Arte” e do conceito essencial de arte moralmente engajada que poderia sobreviver e até provocar as ironias de seus narradores.

O trabalho está dividido em cinco capítulos. Partimos da análise dos filósofos e poetas alemães que deram base a uma arte romântica, esteticamente revolucionária, a fim de entender determinados conceitos fundamentais para Machado, mas também para indicar como a ideia de uma arte plenamente autônoma, pensada com cuidado, destoa da visão que o autor deixou registrada, de forma direta nos jornais e indireta nas suas obras.

Analizamos em seguida o contexto em que Machado desenvolveu essa sua visão, com particular interesse na imprensa (capítulo 2) e no teatro (capítulo 3). Indicamos, nisso, a produtividade dos conceitos trabalhados no capítulo 1 para esses meios, bem como analisamos como eles eram utilizados nas críticas de arte e na crônica machadiana. O capítulo 4, então, desenvolve essa mesma análise, totalmente focado no romance. O capítulo 5 utiliza o exemplo de *Esau e Jacó* para demonstrar diferentes níveis de leitura pelos quais percebemos o interesse moral (e sua relação com os conceitos estéticos levantados da crítica machadiana) do autor na obra madura.

Os textos analisados (sejam críticas, pareceres, romances) são ricos para uma discussão sobre arte que aqui está dividida em capítulos, mas era feita de forma integrada por Machado, como buscaremos também indicar. Por isso, muitos de seus escritos serão retomados de forma diferente em cada capítulo. Citaremos trechos de textos importantes, como “O Ideal do Crítico”, às vezes esperando para citar frases imediatamente seguintes ao mesmo trecho apenas no capítulo posterior. Voltaremos a alguns romances que serão de início só mencionados (analisados conforme superamos a discussão sobre imprensa e teatro, aprofundando-nos no romance). Buscamos deixar claras essas retomadas, portanto indicamos reiteradamente de quais textos estamos tratando, a que nos referimos quando avançamos para um texto muito posterior, de mesmo tema, e quando voltamos ao texto que pauta a discussão. Dentro de cada tema, seguimos a ordem cronológica possível.

O romance que de fato analisamos para demonstrar a estética machadiana plenamente desenvolvida é *Esau e Jacó*. Os outros romances são comentados, às vezes até citados, no entanto eles interessam apenas como caminho de análise, como forma de acompanhar o desenvolvimento da estética machadiana ou de expor o argumento que foi aqui construído. Não buscamos, portanto, esgotar ou interpretar globalmente nenhum outro romance, ainda



que aproveitemos muitos detalhes da leitura de *Iaiá Garcia* e elementos variados de *Ressurreição*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*.

A análise de *Esau e Jacó* e as propostas a respeito dos conceitos estéticos utilizados na crítica de teatro não buscam afirmar que esse gênero é todo o fundamento de sua narrativa. Não é intenção ignorar o *humour*, Sterne e demais diálogos machadianos bem conhecidos. O teatro ganha destaque na nossa análise porque consideramos que seu efeito é tão importante quanto subestimado na construção de sua estética, sendo importante para entendermos a motivação moral na mesma. Ele também é útil para compreendermos a alteração do estilo de Machado, o que geralmente justifica a separação de sua obra em duas fases. Essa separação nos é produtiva em parte, portanto a referimos nesta tese, mas tentamos indicar também que o problema moral e os conceitos estéticos discutidos no capítulo 1 são bastante estáveis ao longo da obra. Alguns conceitos sofrem certa alteração, outros não parecem ter mudado de *Ressurreição* ou mesmo dos primeiros textos do *Diário do Rio de Janeiro* até *Memorial de Aires*. A relação entre arte e moral, nosso interesse central, parece ter mudado bastante, mas não perdendo o caráter central para sua estética. Apresentamos tal mudança como parte das alterações que reconhecemos nos romances machadianos a partir de 1880. Trata-se, portanto, de uma chave para compreendermos melhor tanto sua estética quanto o desenvolvimento de seu estilo.

## 1 A RESISTÊNCIA DOS VALORES CLÁSSICOS

As escolas literárias dos séculos XVIII e XIX facilmente vêm à tona quando se discute os conceitos estéticos que eram caros a Machado de Assis. Em parte isso acontece porque ele mesmo as discutia em diferentes gêneros, mas também pelo valor que creditou aos conselhos de certos autores. Como o que é considerado Realismo, Romantismo e Classicismo mudou nos últimos 150 anos, muitas confusões podem ser feitas quando se revisa o que ele valorizava numa obra e a que escolas dizia se filiar, além, é claro, de o que ele supostamente negava ao dizer que não se filiava a nenhuma.

Por um lado, explicar sua obra por escolas é contraproducente, exatamente por essa confusão. Por outro, os conceitos estéticos em que se embasa e aqueles que professa precisam ser entendidos em relação a certo contexto, e esse contexto é formado justamente pelas escolas artísticas que reconhecia na época, particularmente por aquelas que davam a mesma ênfase que ele aos termos utilizados em sua produção artística e crítica. “Imitar a realidade”, por exemplo, é um mandamento que não diz o mesmo para todos os autores e que foi defendido, às vezes, por escolas programaticamente antagônicas. Observar que Machado apresenta a questão predominantemente com base em classicistas franceses (utilizando também as ideias de alguns românticos que não destoavam tanto do conceito classicista, em alguns casos por motivos retóricos) já nos ajuda a esboçar tanto o que ele pretende dizer com essa expressão quanto que dificuldades deve encontrar para realizar tal preceito, chegando a contradições análogas às que os classicistas chegavam (mas não, por exemplo, às que os naturalistas encontravam seguindo, aparentemente, o mesmo mandamento). Não pretendemos portanto concluir neste capítulo se Machado era classicista, romântico ou realista. A questão, nesses termos, estaria mal posta. Pretendemos entender quais preceitos dessas escolas foram produtivos para o autor e como sua combinação nos permite entender as concepções e as dificuldades estéticas que subjaziam à criação e à crítica machadianas.

Lembremos primeiramente que a teorização literária anterior ao século XX era feita por apropriação das produções sobre arte em geral. A própria estética, que escreve sua história geralmente a partir da Antiguidade clássica, não se formara como disciplina filosófica até a publicação de *Meditações filosóficas sobre as questões das obras poéticas*, de Baumgarten, em 1735. Ainda no início do século XVIII, mesmo a “palavra ‘arte’ não está definida. Não é usada no singular, nem com maiúscula nem com minúscula. O uso do plural é obrigatório,

acompanhado por um adjetivo: as artes mecânicas, as artes liberais” (JIMENEZ, 1999, p. 71). Ainda como parte desse campo maior que vinha se especializando, a crítica literária da época de Machado baseava-se especialmente na tradição formada nos séculos XVII e XVIII.

Dessa herança, os conceitos que mais nos interessarão são o Belo, o Gênio, o Gosto e a Harmonia, os quais são apenas equilibrados de forma diferente em cada escola ou movimento artístico. Esses conceitos tanto são fundamentais para as teorias artísticas quanto constantemente manejados pela crítica machadiana, implícita ou explicitamente, a fim de se definir um horizonte em relação ao qual qualquer obra pode ser julgada.

O Romantismo, por exemplo, trabalhou com base neles a grande problemática da consciência histórica, firmando o “Gênio” como quem capta o espírito geral de seu grupo (povo, nação, vanguarda) e o expressa, às vezes tão impetuosamente que a própria harmonia prescrita por regras ou por gêneros poderia ser abalada. O cientificismo do fim do século XIX, como o de Hippolyte Taine, em quem se fiavam os autores brasileiros de então na busca de uma “nova” literatura, relevou a importância do gosto para recuperar o estudo frio da estrutura, ou seja, revitalizou a harmonia, sem abandonar a importância da relação entre o gênio e sua época. O crítico, “cientista puro”, não julgando nem prescrevendo regras, deveria buscar entender o funcionamento da obra analisada da forma menos subjetiva possível, o que é a própria finalidade da *Philosophie de l’Art* do professor francês. O gosto não estava, no entanto, proscrito da estética, apenas perdia temporariamente a posição central para a análise literária fria. Ou seja, o equilíbrio entre os quatro conceitos varia ao longo do tempo, mas nenhum deles é esquecido nem deixa de ser retomado pela teoria artística seguinte. A versatilidade de leitura de Machado com base nesses poucos princípios defende-o, como crítico, da rigidez de uma nova escola, sem que o identifique com a liberdade romântica.

A esses quatro critérios básicos, devemos acrescentar, no século XIX brasileiro, a sinceridade. Em geral, no entanto, tal exigência é mais perceptível na crítica de textos com temas líricos. Machado a encontra na poesia de Teófilo Dias: “A estrofe (...), quando triste, sente-se que corresponde ao sentimento do homem, e que não vem ali simplesmente para enfeitá-lo” (OC, v. 3, p. 1268)<sup>1</sup>. Apesar de sua importância para a poesia, portanto, não é um conceito que organiza de forma clara e significativa diferenças entre escolas no Brasil, tanto que os autores praticamente não debatiam a respeito de sua validade<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Os textos referidos pela *Obra completa* de editora Nova Aguilar são indicados por OC, seguido do volume e da página. A referência bibliográfica é indicada sob “OBRA COMPLETA”.

<sup>2</sup> Não buscamos descobrir se não há absolutamente nenhuma querela a respeito da importância da sinceridade

É importante ficar claro que o conceito de “Belo” tem sentido transcendente. Ou seja, referimo-nos à beleza tratada como inexplicável, um efeito estético que não era simples produto das regras que regessem a obra de arte e que, por isso mesmo, era uma beleza restrita às produções dos “gênios”. O Belo ideal furtava-se ao discurso racional a seu respeito e, portanto, à formalização clara e absolutamente técnica (como veremos com o gosto). A beleza entendida dessa forma ideal pôde, num certo sentido, contribuir para que a arte não se tornasse autônoma, já que, em sua forma mais radical, como na filosofia de Platão, a Ideia (inclusive da beleza) pode ser acessada por outras formas de conhecimento, nesse caso pela filosofia. Por que evitar o caminho do conhecimento da Ideia e satisfazer-se com uma “imitação de terceiro grau” como a arte? Nesse sentido, qualquer discurso menos preso ao sensível poderia rebaixar o *status* da arte, particularmente na busca pela verdade.

O termo “gênio” refere-se às grandes figuras da tradição literária consideradas superiores em talento e capacidade de domínio formal, pessoas que podiam desrespeitar as regras por descobrirem sob elas novas regras, para além do alcance de artistas que não tivessem o mesmo talento (nessa discussão, Machado praticamente segue à risca Victor Hugo, como veremos). Observe-se que, em vez de optar pela noção irracionalista dos românticos alemães, que aceitavam esse Belo como um superalém das regras, utilizamos como referência o raciocínio que reafirma a racionalidade formal, afirmando que o gênio encontra novas e insuspeitas regras, caminho escolhido por Machado. O termo, além de referir o grande artista, também significa esse talento para superar leis sem errar a mão, geralmente utilizado quando o crítico suspeita que tenha descoberto essa habilidade num estreante destinado ao cânone.

O “Gosto” é a capacidade sensível-lógica de entender e reconhecer o Belo numa obra de arte. Ou seja, ele envolve certa compreensão consciente da obra, mas não se restringe puramente ao racional. Trata-se de uma faculdade que está para o público ou a plateia mais ou menos como o talento está para o artista<sup>3</sup>. É uma distinção que não poderia ser teoricamente ensinada, mas que poderia ser treinada, como o paladar dos bons cozinheiros, para aproveitar o exemplo de Hans-Georg Gadamer (2007).

“Harmonia” é o termo que escolhemos para resumir as diversas formas como a perfeita construção formal era referida. Não é apenas um termo muito utilizado (já desde os estoicos), mas suas pequenas variações de sentido são coerentes ao indicar sempre uma ideia

---

para que um poema tenha valor. No entanto, é bastante claro que nenhuma das discussões estéticas analisadas e nenhuma crítica a Machado de Assis ou do próprio autor apresenta qualquer questionamento dessa valorização.

<sup>3</sup> “O gosto é a razão do gênio”, afirmou Victor Hugo (2004, p. 96).

de equilíbrio que é cara às escolas que mais a valorizavam. É o melhor termo para indicar também aquilo a que o Romantismo e certos liberalismos formais iriam se opor: o equilíbrio defendido por teóricos classicistas de um formalismo obediente. Panofsky, para resumir as ideias clássicas a respeito da beleza, utiliza justamente esse termo: “A beleza é harmonia das partes relacionadas entre si e das partes com o todo” (*apud* TODOROV, 1996, p. 164).

O conceito de mímese também é fundamental, mas seu valor é menos questionado que dependente de como se leem os quatro conceitos destacados. No entanto, certas contradições que ele implicitamente provoca são importantes para expor o pensamento machadiano e para se entender outro sentido em que a aproximação de seus textos críticos com as escolas artísticas é relevante neste trabalho, logo o termo “mímese” nos será bastante produtivo.

Acima de todos esses conceitos paira o problema da moral. Até o século XVIII, não se colocava, especialmente da forma radical como se faria então, se a arte deveria *seguir* (ou defender) uma moral. Pelo contrário, a própria arte era um problema moral para a filosofia, e a moral desse século “é essencialmente uma moral em sociedade. (...) o indivíduo estava oprimido” (BAYER, 1978, p. 171). Como afirma Kathrin Rosenfield, aproveitando o conceito pedagógico grego de *kalokagathía*<sup>4</sup>,

Apesar dos usos que os diferentes poderes sempre fizeram da arte, apesar das polêmicas contra os abusos do refinamento excessivo e as manipulações que transformam as práticas artísticas em meios de sedução, os pensadores dos séculos XVII e XVIII mantêm firmemente um elemento da antiga *kalokagathía*: a convicção de que a experiência da beleza na arte teria um elo íntimo com o bem moral. (2006, p. 23)

O grande problema era: que elo seria este? Mais ainda, em alguns casos: quais as suas consequências para a arte, para a moral e para a sociedade?

Como o Gosto, o Belo e o Gênio são os conceitos mais “inexplicáveis” para os autores do século XIX, por em princípio escaparem mais ou menos à razão, sua definição é relativamente mais complicada, e sua teorização é significativamente menor. Mais formados por um senso comum de intelectuais, atrás do qual a “estética” de cada autor, crítico ou filósofo corria para explicar, essas faculdades eram reconhecidas como naturais, não regradas por uma teorização filosófica como a harmonia e a mímese. Uma explicação daqueles três conceitos teria antes de dar conta do fenômeno, reconhecido em certo sentido como objetivo, de que existem no ser humano gosto, gênio e a percepção do Belo (natural e artístico, ambos

---

<sup>4</sup> A crença numa convergência entre o valor estético e os valores éticos, conceito fundamental para a cultura grega já antes do século V a.C.

em alguma relação).

Harmonia e mímese eram consideradas propriamente problemas lógicos. Machado, assim, precisa explicar muito pouco sobre aqueles três conceitos anteriores ao utilizá-los na crítica. São do “senso comum intelectual” e costumam soar, para a pequena elite letrada da Corte, naturais e autoevidentes. Suas referências são mais rápidas e, muitas vezes, têm valor pressuposto. Deles, o único que esconde tradição pouco conhecida e que não ficaria claro por referências ao longo do nosso texto é o conceito de gosto, portanto explicaremos rapidamente a importância que teve, especialmente no século XVII francês, de que tantos autores surgem citados na obra de Machado.

### 1.1 O IRRACIONAL NA ARTE

A faculdade do gosto está entre a reação instintiva animal e a liberdade espiritual de escolha, pois implica a capacidade de julgar já na situação vivida, imediata. Trata-se de uma mistura curiosa entre julgamento e reflexo.

Tanto quanto a mente, ele pode ser desenvolvido e treinado. Seja no caso de representar o gosto de um grupo restrito ou em uma pretensão ampla (uma obra *ser* bela), ele tende ao social sempre, pois sempre quer ser *bom* gosto, e aponta implicitamente um valor como universal, além de ontológico, mesmo que não possa ser nunca demonstrado por conceitos racionais (exatamente o problema aparentemente contraditório que Kant enfrentou com sua *Crítica da faculdade do juízo*). Por isso mesmo, o gosto precisa ser desenvolvido (“treinado”, “educado”) numa relação direta, concreta, *caso a caso*.

Quando sua generalização social passa a determinar o comportamento, as escolhas e os pressupostos de um grupo, há o que se chama de moda. No entanto, ter bom gosto não é encarnar a moda, é (ao menos idealmente) saber se apropriar dela. É, portanto, “ter que manter uma certa moderação na moda, não seguindo cegamente as suas exigências mutáveis, mas fazendo uso do próprio juízo” (GADAMER, 2007, p. 77). Nas palavras de um moralista muito apreciado por Machado: “*il y a autant de faiblesse à fuir la mode qu’à l’affecter*”<sup>5</sup> (LA BRUYÈRE, 1951, p. 394), postura que coincide perfeitamente com a de Machado ao lidar

---

<sup>5</sup> “Há tanta fraqueza em se fugir da moda que em afetá-la” (tradução nossa).

com as correntes de pensamento do século XIX, tanto literárias quanto científicas. Ele inclusive avisava, em seus textos críticos, os novos autores contra a tendência de formar seitas, o que classificava como ridículo. Machado reconhecia a necessidade de renovação da arte de seu tempo (como sempre, ao longo da história), mas, já em 1860, afirmava ter um gosto eclético em absoluto, concluindo com sua famosa asserção: “Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo” (OC, vol. 3, p. 1037). Machado defender que existam regras universais de arte, que atravessam a história da humanidade, está em direta relação com a afirmação de que muito do que se segue e defende em cada época são modas. O gosto é justamente a capacidade de discriminar numa obra, um tanto instintivamente, a moda, o progresso e o universal ou eterno.

Esse conceito de gosto (da tradição de moralistas franceses<sup>6</sup> como La Bruyère e adequado aos usos de Machado), como fica claro quando oposto à moda, não busca uma unanimidade efetiva, pois julga conforme uma sociedade ideal, não conforme a concreta. Isso quer dizer que o bom gosto é uma afirmação com a pressuposição de uma comunidade de pessoas que concorda a respeito do que é bom ou ruim, com a aceitação implícita de que toda a sociedade deveria compartilhar desse senso. Assim como a afirmação da beleza é feita de forma objetiva, mas indica, conforme Kant, uma apreciação universal apenas porque cada ser humano “poderia” reconhecê-la, mais do que por afirmar um gosto de fato universalmente compartilhado; o fato de que a sociedade discorde de uma avaliação de gosto (mesmo até que a esmagadora maioria o faça) não invalida o valor da afirmação, portanto o bom gosto é social mesmo que a sociedade real não compactue com o que está sendo afirmado. A sociedade ideal pressuposta no julgamento é a comunidade de pessoas que “têm bom gosto”, independente de esses indivíduos serem maioria ou até de existirem de fato.

Ao mesmo tempo, o gosto prescinde de conceitos lógicos prévios que o justifiquem. Muitas vezes não se consegue encontrar esses conceitos nem mesmo *a posteriori*, se alguém questionar por que algo é considerado bom, belo ou agradável. Observa-se nessa característica por que o conceito transcendente de Belo (o que reconhece a beleza como uma característica para além de nossas justificativas racionais e inalcançável para a lógica ou para o discurso verbal) é familiar a esse conceito de gosto: não seríamos capazes de alcançar pela lógica a

---

<sup>6</sup> Os moralistas foram definidos como pensadores dos costumes, não-especialistas esclarecidos que vão além da cultura dos livros, buscando a experiência do mundo e para quem a “verdadeira ciência e o verdadeiro estudo do homem é o homem” (LA FOND, p. 207, 2003). Essa ligação com a vida ativa, em especial, alinha-os à tradição do Humanismo. O termo abarca de Montaigne a autores do século XVIII, sendo sua maior expressão o século XVII.

beleza mais pura. É como ilustra a citação de Lamartine com que Machado abre a primeira de suas “Idéias Vagas”, na *Marmota*, em 1856:

A Poesia, como tudo que é divino, não pode ser definida por uma palavra, nem por mil. É a encarnação do que o homem tem de mais divino no pensamento, do que a natureza divina tem de mais magnífico nas imagens, de mais melodioso nos sons (OC, v. 3, p. 991)<sup>7</sup>.

Já esse tratamento da Poesia com “P” maiúsculo e a associação a um caráter divino são aspectos de uma estética metafísica (ligada, aqui, ao Romantismo) que permanecerá em Machado. A beleza inalcançável e inexprimível da arte contrabalança a extrema valorização da forma que também caracteriza seus escritos de crítica. Por “estética metafísica” entendemos exatamente a atribuição da beleza de uma obra de arte a algo que está além da simples harmonia, ou seja, da combinação formal dos elementos de certa produção (portanto uma beleza que está “além do corpo sensível” da obra).

Os ideais classicistas de harmonia não negavam uma beleza que jamais poderia ser explicada. A expressão máxima dessa beleza essencial era efetivamente associada a Deus muitas vezes. Esse teísmo não é significativo em Machado, mas consideramos importante lembrá-lo pois essa forma de olhar a beleza pode ser reconhecida em muitas de suas heroínas (um exemplo muito claro é justamente Flora, de *Esau e Jacó*), o que indica seu conhecimento de tal leitura do Belo e, no mínimo, uma repetida ponderação a seu respeito. Além disso, nos parece que é o conceito de Deus, não o de Belo, que sofre mais significativas transformações para Machado, de modo que não é a estética, mas a religião que enfraqueceria para o autor tal associação para representar a beleza. Sua primeira “Ideia Vaga” é toda um elogio à beleza inexplicável da poesia. Na sua crítica, as analogias cristãs perduraram como parte do discurso estético, mesmo com o cristianismo paulatinamente perdendo sua força literal. Veremos que elas se encontram em ironia vertiginosa para explicar a beleza artística em *Esau e Jacó*, mas ainda se fazem importantes como descrição estética.

Num primeiro momento, Machado ainda não fez a separação propriamente dita entre religiosidade e arte. Por exemplo, ele afirma que uma pessoa não consegue verbalizar sua admiração e compreensão da obra, mas a alma da mesma pessoa entende a poesia. Não se trata de “mera” linguagem figurada. O jovem autor faz a analogia nas duas direções: Deus é o “Sábio – o Supremo Pintor” (OC, v. 3, p. 991), a poesia é “uma bela filha da imaginação do

---

<sup>7</sup> As citações do texto de Machado de Assis serão, sempre que possível, referidas pela Obra Completa da editora Aguilar, indicado volume e depois página.



Criador; uma rosa criada por ele, e depositada na frente de Homero, o chefe divino e supremo dessa nação que se tem estendido por todo o universo, e que dominará todas as demais nações” (OC, v. 3, p. 991).

Assim, mesmo que a harmonia seja o critério fundamental para Machado julgar todas as obras, ele não poderia ir ao extremo de uma “ciência” das regras que desse conta, em plenitude, daquilo que agrada o gosto, já que a essência da arte está além da conceituação racional. A educação desse gosto é vista como algo vago que é atingido apenas pelo contato prolongado com obras bem acabadas. O gosto, portanto, está ligado à experiência direta daquilo que é julgado e sempre se dá no momento. Mais importante ainda (porque essa conotação é mais discreta atualmente) e explicitado na relação com a moda, o gosto não se resume à decisão sobre algo ser bom ou belo: considera o contexto, julga o acordo entre o objeto e esse contexto (ainda claro em nosso uso das expressões “bom” e “mau gosto”). Alcança, assim, o âmbito dos costumes e, por extensão, da moral.

Por se dar na relação concreta, o gosto é um *sentido*, como a própria escolha da palavra indica. Nisso, Gadamer demonstra sua íntima relação com o *sensus communis*, ancestral do que chamamos de “bom senso”<sup>8</sup>. A princípio, trata-se da capacidade prática de julgar que não depende de conceitos. De sua ampla definição, interessa-nos aqui que, na tradição humanista (ou seja, mais especificamente dos moralistas franceses, que já começamos a indicar ser significativa para Machado), o *sensus communis* mantém um teor moral: “Sua distinção entre o factível e o infactível abrange também a distinção entre o conveniente e o inconveniente e, assim, pressupõe uma atitude ética, que, por sua vez, aperfeiçoa essa mesma virtude” (GADAMER, 2007, p. 59). O bom senso serve para a justiça e o bem comum, e é na convivência, no contato, que se desenvolve (exatamente como se desenvolve o gosto).

É fácil de se perceber com Shaftesbury (numa pequena curva à passagem entre século XVII e XVIII na Inglaterra) como moral e gosto se entrelaçam para formar uma imagem mais ampla do ser humano do que o simples racionalismo permitia. Esse autor e filósofo centrava o interesse moral na autocrítica e no cuidado de si<sup>9</sup>. Para ele também o gosto se forma com estudo e exercício, assim como indica que todos esses questionamentos se aplicam ao

---

<sup>8</sup> Em outras línguas, como o inglês e o francês, a tradução mais óbvia, “senso comum”, faz sentido, mas essa expressão ganhou teor negativo no português, perdendo a relação com o bom senso, que ficou restrito a esta expressão mesma.

<sup>9</sup> O cuidado de si, por sua vez, implica o autoconhecimento, caminho para entendermos a moral na arte madura de Machado. Chegaremos a isso, no entanto, apenas nos capítulos 4 e 5.

entendimento do mundo e à vida, sendo a arte apenas um caso (ainda que especial) desses problemas, muito maiores. “Filosofar, no sentido conveniente da palavra, continua Shaftesbury, não é mais do que levar as boas maneiras a um grau mais elevado’. O juízo não é obra só do entendimento, a afetividade e a vontade têm a sua parte” (BAYER, 1978, p. 249).

Esse sentimento sociável de cultura e formação marca a visão machadiana de arte. O enfoque que dá à educação do gosto do público e dos novos artistas, de que trataremos no capítulo seguinte, indica claramente a importância do treino dessa habilidade, do acordo tácito entre quem desenvolveu seu gosto e da relevância social tanto desse sentido quanto da educação do público nessa direção. Reforça também, a nosso ver, a importância do contexto da arte para Machado tal qual o expôs Hélio Seixas Guimarães em *Os leitores de Machado de Assis*, livro que exploraremos bastante no Capítulo 4.

As características do *sensus communis* e do gosto podem ser opostas à ciência, definida pelo método e pela construção precisa de conceitos. Como indicamos, frente ao racionalismo, ao experimentalismo, ao cálculo como único caminho de conhecer a natureza, a herança do *sensus communis* é uma postura crítica que defende a existência de outras formas de conhecimento, outras formas de lidar com o mundo, que não excluem a ciência, mas que iluminam um limite para o alcance do método dela de analisar a realidade. É o que observa Afrânio Coutinho ao comparar Machado de Assis a Pascal, ponderando o papel da vontade nas “razões” humanas e, com isso, os indícios que “O Alienista” nos deixou a respeito da visão de mundo do autor:

Pascal não aceitava o racionalismo absoluto no conhecimento, procurando realçar o que no ato de pensar não é razão pura corrigindo o espírito geométrico pelo espírito de finura. Como Kant, como Schopenhauer, como Bergson, que se ligam a Pascal nesta linha, Machado também aceita a contribuição do que não é logicismo absoluto, do que nos vem através do conhecimento imediato, intuitivo, afetivo, respeita a parte da miséria que há nos seres, particularmente no ser humano, e reconhece a contribuição do irracional (1959, p. 29).

A escolha da palavra “finura” destaca que há tanto uma prática envolvida nessa atividade para além do racionalismo puro quanto uma adequação social permeando esse raciocínio. O contato com o mundo como aprendizagem tende a fazer parte de uma filosofia que pondera o irracional.

Machado mantém assim certa distância do estudo preciso e científico de toda a arte, no sentido de uma tecnicidade fechada à novidade genial, imprevista e, diria, imprevisível. É curioso observar que mesmo seu interesse pela ciência é marcado por uma inclinação a uma

área bastante nebulosa e nova dela: a psicologia (separada como campo de estudo científico próprio no fim do século XIX). Nessa área, por sua vez, não aderiu à linha determinista, não podendo traduzir seus *insights*, portanto, pelo Naturalismo, negando-o mesmo como escolha formal. Por isso tudo, faremos agora um apanhado rápido da aproximação com a tradição humanista para além do início de sua obra, simplesmente para deixar clara nossa leitura e a importância do conceito de gosto para se pensar a crítica de Machado. Indicaremos nisso como o gosto não se restringe a seu cristianismo original. Em 1.2, voltaremos ao estudo que avançará mais cronológica e detidamente pelos anos de formação do autor.

É significativo que, entre os principais herdeiros do humanismo pelos quais Gadamer explicita o conceito do gosto, está Pascal, de conhecida e ampla importância para Machado. Augusto Meyer indicou a forte ligação de um ambiente geral da ficção do autor brasileiro com o mesmo Pascal, o que foi explorado mais detalhadamente por Afrânio Coutinho. Para este, a proximidade de interesses e ideias entre ambos conecta Machado também aos demais moralistas do mesmo século, pois o cristianismo de Pascal (concentrado na salvação pela Graça) é o que o diferencia mais drasticamente tanto dos contemporâneos franceses quanto do autor brasileiro, mesmo que este tenha um pessimismo próximo do pascalino. De fato, para Coutinho, o pessimismo de Machado é praticamente absoluto, já que “não confiava no homem, não amava a vida, nem esperava nenhuma bem aventurança futura” (1959, p. 27). Em grande parte, esse retrato vem de uma aproximação, a nosso ver exagerada, entre o autor e seu narrador maduro, mas o discutiremos no capítulo 5. O importante agora é que, mesmo que essa visão terrível fosse real, não podemos concordar que isso redundasse numa estética desesperançada e desinteressada, do que toda esta tese é uma argumentação contra.

Apesar das diferenças de visão de mundo apontadas por Coutinho, o gosto pela máxima, o interesse pelo retrato total da humanidade, o resumo das especificidades desta num acúmulo de vícios e vaidades, a habilidade de julgar que prescinde da enumeração sistemática dos fenômenos e a vontade de expor a natureza humana às claras filiam nitidamente Pascal, Machado e pensadores como La Bruyère, La Rochefoucauld, Voltaire e os demais moralistas franceses.

Para organizar essas influências, o crítico fez um levantamento separado em “concepção e técnica literária”, “humor” e “concepção de mundo e do homem” (além de um quarto item, “livros prediletos”). O interessante dessa lista é a concentração de ingleses no humor. As demais categorias são dominadas por franceses, com apenas os portugueses se

destacando junto em “técnica literária”. Ele destaca Montaigne como uma influência de estilo. Enfim, Coutinho afirma: “É o clima espiritual do século XVII, com o seu pessimismo radical sobre a natureza humana, (...) é a atmosfera geral daquele século para o qual o homem era um eterno danado e corrompido (...) que forma o ambiente filosófico de Machado de Assis” (COUTINHO, 1959, p. 19). Essa mesma atmosfera não está isolada da semelhança de estilo que Merquior (1998, p.37) aponta entre o conto filosófico francês e a escritura machadiana. Voltaire e Diderot não usavam simplesmente de liberdade de forma e verossimilhança, mas construía textos significativamente interessados no retrato crítico e debochado de sua sociedade.

Algumas referências a Voltaire, como o Dr. Pangloss, são recorrentes ao longo da obra de Machado e marcam em geral uma visão da humanidade bastante negativa. No entanto, é essa humanidade pela qual não se pode ter muitas esperanças que recebe suas obras, que deve ser educada moral e esteticamente, e com a qual Machado sempre dialoga, tenha ou não afirmado na ficção a inutilidade de tudo. Imagine-se um pessimista que dá este papel à arte: “O poeta dramático tem o dever de copiar a parte da sociedade que escolhe, e ao lado dessa pintura pôr os traços com que julga se deve corrigir o original” (ASSIS, 2008, p. 244)<sup>10</sup>; atitude também defendida, por exemplo, por um Corneille. Se essa citação é de 1861, Augusto Meyer explicita que o problema vai muito além de sua juventude: “o cético fundou a Academia de Letras” (1935, p. 108).

A moral, que implica o enfrentamento da natureza problemática do ser humano, também precisa enfrentar o caso a caso, exatamente como as qualidades quase indefinidas de gosto e bom senso. Podemos lembrar-nos de *Manon Lescaut*, livro documentadamente da biblioteca de Machado, cuja história é contada por um narrador nada confiável e que analisa as trajetórias do amor e do ciúme. Tal livro é apresentado justamente pela dificuldade que se impõe aos amplos sistemas morais de lidar com cada situação em particular. Assim se expressa seu primeiro narrador: “*tous les préceptes de la morale n’étant que des principes vagues et généraux, il est très difficile d’en faire une application particulière au détail des moeurs et des actions*” (PRÉVOST, 1995, p. 48)<sup>11</sup>. Entendendo-se essa discussão sob a

---

<sup>10</sup> Os raros textos sobre teatro citados que não se encontram na Obra Completa da editora Aguilar serão citados de *Machado de Assis: do teatro*, de João Roberto Faria. As duas obras são de 2008, mas os textos da Obra Completa serão referidos conforme explicado na nota 5.

<sup>11</sup> “Todos os preceitos da moral não sendo mais que princípios vagos e gerais, é muito difícil lhes aplicar de forma particular e detalhada aos costumes e às ações” (tradução nossa). *Manon Lescaut* foi publicada no século XVIII, e a discussão entre libertinos e jansenistas (grosseiramente, racionalistas e obscurantistas) e sua

problemática do gosto (em sentido amplo e social), “a ordenação geral da vida através das regras do direito e dos costumes (...) precisa do juízo para avaliar corretamente os casos concretos” (GADAMER, 2007, p. 79).

Nesses casos, consideramos interessante questionar se encontramos um caso de diálogo estrutural no sentido mais árido do tema, ou se *Manon Lescaut* e *Dom Casmurro* interpenetram-se também na questão moral. Lembramos que a introdução de *Manon Lescaut* afirma ser sua história relevante para a educação do leitor. Fosse parte da ironia do texto e servisse, ao mesmo tempo, para se justificar frente à censura, o livro de fato foi interpretado como obra mais sincera que irônica, no mínimo, por mais de um século. Até que ponto não era com ironia, mas com curiosidade moral que Machado o aproveitaria?

É importante enfatizar também que a história de *Manon Lescaut* indica interesse pela moral, mas não moralismo. O livro provoca reflexão, mas não se trata nem se apresenta como um exemplo a ser seguido. Ou seja, ele nada acrescenta moralmente a um leitor realmente passivo<sup>12</sup>.

Quanto à problematização da moral que Machado, como defenderemos, propõe a seu leitor, podemos comparar ainda “Brás Cubas” e Montaigne, que apresentam suas obras ao leitor indicando que elas não são necessariamente nem de grande serventia a quem as lê, nem criadas para a glória de seus autores; pelo contrário, nascem de uma dita sinceridade nua. É, no entanto, difícil acreditar no sentido literal dessas palavras. Muitas outras aproximações poderiam ser elencadas aproximando autores interessados na tradição humanista e Machado. Em *Quincas Borba*, por exemplo, as virtudes morais servem para arranjar um marido rico (OC, v.1, p. 820), e não podemos deixar de mencionar, é claro, a questão de *humanitas*, que tanto nomeia o Humanismo quanto é o fundamento do Humanitismo, antropocentrismo que é expressão de sandice: “o universo é o homem” (OC, v. 1, p. 766).

As conexões de Machado com moralistas franceses e com determinados autores associados àquela visão de mundo não serão o foco deste trabalho, mas julgamos importante mencionar sua proximidade pois elas indicam o peso e o estilo de seus comentários “desinteressados” mesmo na maturidade. Esses autores foram uma manifestação importante da filosofia de seu tempo de acordo com mudanças ou equilíbrios conceituais em que Machado confiava e que escapavam do moralismo sem se desinteressar da caminhada da humanidade. Os moralistas afirmavam de forma “desinteressada” que tudo é interesse, e isso

---

abordagem dos problemas morais ligam-na diretamente à nossa discussão envolvendo os moralistas franceses.

<sup>12</sup> A ideia contrária, de um leitor ativo, é fundamental para esta tese e é desenvolvida no Capítulo 4.

de maneira alguma pode redundar num distanciamento ou numa crença na pureza de qualquer atividade intelectual.

Além disso, um destaque importante para a França é que todo o século XVII “é dominado pela concepção francesa da arte e pelo racionalismo estético” (BAYER, 1978, p. 129), ao passo que escutar particularmente a França do século XVIII é pensar também na Inglaterra de então, que virava o foco da vida cultural e científica enquanto a realeza francesa decaía. “O enfraquecimento da autoridade do rei, que na França resulta em declínio nacional, na Inglaterra torna-se uma fonte de poder” (HAUSER, 1998, p. 533). Também é bem conhecida a importância da literatura inglesa para Machado, em parte, claro, por indicação mesma do autor.

A França do século XVIII ainda é a preparação da Revolução de 1789, que se tornaria o grande símbolo do *fiat* dos novos tempos “democráticos” e “liberais”. O lado negativo da revolução também tem suas consequências para a estética, como indica a obra de Schiller (de cuja importância para o pensamento da arte no Brasil veremos no subcapítulo 1.3). A arte torna-se, por sua filosofia, o que poderia fazer dar certo o que deu errado em 1789, ou seja, a educação das massas para uma vivência plena e democrática. Interessado da mesma forma na pedagogia da arte, Machado é, ao menos por esse lado e no início de sua carreira, claramente um humanista dedicadíssimo (buscamos discutir que isso transcende os traços óbvios do início da carreira): preocupado, como Schiller, com a humanização do homem, para *torná-lo ser humano*, racional, não determinado só pela natureza.

## 1.2 DIFERENCIAÇÃO DA MORAL

Pequenas diferenciações no sentido de moral precisam ser entendidas, especialmente antes de discutirmos harmonia e mímese, pois algumas conclusões a respeito destas implicam certas consequências para os problemas da moralidade na arte.

Machado utiliza a palavra em sentidos diferentes, alternadamente. O conceito de moral de que precisamos para lidar com sua estética e com a relação entre arte e público é mais vago e abrangente do que o comum atualmente. É o que se observa, por exemplo, neste trecho da crítica a *Primo Basílio*: “Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações

que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; (...) mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral” (OC, v. 3, p. 1236). Seus textos críticos de jornal indicam claramente que uma personagem com “caráter moral” é oposta não a uma imoral, mas a um títere (para usar a expressão escolhida pelo próprio Machado). A palavra, nesses casos, indica uma personalidade como que viva, real, lógica, ou o “interior da personagem” que nos faria crer em sua verossimilhança, não na sua mera existência de criação mental de um autor. Por consequência, uma “pessoa moral” seria também uma personagem que a plateia poderia reconhecer em sua sociedade ou com a qual o próprio espectador poderia se identificar.

Como complemento desse sentido, lembramos que, antes de o ideal da arte pela arte firmar-se no fim do século XIX, era impensável uma análise filosófica séria da arte que não tratasse centralmente da moral. Conforme autores de épocas tão distantes como Platão e Schiller, ela efetivamente embasa a validade da arte. A estética está ligada ao gosto, e isso significa a capacidade de acessar a realidade e fazer julgamentos a respeito dela. O julgamento da beleza faz parte dessa discussão, mas não a esgota, de modo que o problema estético está incluso na discussão sobre a moralidade na vida e, portanto, sobre o *ethos*. Como fica claro na conceituação ampla que Gadamer recupera do juízo de gosto, o senso estético está intimamente ligado a saber se portar frente ao mundo. Não é de estranharmos em nada, portanto, as bastante conhecidas associações entre o bem, a verdade e a beleza.

Identificam-se claramente essas considerações, um tanto estranhas à nossa ideia atual de moral e à nossa forma de pensar, quando observamos o movimento desses conceitos nos séculos XVII e XVIII. Para tal, basta conferirmos por que os moralistas franceses foram considerados “moralistas”:

O termo não se encontra em nenhum dicionário antes do [Dicionário] Furetière (1690). Ademais, ele é empregado apenas no sentido do autor *que escreve, que trata da moral*, esta mesma moral se reduzindo à *ciência que ensina a conduzir sua vida, suas ações*. O dicionário da Academia [Francesa] de 1694 ignora totalmente o termo, e é necessário esperar a edição de 1792 para ver o moralista, até então dito *filósofo* (seja ele La Rochefoucauld ou Vauvenargues), definido como *um escritor que trata dos costumes*. O aparecimento desse sentido expandido responde à obrigação que é então feita de distinguir os doutores da moral, estes não-especialistas que, fora de toda disciplina e de toda instituição, pensam o homem em sua realidade individual e social, psicológica e moral. A experiência destes amadores esclarecidos não é somente a dos livros, ela é a do *grande livro do mundo* que, de Montaigne a Descartes, parece tão necessária e fecunda como a cultura livresca (CANTO-SPERBER, v2, 2003, p. 207).

Por isso afirmamos a proximidade com *ethos*. Ela não se afastava demais do comportamento e do andamento da vida de um indivíduo, ao mesmo tempo em que se ligava

às noções de certo e errado. O estudo da moral implica uma atitude interessada no comportamento humano: “O classicismo será marcado do gosto moralizante, ora no sentido da observação psicológica dos caracteres, ora na pesquisa das regras da vida” (COUTINHO, 1959, p. 64). Essa herança não se perdera no Brasil do século XIX. Por isso Afrânio Coutinho aproxima tanto Machado dos moralistas, pelo interesse do autor brasileiro em explicar, pintar, analisar caracteres, estados de alma, temperamentos, motivos, segredos, tudo marcado por certo ceticismo e por um interesse pela psicologia para além do racionalismo mecânico. E por isso destacamos que a crítica da moral na arte impossibilita, mesmo que implicitamente, a dissociação entre sociedade e estrutura estética, bem como tal associação implica moralmente a arte.

Nada disso significa que Machado de Assis acreditasse na total passividade do público nem que o teatro, em que começa sua crítica, devesse ser um moralismo declamatório. Ele louvava o exemplo de Alencar, que fez brotar das leis poéticas e da natureza humana a ação de *Mãe*, em que a moral presente na peça emociona o público justamente por nascer de forma necessária da ação das personagens. A educação moral, portanto, se houver, só pode brotar respeitando a devida relação com as regras estruturais da arte (a harmonia), regendo, com esta, o trabalho artístico.

O problema filosófico da harmonia, que exporemos no item seguinte, diz respeito à moral por discutir se uma obra de arte deve responder ao mundo em que é criada ou se ela pode existir por si e para si mesma. Nisso, dois sentidos de moral podem ser entendidos: ou se pensa numa pedagogia ou intervencionismo pela arte, de modo que a moral está diretamente envolvida por ser o artefato artístico uma forma de ação social, que tanto deve contribuir para a moral quanto é em si uma ação moral do artista; ou se considera que a arte serve apenas para divertir, o que, numa noção ampla de moral, ainda a implica, pois a arte continua no campo dos “costumes” – fazendo parte deles bem como expressando-os, estudando-os e revelando-os. A única arte que escapa totalmente de ser um problema moral, nesse sentido, não é realmente aquela que se quer apenas entretenimento, mas aquela absolutamente fechada em si mesma, que ignora o mundo, o que quer dizer, de forma crucial, seu público direto. Os dois sentidos de moral que apresentamos de fato pressupõem uma arte que é aberta ao mundo, portanto incompatível com um conceito estrito de arte pela arte, como nesse último caso, em que programaticamente se busca uma arte amoral<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Da qual, geralmente, marcamos a arte moderna, ou seja, da segunda metade do século XIX, na França.



As duas ideias de moral são referidas por Machado, mas, entre elas, o autor claramente prefere que os autores escolham a primeira. Qualquer teoria que retrate as obras de arte como objetos não fechados em si mesmos redundam, na crítica machadiana, alguma responsabilidade pedagógica do artista (ou, como o autor e seus colegas referiam, responsabilidade civilizatória). Pensamos a crítica machadiana sob este ponto de vista, portanto: uma estética que afirma o contato entre obra e realidade é uma estética moral, pois implica responsabilidade, mesmo que algum autor particular decida ignorar a mesma.

O interesse moral na arte também promove a ideia de uma “tese” que seja defendida nas obras. Se o autor assume seu papel na sociedade, ele tem algo a dizer. Esse algo não é pressuposto, pois é possível se fazer uma obra vazia, mas para Machado isso implica significativa falta de qualidade (no mínimo, uma queda de grau, da arte propriamente dita para um “mero entretenimento do espírito”). Já no caso contrário, o crítico não passa sem elogios, como no caso da crítica a *Os mineiros da desgraça* (1861):

O último drama de Quintino Bocaiúva, ao lado do mérito literário, respira uma alta moralidade, duplo ponto de vista, em que deve ser considerado e em que mereceu os sinceros aplausos dos entendidos.

É sempre belo quando uma voz generosa se ergue, em nome da inteligência e da probidade, para protestar contra as misérias sociais, com toda a energia de um caráter e de uma convicção (ASSIS, 2008, p. 241).

As diversas críticas à sociedade da época que são lidas e debatidas na obra de Machado implicariam, conforme esse ponto de vista, a comprovação de sua visão a respeito da relação potencial e palpável entre moral e arte. Sem alarde ou ambição de cientista político, ele deixou disseminada uma forte crítica por meio do retrato que sutilmente invade seus textos, sendo nisso, “como escritor, um moralista que forcejou para nos abrir os olhos às fraquezas, às contradições e aos vícios que já então maculavam a nossa vida pública” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1995, p. 94).

Como conceito sempre presente a Machado, vemos que a relação entre arte e público de que tratamos aqui vai além do associado ao uso vocativo que o leitor recebe em sua narrativa, apesar de isso ser também indicativo da preocupação com esse contato. Assim como todos os elementos estruturais devem funcionar harmonicamente, todos eles são influenciados pela questão moral. Na crítica à *Eça* que citamos e que retomaremos, Machado comenta negativamente, por esse critério, linguagem, alusões e episódios de *Primo Basílio*. Logo, a ação do crítico também afeta moralidade e gosto estético de forma indissociável, tanto no público quanto nos autores. Todas as implicações disso ficam mais claras quando

estudamos problemas lógicos sobre harmonia e mímese relacionados ao fim do Classicismo e ao início do Romantismo, o que faremos agora, bem como a importância de que o jornal (meio de publicação de crítica, de alguns romances e de pelo menos extratos de peças) se autoimbuía, como veremos no capítulo 2.

### 1.3 A RAZÃO, A FORMA E SUAS CONSEQUÊNCIAS

A liberdade que Machado professava em relação às escolas baseava-se, argumentativamente, na observação de que certas regras não mudavam nos escritos filosóficos e críticos desde a Antiguidade, ou que a leitura das obras canônicas – apesar de o autor não usar este termo – indicavam nitidamente que certos elementos do Belo artístico perpassavam a história da humanidade. Com base nisso e na tradição que informava as escolas de seu tempo, os princípios clássicos formavam o norte teórico de Machado para julgar, com confiança e maleabilidade, as diferentes tendências da arte, tendo em vista o que entendia como universal, julgando-o conforme o que pouco mudara desde Platão, Aristóteles e Horácio. Como escreveu no prefácio a *Harmonias errantes*, de Francisco de Castro, em 1878, “há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e *lord Byron*, alguma coisa inalterável, universal e comum, que fala a todos os homens e a todos os tempos” (OC, v. 3, p. 1257-1258). As ideias de Bossuet, Molière, Corneille, Racine, Boileau, para citar os maiores exemplos, encontram-se inúmeras vezes nas críticas e crônicas de Machado, todos autores que (apesar de suas diferenças pessoais) valorizavam extremamente os filósofos clássicos e seus preceitos. Tendo em vista os autores citados, quando Machado mencionava leis universais ou eternas da arte, estava sempre falando de normas classicistas, tendo por referência principal o Classicismo francês, o que nos remete a investigar suas ideias à luz desse movimento.

Machado era reconhecido mesmo em vida como um “clássico”, do que poderia talvez se defender retomando suas próprias palavras:

Um poeta, V. Hugo, dirá que há um limite intranscendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza. Um crítico, Taine, escreverá que, se a exata cópia das cousas fosse o fim da arte, o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial. Creio que aquele não é clássico, nem este romântico. Tal é o princípio são, superior às contendas e teorias particulares de todos os tempos. (OC, v. 3, p. 1262).

Por vezes, Machado afastava-se de uma filiação classicista ao mencionar a raiz da “essência eterna” da arte que resistiria ao tempo, a natureza humana: “A tragédia é uma forma de arte, não toda a arte, e qualquer que seja a forma, os sentimentos humanos terão igual expressão, se forem verdadeiros” (ASSIS, 2008, p. 499). Lembremos, no entanto, que o objetivo aqui não é filiar Machado a nenhuma escola. O que buscamos indicar, inclinados a isso pelas suas próprias citações de artistas, filósofos e poetas, é que sua forma de entender a construção da obra de arte e o lugar desta no mundo é remetida, pelo próprio autor, a pensadores do Classicismo e da Antiguidade, portanto é importante que se leia os conceitos apresentados pelo Machado crítico na forma como eles entendiam esses termos, a menos que ele próprio indique alguma diferença. Em geral, o que se vê é que Machado até mesmo explica seus conceitos de forma coerente com a tradição classicista. Tinha, é claro, sua forma particular de entender as ideias que lia, e respeitamos isso explicitamente neste trabalho. O que buscamos depende, portanto, de se encontrar uma forma particular de Machado utilizar, ao escrever literatura, as ideias estéticas que defende, as quais são, em maioria, classicistas em teor ou origem.

Suas duas citações prediletas sobre as regras da arte são de Nicolas Boileau-Despréaux: “*Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire*”<sup>14</sup>, em sua *Arte Poética* (1957, p. 33), e “*Rien n’est beau que le vrai*”<sup>15</sup>, primeiro verso de um poema em que o autor explica o sucesso de sua própria arte. Boileau foi um poeta francês do século XVII, muito marcante em sua época e também, pelo menos, até o XIX. Representativo do pensamento estético dos seiscentos, liderou a *querelle des anciens et des modernes* (pelos “antigos”) defendendo a imitação da natureza (caminho da verdade), a ser realizada pela imitação de autores clássicos e pela Razão, seguindo o (bom) gosto. Foi laborioso explorador do francês nas mais diversas possibilidades de leis poéticas tradicionais, demonstrando justamente a importância e o rico potencial destas. Em seu sistema, o gênio artístico já tinha um papel tão poderoso quanto conceitualmente vago, mesmo que sem liberdade extremada, até porque a quebra de regras não é indício de espírito poético para classicistas, mas sim de incompetência. “No século XVII, a invenção é sacrificada, devendo o poeta representar a realidade” (BAYER, 1978, p. 138). A importância da genialidade está em dar espírito à forma para que ela não seja mero

<sup>14</sup> “Quem não sabe se conter nunca soube escrever” (tradução nossa).

<sup>15</sup> “Nada é belo senão o verdadeiro” (tradução nossa). O verso é citado, por exemplo, na crítica teatral altamente elogiosa d’*Os mineiros da desgraça*, de Quintino Bocaiúva, em 24 de julho de 1861 (2008, p. 244).

jogo técnico. Não se deve, no entanto, confundir a ênfase: “o que Boileau visa, acima de tudo, é a racionalidade, o intelectualismo na arte. A faculdade criadora não é a sensibilidade enriquecida pela inteligência, mas a inteligência pura, a razão” (BAYER, 1978, p. 139). A valorização final da imitação sobre outros princípios teria importantes defensores posteriores, até mesmo Diderot (nascido poucos anos após a morte de Boileau), geralmente muito resistente a qualquer restrição formal como “arbitrária” (em particular, questionava os limites entre gêneros literários).

No poema de Boileau citado, como na Arte Poética, as máximas de que a expressão do autor não justifique nenhum desrespeito às regras formais estão bem claras. Mais ainda, sua Poética, toda em versos, defende com muitos exemplos e argumentos que apenas o perfeito respeito à forma permite a expressão verdadeira de uma ideia poética. Ou seja, ao contrário do que defenderiam os românticos alemães (ou, no Brasil, alguns byronianos), Boileau afirma que ceder aos sentimentos é a forma mais segura de não os passar ao leitor.

Não é difícil reconhecer o efeito do poeta francês nos textos críticos de Machado, que reitera constantemente a defesa das regras de construção acima de outras preocupações ou preceitos<sup>16</sup>. Destaquemos em primeiro lugar seu conhecimento e sua valorização do problema. Já na crítica de 18 de setembro de 1859, escreve: “A primeira regra em arte dramática é a harmonia” (2008, p. 123). O uso de tal palavra como conceito, não como expressão acidental, comprova-se por sua aplicação recorrente e correta, conforme a tradição classicista, sendo aplicado a todos os gêneros de arte que analisa. Essa preocupação chega à crítica de romances, como as feitas a Eça de Queirós, em abril de 1878:

Das duas forças que lutam na alma do padre Amaro, uma é real e efetiva – o sentimento da paternidade; a outra é quimérica e impossível – o terror da opinião, que ele tem visto tolerante e cúmplice no desvio dos seus confrades; e não obstante, é esta a força que triunfa. Haverá aí alguma verdade moral? (OC, v. 3, p. 1233).

“Moral”, como afirmamos no item anterior, é usada aqui como referência ao centro verossímil de uma personalidade. Ou seja, não é coerente com a razão que uma pessoa como Amaro, na situação dele, de repente se perdesse no pânico de uma opinião que era leniente com todas as liberdades de seus colegas da Igreja, como ele bem sabia. O desfecho não condiz, portanto, com o que aprendemos no resto do romance a respeito do ambiente e da personalidade do protagonista. Não há aí harmonia entre as partes ou da parte final com o todo do romance. De fato, que o problema da construção de caracteres ficcionais vinha da lei

<sup>16</sup> Exceção feita à moral, o que discutiremos detidamente adiante.

da harmonia já estava em Horácio (versos 125 a 127): “quando se ousa criar personagem nova, conserve-se ela até o fim tal como surgiu de começo, fiel a si mesma” (2005, p. 59).

A harmonia é “a teoria das relações” (2008, p. 183), conforme o próprio Machado que assim já resume na crítica de 27 de novembro de 1859 a *Erro e amor*. Destacamos quão precisamente essas palavras se aproximam da definição que citamos de Panofsky no início do capítulo e o quanto a mesma crítica indica a permanência da valorização do conceito entre análises tão distantes quanto a de *Erro e amor* e a do *O crime do padre Amaro* e *Primo Basílio*. A importância da harmonia não sofre abalos entre o cronista d’*O Espelho* e o escritor prestes a publicar *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Veremos, no capítulo 5, que ela se faz presente ainda no próprio texto de *Esau e Jacó*.

Já na crítica teatral, Machado avalia todas as relações nas peças, como a interação entre os atores, a adequação entre linguagem corporal e papel encenado, o equilíbrio entre os papéis, os diferentes níveis de um roteiro, a marcação cênica (permitindo adequada organização e movimento do atores no palco), a adequação do figurino e do cenário, até o equilíbrio entre os atos, a relação entre as cenas e a coerência entre as encenações e o gênero escolhido... Seus pareceres como censor para o Conservatório Dramático seguem a mesma linha, focada nos detalhes. Nisso, é importante dizer, Machado não estava desbravando sozinho terreno desconhecido. Outros, como Furtado Coelho e Quintino Bocaiúva, tinham o mesmo cuidado, interessados, como o autor, no estabelecimento do Realismo teatral, contra o Romantismo que sobrevivia ainda nas décadas de 1850 e 1860. Machado é o único, no entanto, a se dedicar tanto e por tanto tempo à análise cuidadosa das peças que eram publicadas e encenadas no Brasil.

Na tradição das artes verbais, a ideia de harmonia foi particularmente desenvolvida no teatro, pela relevância social que o gênero sustentou na cultura europeia, particularmente entre os séculos XVII e XIX. Nisso, se destaca a herança deixada por Aristóteles, que tanto considerava o poeta para além do que chamamos hoje de poesia (incluindo, portanto, o teatro) quanto valorizava a racionalidade como aspecto fundamental para se atingir a beleza – ou, mais importante, assim era relido. Em muitos casos, quando é elencado como pensador inquestionável da arte, Aristóteles não é o filósofo real e seu sistema, mas “pura e simplesmente uma regra” (JIMENEZ, 1999, p. 214). É importante lembrar que o termo para “autor de teatro” que Machado e seus companheiros de imprensa utilizavam ainda era “poeta dramático”.

Como cada elemento harmônico está conectado de forma extremamente lógica ao resto da estrutura de uma obra, ele é considerado *necessário* para que a obra não desmorone. Portanto, que um elemento esteja conectado de forma “necessária” numa peça, num poema ou num romance é o mesmo que o chamar de harmônico, lógico ou racional. Tal preceito é tão importante que nem mesmo a admiração que sentia por José de Alencar foi capaz de evitar que Machado ao menos comentasse os exageros do autor em *Iracema* e *O guarani*, ainda que para relevá-los, compadecendo seus leitores a pequenos problemas que seriam, conforme o crítico, aceitáveis frente às qualidades fantásticas das duas obras. Talvez se lembrasse de Victor Hugo: “há destas *faltas* que não se instalam senão nas obras-primas; não é dado senão a certos gênios o direito de ter certos defeitos” (2004, p.99, *grifo do autor*).

Os truques de cena, as declamações exageradas, enfim, tudo que não encaixasse perfeitamente na estrutura da peça constituiria sobre e, portanto, deveria ser tirado da obra. Pela mesma *lógica*, a descrição de Eça, que vai a todos os detalhes, mesmo que eles não contribuam para o enredo, fez com que Machado afirmasse que, em *O crime do padre Amaro*, “o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exaço de inventário” (OC, v.3, p. 1234). “Inventário” é algo maçante, claro, mas também é uma lista de elementos sem coerência entre si, unidos puramente por motivo externo a todos eles. Eça, portanto, *ne sut pas se borner*, pecado capital para o artista, como indicara Boileau. A concisão, portanto, é uma regra consequente do mandamento da harmonia.

Machado é implacável em detalhar a todos os autores que critica até quais elementos são supérfluos, indicando se a solução seria simples ou se uma revisão de toda a obra precisaria ser feita para reparar o defeito. Elencando a concatenação adequada e necessária em uma obra bem feita, Machado podia até relevar o Romantismo de uma peça<sup>17</sup>:

Um pincel adequado traçou com talento os caracteres, desenhou a situação, e no meio de grandes belezas chegou a um desfecho sanguinolento, nada conforme com o gosto dramático moderno, mas decerto o único que reclamava a situação (ASSIS, 2008, p. 120).

“Moderno” é a palavra de Machado para “realista”, ao menos no teatro, até o início da década de 1860. Para outro exemplo de uma análise rápida e satisfeita com a harmonia encontrada:

Os caracteres do primeiro plano estão desenhados com maestria e fineza de traços.

---

<sup>17</sup> O que analisamos com mais detalhes no capítulo 3.

(...) A luta dos sentimentos e das conveniências sociais, tudo se encontra tão bem, tão perfeitamente se chocam, que a ação caminha sempre interessante desde a primeira cena até a última que é uma verdadeira chave de ouro (2008, p. 126-127).

Portanto, Machado afirmar que um drama seja “excelente em todas as faces” (2008, p. 129) não representa uma forma retórica entre outras quaisquer, mas o pressuposto consciente de que há sim diferentes aspectos em cada obra e que seu encaixe perfeito é fundamental. O traço que define sua estética como essencialmente clássica é a ênfase derradeira e sempre presente de sua compreensão, digamos, apolínea de arte (em oposição à dionisíaca do Romantismo e à “científica” do Realismo romanesco – para o qual analogias divinas seriam menos adequadas), além da analogia exata entre respeitar leis lógicas de construção e seguir o exemplo de grandes mestres do passado. A harmonia é o conceito fundamental desse classicismo (e de todos os preceitos deste que indicaremos agora no autor), porque a ela estão submetidas todas as características internas das obras. Chamamos de “internas” porque nos séculos XVIII e XIX já se fazia a oposição entre interno (formal) e externo (moral, contextual, social)<sup>18</sup>. Essa oposição se reconhece nas discussões dos integrantes do *Sturm und Drang* e dos românticos posteriores, as quais nos legaram a ideia de “harmonia interna”.

Um exemplo explícito da racionalidade com que a obra deve se organizar é a crítica geral de Machado à mesma *Erro e amor*, peça que acumula tantos defeitos que provoca-o a expressar de forma extremamente clara e direta os preceitos de sua estética:

Disse acima que as cenas não se prendiam entre si. É uma verdade; ninguém espera um lance, ninguém supõe uma cena. Acabou-se um ato, o que serão os outros? As conjeturas se perdem. Os dois primeiros atos porventura deixam entrever o terceiro? não, decerto. Entre os dois primeiros e o último há um vácuo que os monólogos preenchem, com toda a sua aridez e prosaísmo. (...) fora das linhas da arte como está, não pertence a nenhuma forma dramática; é uma esfinge. Não serei eu o Édipo moderno (2008, p. 184).

Machado associa a lógica da boa concatenação de ações a um retrato da verdade, o que também indica a tradição clássica de suas avaliações, como nesse elogio à peça *Mãe*, de José de Alencar, em 29 de março de 1860: “as cenas sucedem-se sem esforço, com a natureza da verdade; os lances são preparados com essa lógica dramática a que não podem atingir as vistas curtas” (OC, vol. 3, p. 1034). O crítico superaria essa visão da “verdade”, mas seus textos iniciais sobre o teatro são incrivelmente próximos do século XVII francês, justamente

---

<sup>18</sup> Machado entenderia, ao longo de seu desenvolvimento, que a moral, para funcionar esteticamente, não poderia ser colocada simplesmente como elemento “externo”, o que buscamos discutir ao longo do trabalho, mas que é mais diretamente focado nos capítulos 4 e 5.

não percebendo a crítica que Raymond Bayer aponta, *a posteriori*:

A maior parte dos homens do século XVII recuaram perante a verdade, o estudo artístico do natural. Aperceberam-se da importância da natureza que escapava no seu fundo a leis claras e distintas; um desconhecido misterioso, temível, ultrapassava a razão policiada e social. Não é pois *toda* a natureza, não é a verdade, mas o *verossímil* a categoria estética do século XVII, isto é, a verdade acomodada à fraqueza da razão, por um lado, e aos hábitos sociais duma época, por outro (BAYER, 1978, p. 141, *grifos do autor*).

A consideração (do gosto) pelo contexto está nessa preocupação com os hábitos sociais; o questionamento futuro de Machado sobre o fato de que o verossímil muitas vezes passa pelo real, ou interessa e pode mais do que este (notoriamente no fim da década de 1870 e com *Memórias póstumas de Brás Cubas*), revela o questionamento dessa postura inicial, mas também a persistência do problema, justamente porque ignorar de forma absoluta essa importância do verossímil seria ignorar um fato da sociedade a ser imitada do qual ele próprio, aparentemente, não se conscientizara por muitos anos.

Ainda na sua atividade de crítico teatral, quando Machado criticava o governo por ter transformado o Conservatório Dramático em mera instituição de censura moral (defesa dos bons costumes, da Coroa e da Igreja), ou atacava o fato de que, no Brasil, a crítica, de onde viesse, avaliaria apenas a moralidade de uma peça, ele atentava exatamente para a importância essencial da noção de harmonia (a ser acrescentada na censura; não para substituir o cuidado com a moral, mas para acompanhar esta). Nas “Idéias sobre o teatro”, no trecho impresso em 16 de março de 1860, ele afirmava: “Julgar de uma composição pelo que toca às ofensas feitas à moral, às leis e à religião não é discutir-lhe o mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua” (OC, vol. 3, p. 1032).

Fundamental conclusão lógica da lei da harmonia, como indicamos, é a lei da concisão formal: se nada na arte pode prescindir da relação harmoniosa com todos os outros elementos, aquilo que não guarda essa relação deve ser cortado, de modo que apenas o essencial deve permanecer – ou o que é *logicamente* necessário ao desenvolvimento, como indicaria Aristóteles. O que Machado pede é uma obra “sem cenas de luxo, sem lances supérfluos e trincados” (2008, p. 147); ou, como afirma nos *Comentários da semana* de 24 de dezembro de 1861, “cada coisa no seu lugar, tudo a propósito” (OC, vol. 4, p. 43).

Nem mesmo a busca excessiva pela beleza, se descuidada, resulta bela, como se vê em sua crítica a *Rafael*, em 30 de outubro de 1859, drama que chega a



suar lirismo por todos os poros (...). Há trechos em que a situação pede mais concisão, mais lisura, mais *netteté*, na frase, mas onde a firmeza da ação se perde em chuva superabundante de imagens. Revela-se aqui o autor pouco cuidadoso, que só procura o efeito, arredando-se assim da intenção primitiva, que não lhe negarei de uma pintura mais verossímil de caracteres (2008, p. 158).

Da valorização da concisão nasce outro preceito classicista de Machado: o apreço pela simplicidade. O estilo amaneirado é sempre algo que o incomodava, e as peças e poemas que podem ser descritos como fundamentalmente simples eram apontados como, já por esse princípio, no caminho certo do desenvolvimento. Pode-se supor que o caráter pedagógico que Machado atribui ao teatro tenha relevância para tal valorização, pois outras produções culturais que tenham esse caráter também são elogiadas se têm a virtude da simplicidade. É o caso de uma gramática que resenha nos *Comentários da semana*, em 22 de fevereiro de 1862, por exemplo. Há nela o que, conforme Machado, “é necessário às obras dessa natureza (...): o método do plano e a limpidez e concisão das definições” (OC, vol. 4, p. 59).

Precisão, simplicidade e eloquência caminham de mãos dadas. É o que já se percebia na Arte Poética de Horácio, toda voltada à lei da harmonia e do estudo: “o que quer que se faça, seja, pelo menos, simples, uno” (2005, p. 55). É, portanto, um elogio redobrado à peça *Mãe* Machado afirmar: “Há frases lindas e impregnadas de um sentimento doce e profundo; o diálogo é natural e brilhante, mas desse brilho que não exclui a simplicidade, e que não respira o torneado bombástico” (OC, vol. 3, p. 1040). É muito significativo, portanto, que ainda seus últimos romances seriam elogiados pela crítica contemporânea devido à simplicidade de sua linguagem, em oposição ao estilo rebuscado de autores do início do século XX como Euclides da Cunha e Coelho Neto (conforme os textos reproduzidos por Hélio Seixas Guimarães no Anexo de *Os leitores de Machado de Assis*; p. 418).

Também daí a valorização da “naturalidade”. Os exageros românticos (de sentimento, expressão, agitação, reviravoltas, traições) eram observados por ele como excessos de uma forma que, limpa, reteria o essencial e poderia, por isso, atingir o efeito pretendido com mais força e eficiência (com algumas mudanças na trama, claro, mas que seriam *necessárias* pelas mudanças na forma).

Pode causar alguma confusão que Machado associasse a interpretação exagerada nos gestos e na impositação ao que chamava de “estilo clássico”. No entanto o termo só aparece usado dessa forma em oposição ao “moderno”, ou seja, ao “realista”, e apenas quando o assunto são justamente os gestos dos atores. Isso porque o teatro realista trazia a nova forma

de atuar, que levava ao palco a naturalidade da ação comum: “Aconselho aqui ao Sr. Militão, em quem acho aptidão e vontade, menos enleamento na cena. Desejava que se mostrasse mais negligente e como que se esquecesse do público que tem diante de si. Haverá assim naturalidade” (2008, p. 150). Essa nova postura derrubava o jeito “clássico” de atores como, por exemplo, João Caetano, ou seja, o jeito do Romantismo, mais precisamente, o que nele perdurou de um gosto ultrapassado de interpretação. (A mesma comparação com um estilo impostado e ultrapassado ocorrera quando o Romantismo se instalava, celebrado, no início da carreira de João Caetano, por exemplo.)

Como indicamos de início, o reconhecimento de escolas na época precisa ser bem contextualizado, pois os termos sofriam rápidas mudanças e não correspondiam às escolas como as chamamos hoje, em geral. As principais obras de José de Alencar, por exemplo, teatrais ou narrativas, não eram categorizadas por Machado como românticas – *Mãe* era realista, *Iracema* era um poema em prosa (possível apenas na “arte moderna” do século XIX).

Mantendo a harmonia como principal referência de valor, mesmo que Machado desvalorize a encenação “clássica” no drama, ainda lhe garante lugar na ópera, a que “pertence”. Elogiando duas atrizes do gênero nos *Comentários da semana* de 21 de novembro de 1861:

ambas deram à sua arte esse tom dramático que é o caráter da escola clássica, em ambas se encontra *esse culto inteligente da plasticidade*, de que fala Blaze de Bury (...).

Vendo e ouvindo Teresa Parodi, nós, que tivemos duas brilhantes amostras da grande escola em Stoltz e De-Lagrange, apreciamos e dispensamos àquela artista os aplausos com que, honra de um público inteligente, a arte, a grande arte, a verdadeira arte, costuma ser festejada. (OC, vol. 4, p. 29, *grifo do autor*).

Em comparação, críticas como a de nove de outubro de 1859 são demonstrações precisas da noção de harmonia como pressuposto para conter a encenação:

o Sr. Martinho, no papel que desempenhou, e que lhe estava no caráter, não foi acompanhado pelos seus colegas. O Sr. Barbosa seria bom que não exagerasse tanto a voz, nem o gesto, o que o torna desagradável.

A arte tem raias; é preciso não exercê-la na clave da hilariedade pública. (2008, p. 145-146)

A harmonia como norte teórico fixo lhe permitiu logo nos primeiros anos de trabalho desenvolver e finalmente exercer sua famosa máxima de se alimentar das diferentes tendências e fazer seu próprio ideal de arte.

O autor, mesmo reconhecendo o diferencial dos gênios, defendia que existem regras a

serem seguidas na arte, já que toda obra deve ser estruturada de forma harmônica, e existe uma vasta tradição indicando caminhos por que se encontra essa harmonia. Assim, mesmo o argumento romântico dos gênios é revertido por um outro (contraditório) que não seria estranho a Boileau: “[a imaginação] tem suas regras, o estro leis, e se há casos em que eles rompem as leis e as regras, é porque as fazem novas, é porque se chamam Shakespeare, Dante, Goethe, Camões” (OC, vol. 3, p. 1209).

As mudanças românticas podem ser aceitas como progresso, portanto, se assumem a mesma “verdade”, como, por exemplo, Victor Hugo, no prefácio de *Odes e baladas*:

*Il est bien entendu que la liberté ne doit jamais être l'anarchie ; que l'originalité ne peut en aucun cas servir de prétexte à l'incorrection. Dans une oeuvre littéraire , l'exécution doit être d'autant plus irréprochable que la conception est plus hardie.*<sup>19</sup>  
(1885, p. 22)

A filosofia romântica alemã tiraria desse problema – os gênios que quebram as regras – a afirmação de que a obra desses autores tem vida própria, ditando elas mesmas suas próprias regras, as quais, por serem *individuais*, não poderiam ser consideradas “regras”, não serviriam para nortear outras *obras individuais*. Todorov destaca o violento e libertário caráter político que subjaz tal leitura do que é ser individual (como veremos em 1.3.2). Cada obra não se justifica externamente, por sua relação com o mundo, mas tem valor ela mesma por ela mesma.

Victor Hugo por um lado considera o mesmo, mas resvala sempre para uma conclusão um pouco mais conservadora: “não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto” (2004, p. 64). Em vez de ressaltar a individualidade, Victor Hugo encontra regras a cada ponto, o que, se mais livre que a tradição clássica que combatia, ainda vai redundar na defesa de que não se deve acatar a “anarquia”, a qual é inaceitável na arte tanto quanto, é claro, na política.

Da mesma forma, Machado reergue os “gênios individuais” a novas regras às quais os artistas devem subordinar (“livremente”) seu talento. O autor brasileiro, portanto, acompanha a leitura reformista, mas não revolucionária, de gênio: a qualidade de autores (diríamos) canônicos apenas comprova as alturas a que um artista chega se estudar bastante as leis

---

<sup>19</sup> “Está bem claro que a liberdade não deve jamais ser anarquia; que a originalidade não pode em caso algum servir de pretexto à incorreção. Numa obra literária, a execução deve ser tanto mais irrepreensível quanto mais ousada a concepção.”

artísticas e (implícito nisso) a tradição.

Se existe essa tradição que informa a adequação das partes de uma obra para o alcance do belo, então o estudo é essencial para a formação do bom artista. Machado media as ânsias dos jovens autores e o Romantismo por todo esse raciocínio “classicista”: são essenciais o conhecimento da tradição, o estudo dos autores clássicos (em sentido amplo) e o conhecimento e o respeito às regras herdadas dos mestres do passado. Nas palavras de Horácio, “por que a falsa modéstia de preferir a ignorância ao estudo?” (verso 88 – 2005, p. 57).

Nada de arroubos emocionados. Estudo, estudo e estudo. Ou ainda, como diria Boileau, apenas esse estudo pode provocar no leitor os arroubos emocionados que, se transpostos sem mediação para a arte, constroem apenas bagunça e arte menor. A ideia também remete a Horácio, especialmente pela expressão “*multa dies et multa littura coeruit*”<sup>20</sup>, como a cita José de Alencar no prefácio de *Sonhos d’ouro*, texto que organiza o plano nacionalista do romance brasileiro. O trecho de Horácio é justamente um contraponto à idolatria do gênio, o qual, para alguns, como Demócrito, prescindiria do estudo.

Por todas essas exigências de racionalismo e estudo, Machado era categórico ao afirmar o esforço envolvido na criação e no aperfeiçoamento artísticos. Era parte importante de sua atividade de crítico, então, tanto apontar os erros quanto encorajar o esforço, nunca deixando de ser sincero, mas também não permitindo que essa sinceridade desanimasse os autores que analisava. O artista criticado deveria entender, nas críticas que recebia, a esperança de que elas se traduzissem em perseverança, não em desânimo, porque a insistência é fundamental se se quer ir além dos aplausos fáceis da fanfarronice ou das reviravoltas românticas: “É preciso compreender que não há rosas sem espinhos, e que a rosa da arte é a primeira das rosas compreendidas no adágio”<sup>21</sup> (2008, p. 123).

É também em relação a essas regras e a esse estudo que os sucessos fáceis provocavam em Machado comentários atenuadores. Conforme o crítico, a carreira meteórica termina mal, contra o que já avisava na “Revista de Teatros”, em 1859. É preciso calma para um estudo preciso e adequado. “Caminhando pouco a pouco é que eu o quero ver (...). Os saltos mortais nos tablados são perigosos, e quase sempre fazem quebrar a cabeça e o

<sup>20</sup> A frase referida está nos versos 291 a 294, a qual indica, na tradução de Jaime Bruna, “retenham o poema que não tenha sido apurado em longos dias por muita rasura, polido dez vezes até que uma unha bem aparada não sinta asperezas” (2011, p. 63).

<sup>21</sup> 18 de setembro de 1859.

futuro”<sup>22</sup> (2008, p. 155). Mesmo os talentos (o gênio) precisam ser desenvolvidos: “sempre que uma soma de talento se casa ao labor e ao estudo há uma probabilidade de futuro”<sup>23</sup> (2008, p. 198). Por isso Machado não cansava de referir experiência e maturação, ainda que a prática não fosse considerada um valor independente. “É um trabalho de Sísifo”<sup>24</sup> (p. 166); “a arte pede sempre sacrifícios”<sup>25</sup> (p. 181). É claro que o conhecimento das regras valeria para todos: autores, atores, figurinistas, críticos...

Em sua época de campanha pelo Realismo no teatro (fim da década de 1850 e início da de 1860) era ao estudo justamente que creditava a chegada do ator Joaquim Augusto a essa estética, quando ele entrou no Ginásio<sup>26</sup>. Conforme Machado, o ator de *Romance de um moço pobre*, então em cartaz, tinha chegado, por talento e dedicação, ao caminho da “verdadeira arte”, depois de ter errado “sem rumo”, ou seja, pela escola romântica.

### 1.3.1 O Contraste Alemão

Com toda a resistência que Machado tivesse então ao Romantismo, na filosofia da arte, o movimento merece o nome de revolução pela enorme mudança que causou na relação entre a arte e o mundo. “Da mesma forma que a Renascença havia preparado a idade clássica da literatura europeia, o Romantismo inaugura-lhe a vida moderna” (Tieghem, *apud* MOISÉS, 2008, p. 315). O conceito de harmonia estava no certo dos questionamentos que levaram a tamanha transformação. Já autores classicistas reconheciam contradições no uso do conceito, e a solução dessas contradições plantou a raiz de nossa visão de arte desde então. Para demonstrar bem o papel da moral na estética machadiana consideramos fundamental se entender que caminho foi esse, que o autor não seguiu.

Ainda que a harmonia ofereça a base das “regras da arte” que rapidamente indicamos acima e que ele utilizou tão meticulosamente para julgar a produção da época, o autor não aceitou a principal consequência desse conceito para o que indicou, no século XIX, os caminhos para a arte moderna, ou seja, a autonomia (radical) da arte. Veremos agora como se

---

<sup>22</sup> 23 de outubro.

<sup>23</sup> 18 de dezembro.

<sup>24</sup> 6 de novembro.

<sup>25</sup> 20 de novembro.

<sup>26</sup> Conforme as críticas de 25 de dezembro de 1859 e 1º de janeiro de 1860.

chegou a essa consequência e em que ela contradiz fundamentalmente a postura crítica machadiana.

Diferente do que era comum até o século XIX (sobrevivendo nele mais pelas instituições de censura), tornou-se quase tabu para quem defendesse valores democráticos no século XX e, até hoje, na maioria dos meios artísticos e acadêmicos, avaliar livros ou peças em relação à sua contribuição ou dano social, religioso ou moral<sup>27</sup>. Mesmo que algumas instituições ou ferramentas desse tipo de censura tenham sobrevivido, não se confunde tal forma de regramento com o valor de uma obra artística. No entanto, o mesmo era perfeitamente possível, ou até fundamental, para nossos autores do século XIX, no que Machado de Assis não era exceção.

A longa caminhada da definição de arte que a desconecta de responsabilidades externas a ela própria e que culminou, no fim do século XIX, no “desinteresse” do artista pelo público e pela moralidade social, ganhou impulso fundamental no Romantismo. Seus defensores iniciais terminaram por definir o objeto artístico como um ser total e independente, livre, produto direto da alquimia do artista, análogo à criação divina, também livre. O ambiente decisivo em que essa teoria encontrou expressão filosófica e defesa teórica foi a Alemanha do fim do século XVIII.

É comum se afirmar que o Romantismo tem tantas teorias quanto existem obras românticas, mas a grande revolução estética que separou a arte chamada por eles de clássica do que viria depois, ou seja, da nova arte nesse lugar que se quer sempre como autônomo (que, se pretende ter interesse social ou político direto, precisa afirmá-lo categoricamente para o leitor ou indicá-lo de forma muito clara), deve muito às discussões levantadas e desenvolvidas por artistas e filósofos alemães, em paralelo, acordo ou resposta a Kant (por sua *Crítica da faculdade do juízo*<sup>28</sup>, publicada em 1790). Entre os artistas, a grande figura de centro foi, é claro, Goethe<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Muito recentemente, as considerações sobre o politicamente correto ressuscitaram um pouco essas discussões, mas logo foram ridicularizadas. Com a força política de muitos movimentos minoritários, faz-se cada vez mais presente, de novo, a vigília moral à cultura, mas sempre contraposta a uma absoluta “liberdade de expressão” que se propõe com valor evidente.

<sup>28</sup> Kant desconsidera o Belo como qualidade do objeto e interpreta a beleza como experiência subjetiva. Isso não afeta os principais autores que mencionaremos aqui, incluindo Machado. À exceção de Schiller, eles continuam reconhecendo a beleza na arte como um atributo dos objetos considerados, não uma experiência do juízo de quem a olha.

<sup>29</sup> Ainda que o autor (e o *Sturm und Drang*) não seja considerado participante do Romantismo propriamente dito na Alemanha, as ideias dele e dos demais alemães citados são apenas aquelas que interessam para a formação da ideologia ou da filosofia da arte romântica. Portanto, são considerados aqui, mesmo se só precursores, como românticos.

Se a teoria do Romantismo alemão marcou definitivamente a estética, esse efeito mais radical demoraria a ser perceptível no Brasil, apesar de nosso Romantismo e de nosso interesse por movimentos intelectuais da Europa. Além disso, mesmo que alguns autores brasileiros do século XIX estivessem mais próximos dessa teoria, Machado não era um deles. Ou seja, ainda que determinados traços vistos como dessa escola aqui (por exemplo, o nacionalismo ou a “ironia romântica”) sejam perceptíveis em sua obra, o autor resistiu à revolução romântica da independência da arte, de sua liberdade absoluta, ainda que possa ser complicado para nós, “modernos”, percebermos. Nesse sentido, mesmo que desejasse que a arte brasileira fosse moderna, nunca assumiu o que consideramos *a posteriori* ser um dos grandes traços modernos do Romantismo.

Consideremos a dívida da arte a esse movimento, como a indica Arnold Hauser:

Toda a exuberância, anarquia e violência da arte moderna, seu lirismo balbuciante, seu exibicionismo irrestrito e profuso, derivaram dele. E essa atitude subjetiva e egocêntrica tornou-se de tal modo natural para nós, tão absolutamente inevitável, que nos parece impossível reproduzir sequer uma sequência abstrata de pensamento sem fazer referência aos nossos sentimentos (1998, p. 664).

Essa direção da arte dependeu de um progressivo descomprometimento social, no sentido de uma negação do artista em contribuir com a sociedade (ao menos de forma direta e clara, ou como uma responsabilidade que não pode ser evitada).

Alguns dos principais fundamentos estéticos que Machado defendia se deviam, em grande parte, à resposta negativa que o autor daria às teorias mais radicais herdadas ou construídas em seu tempo, a respeito da essência da arte. Seria mais preciso dizer que os fundamentos seguidos pelo autor implicavam tal resposta negativa. Para esse casamento complicado, o autor tem uma leitura clássica da noção de liberdade, ou seja, a de que ela surge do usufruto proposital e consciente das regras que existem, não da tentativa de abandonar toda regra (externa à arte).

É importante lembrar também, antes de discutirmos a teoria alemã, que ela punha em questão diferentes autores europeus, incluindo britânicos e franceses. Ainda que venhamos a nos preocupar depois com leituras e contatos diretos de Machado (os alemães interessam aqui mais por contraste), as questões teóricas de que trataremos pela Alemanha não estavam restritas àquela região<sup>30</sup>, apenas lá foram condensadas e organizadas com particular cuidado

---

<sup>30</sup> Lembremos que os poemas de Ossian foram publicados em 1760, e autores e pensadores britânicos (particularmente escoceses), desde o início do século XVIII, afrontavam diretamente as mais diversas doutrinas clássicas (cf. MOISÉS, 2008, p. 317-319).

filosófico. Devido às consequências frustrantes e contrárias da Revolução Francesa, a Europa Ocidental do século XIX conheceu uma importante empatia pela filosofia romântica alemã: “A falta de influência sobre os acontecimentos políticos, até então a sina dos intelectuais alemães, torna-se agora a de todos os intelectuais europeus em geral” (HAUSER, 1998, p. 672).

Além de nosso interesse pela Alemanha ser contrastivo, sabemos que Machado não estaria afastado de questionamentos a respeito da liberdade da arte mesmo que não os tenha lido diretamente logo que desceu à cidade do Rio de Janeiro. Devemos lembrar que a influência do Romantismo alemão foi sentida no Brasil. Já nos referimos algumas vezes ao exemplo de Schiller, porque ele foi particularmente importante para Gonçalves Dias, que divulgou aqui sua obra (o filósofo e poeta deteve-se com esforço particular na relação entre estética e moral, a partir de Kant). Para além de sua chegada imediata na cidade, sabe-se do rápido desenvolvimento de Machado. Como crítico, indicou também conhecer teorias que abstem a arte de uma motivação moral, apenas não se alinhando a elas.

### 1.3.2 Entre Harmonia e Mímese

Se o Romantismo alemão afirmou a arte como autorreferencial, foi exatamente por contrariar a referencialidade externa da arte clássica, que se baseava no conceito de mímese. Tzvetan Todorov demonstra, em *Teorias do símbolo*, que é por esse caminho que se encontra a contradição do conceito de harmonia. Ele começa por agrupar os impasses a que chegara a arte clássica – tudo que viera antes do Romantismo, como os próprios românticos europeus usavam o termo, é “clássico” por esse viés. A sobrevivência do problema da mímese indica uma fase de transição, pois, numa leitura rigorosa do conceito, o princípio de imitação “é incompatível com o ponto de vista romântico, pois submete a obra de arte a uma instância que lhe é exterior (anterior, superior), a natureza” (1996, p. 154), enquanto a harmonia seria o conjunto de relações da obra com ela mesma.

Para explicitar a teoria clássica da mímese, Todorov propõe três graus de imitação. O grau zero implicaria a imitação ser idêntica ao real, o que foi descartado como absurdo por todos que se debruçaram sobre a questão, incluindo-se aí, além da tradição alemã, autores



como Diderot, Taine e Machado de Assis. A mimese de primeiro grau afirma que a imitação deve ser “imperfeita”, evitando aquilo na natureza que não nos dá prazer – existem “desvios exigidos pela harmonia do conjunto” (TODOROV, 1996, p. 156), como a forma irreal com que Corneille acertadamente fez suas personagens romanas falarem, para dar um exemplo caro a Machado. A mimese de segundo grau, mais próxima da resposta machadiana geral, defende não uma imitação imperfeita, mas a imitação da “natureza ‘selecionada’, ‘corrigida’, em função de um ideal invisível” (1996, p. 157). De Piles, Fénelon, La Motte estão entre os defensores dessas ideias na França já no século XVII. A resposta do Romantismo alemão representou uma negação radical das três possibilidades acima.

Essa negação foi crucial porque a mimese era o grande fundamento da arte classicista, mesmo que ninguém parecesse ser capaz de explicá-la a contento, filosoficamente. O problema do primeiro grau de imitação é que em nada ele resolve, pois seria necessário indicar o que seria a natureza “certa” e o que o artista deveria falsear. Dizer que ela deve ser imitada imperfeitamente não permite que se defina onde a mão do artista deve se deter. Da mesma forma, se o artista for alterar a realidade, que parte deve permanecer como encontramos no mundo e qual parte deve ser modificada ou melhorada, e em que direção? O princípio da imitação era ao mesmo tempo o grande norte da criação artística e, ironicamente, estava submetido a julgamentos do artista que não podiam ser encaixados numa doutrina coerente ou numa explicação satisfatória, pois pareciam surgir de algum outro princípio nebuloso e ativo, que deveria ao mesmo tempo obedecer e reger a mimese.

Um dos principais autores da crise do classicismo foi Diderot, que destacamos por sua proximidade com as ideias machadianas e pela importância de seu vulto para demonstrar o alcance dessa crise da mimese. Além disso, o autor e enciclopedista francês indica a importância do conceito de harmonia para essa crise. Sua figura é fundamental não apenas por viver no centro da discussão artística (científica, filosófica...) da França do século XVIII, mas porque foi autor de importantes obras debatendo ou explicitando tais temas (incluindo o problema do senso comum estético em relação a pessoas privadas de determinados sentidos, no que remetemos o leitor às crônicas “Os Cegos”, de Machado de Assis). Diderot também é considerado o pioneiro da crítica de arte moderna, ou seja, tal qual a entendemos até hoje, modalidade bem descrita no ideal machadiano, incluindo-se o importante papel pedagógico da crítica de arte para o público menos especializado. Lembramos ainda que escreveu os verbetes

“Belo”, “Composição” e “Comediante”<sup>31</sup> da *Encyclopédie*. Ou seja, suas ideias foram simbolicamente consagradas e se tornaram notórias, referenciais para a intelectualidade.

Diderot pesquisou com apaixonada curiosidade a atividade artística e defendia ainda a imitação, mesmo experimentando quebrar e misturar gêneros exatamente por não reconhecer, na vida real, as separações arbitrárias da arte. Esse caráter arbitrário lhe interessava em especial por reconhecê-lo como uma característica de qualquer *linguagem*. Além disso, diferentes culturas pressupunham e aceitavam arbitrariedades diferentes da arte, indicando que havia grande probabilidade de que nenhuma regra essencial fosse encontrada, por exemplo, numa comparação entre a pintura de todos os povos. A ideia de naturalização (obviamente com outros termos) era fundamental para ainda outro pensador importante para a “filosofia” machadiana: Montaigne. O resultado que nos interessa desse questionamento é que, se algo em comum acaba sendo identificado para além dos costumes de uma determinada região ou cultura, considera-se que foi encontrado algo de essencial. Assim, a maioria dos preceitos (digamos, estéticos) é relativizada, mas alguns poucos, os comuns, são ainda mais enrijecidos. É este o caso da harmonia.

Como a imitação não poderia prescindir de se manifestar por uma linguagem, e como toda linguagem, mesmo a artística, é arbitrária, Todorov aponta momentos em que Diderot suspeitou que a imitação jamais pudesse ser perfeita e que questionar tal limite inerente à mímese teria grandes consequências para a arte, mas o escritor francês não perseguiu tal raciocínio até um fim coerente e definitivo. De qualquer modo, ele, como outros autores dos séculos XVII e XVIII, percebia que o preceito clássico da imitação tinha limites e contradições, os mesmos que Todorov organizou em três graus.

Apesar de a mímese ter aparentemente relação total com a questão da beleza, pois diz respeito ao objeto mirado pelo artista, dependia de ser resgatada desses três graus insatisfatórios pelo conceito de harmonia. Como a imitação pura e simples da natureza não resultaria sempre em algo belo, a regra de que cada elemento de uma obra deva estar em acordo harmônico com os outros elementos da mesma diferencia a arte bela daquela que nasceria de uma pura imitação, da mímese em “grau zero”. A harmonia definiria que elementos deveriam ser retirados, ignorados ou melhorados na “natureza” a ser imitada.

Reconhecemos que algo é belo, seja na poesia, no teatro ou na moral<sup>32</sup>, porque entendemos relações internas no objeto que contemplamos. É assim que, pelas mãos de

---

<sup>31</sup> Termo usado para “ator” na França.

<sup>32</sup> Ou seja, na personalidade de alguém, entendida pelo acúmulo das ações dessa pessoa.

Diderot, o Belo chegou à *Encyclopédie*:

*Placez la beauté dans la perception des rapports, et vous aurez l'histoire de ses progrès depuis la naissance du monde jusqu'aujourd'hui ; choisissez pour caractère différentiel du beau en général telle autre qualité qu'il vous plaira, et votre notion se trouvera tout à coup concentrée dans un point de l'espace et du temps.*

*La perception des rapports est donc le fondement du beau ; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différentes sortes de beau. (DIDEROT, 1996, p. 106)<sup>33</sup>*

Temos aí o resultado da comparação das arbitrariedades da arte entre as culturas (inclusive na história de uma mesma cultura). As discordâncias entre as pessoas a respeito do julgamento de beleza são consideradas pelo autor resultados das diferenças de interesse e de formação cultural dessas pessoas<sup>34</sup>. Na verdade, ele não esquece nem mesmo que diferenças de humor podem fazer com que a mesma pessoa tenha opiniões conflitantes a respeito do mesmo objeto em momentos diversos. Diderot, assim como outros autores que se debruçavam sobre esse problema, não isolava o objeto do público. Tecnicamente, ele fundamentava o Belo na opinião de quem observava determinado objeto e incluía essa opinião como parte do problema filosófico, mas, ao mesmo tempo, afirmava que haveria um universal determinante no próprio objeto, a harmonia entre suas partes. Não é de estranhar, seguindo tal raciocínio, que Machado afirmasse as regras clássicas como eternas; o que o pensamento de autores como Diderot indicava era justamente que as relações entre as partes cruzavam a história e as culturas para fundamentar o julgamento humano. Tratava-se de um importante reforço de uma das regras clássicas basilares.

Mesmo tendo “limpado” o Belo de suas inflexões subjetivas e culturais ou históricas, o julgamento, o gosto e o público continuam lhe interessando. “Em Diderot, o real e o moral estão ligados, porquanto, para comover, a arte tem de imitar a natureza. Um dos fins da arte, mantendo-se perto do real, é melhorar o sentido moral e o gosto; por isso o juízo estético e o juízo moral devem estar ligados estreitamente e depender um do outro” (BAYER, 1978, p. 164).

A mímese para ele segue como a imitação do *ideal*, ou seja, a imitação que se baseia

---

<sup>33</sup> “Identificai a beleza com a percepção das relações e encontrareis a história de seu desenvolvimento do começo do mundo aos dias de hoje; escolhei por caráter diferencial do belo em geral qualquer outra qualidade que vos agrade, e vossa noção se encontrará totalmente fechada a alguma época ou espaço.

“A percepção das relações é portanto o fundamento do belo; foi, assim, a percepção das relações que se designou nas línguas sob uma infinidade de nomes diferentes, os quais indicam simplesmente diferentes formas do belo” (tradução nossa).

<sup>34</sup> Rousseau, de forma semelhante, ponderou que as convenções talvez fossem o fundamento de nosso gosto, e apenas o costume naturalizasse todas em nosso espírito (cf. TODOROV, 1996, p. 170).

no *insight* do artista mais do que propriamente na beleza objetiva da natureza, ou, como coloca no *Paradoxe sur le comédien*, na observação de elementos verossímeis em diversos exemplos reais para compor, na obra, o exemplo ideal. Essa mímese continua determinante sobre a harmonia. Contraditoriamente à importância eterna e universal que parece descobrir nesta, ele afirma, por exemplo, que a beleza do contraste entre uma cor e outra é inferior à beleza de um quadro que utiliza tal contraste, unicamente porque no quadro tem-se a mímese (não a “mera” relação entre as cores).

Como dito, Diderot não chegou a fechar um sistema absolutamente coerente do que expressou em diferentes momentos, falando sobre aspectos e obras específicas ou sobre a arte em si. De todo modo, pode-se indicar uma estabilidade em seus escritos, como exemplo da crise clássica que não dera o pulo romântico: existem duas leis básicas de perfeição artística em qualquer obra, uma interna (harmonia) e outra externa (mímese). Mas esta domina aquela quando os conceitos aparecem juntos, como no exemplo que demos das cores.

Nisso Diderot não é exceção: por voltas que sigamos no pensamento artístico anterior ao Romantismo alemão, a determinação externa é mais importante que a interna. A obra está aberta ao mundo mais que centrada em si mesma, assim como existe uma hierarquia entre as artes que melhor imitam e as que pior o fazem, mesmo que os autores sejam divergentes no momento de escolher quais artes são melhores que as outras. Lembramos que essa hierarquia é uma herança de longa tradição, descendendo do estabelecimento das artes como algo de diferente e especial em relação ao artesanato, preocupação particular do humanismo italiano e que mereceu a atenção, por exemplo, de Leonardo da Vinci e Michelângelo. De forma análoga, o Belo transcendente, que é buscado pela imitação, é hierarquicamente superior à beleza individual da obra, à harmonia que regra seu corpo.

Todorov exemplifica de forma particular (p. 166-167) essa preocupação hierárquica ao citar *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, obra de 1719 do abade Dubos. Conforme ele, os autores priorizarem a ciência da composição com custo para a imitação é deixar a escrava se tornar a proprietária da casa. Podemos também destacar a importância desse respeito à hierarquia tradicional na arte lembrando outra palavra predileta nos séculos XVII e XVIII para expressar harmonia: ordem. Como afirma, em *História da estética*, Raymond Bayer, “‘A ordem’ é o princípio da estética clássica do século XVII” (1995, p. 167). Igualmente interessante é a tradição renascentista, em que, nas palavras de Marc Jimenez “o

belo, definido como ‘conveniência sensata’, está ligado à harmonia (*concinntas*<sup>35</sup>)” (1999, p. 47).

Frente ao tradicional estudo da mímese, o diferencial na Alemanha foi mudar-se o foco da imitação de uma relação obra-mundo para a relação autor-obra e reforçar-se a ideia de que, se o autor *cria*, ele não repete a natureza, mas faz uma obra que *é como* a natureza. Imitá-la passa a significar produzir como ela produz, não repetir seus produtos. “*Mimesis*: sim, contanto que se lhe dê o sentido de *poiesis*” (TODOROV, 1996, p. 199, *grifo do autor*).

Ou seja, o que o artista percebe é a realidade oculta do real, como que a estrutura profunda daquilo que é manifesto a qualquer ser humano; o artista vê e cria o Belo porque ele próprio tem o olhar transcendente. Também numa analogia já feita por Empédocles, o artista criador passa a ser identificado com o Criador, Deus, e a obra é uma entidade orgânica, o que quer dizer, nesse caso, autônoma, fechada em si. O ato da criação é uma realização alquímica que de forma misteriosa (o Belo continua, nesse sentido, para além da compreensão racional) produz integralidade total, como a Natureza, criada por Deus, é autônoma, orgânica, relativa apenas às suas próprias leis. Aproveitando-se as palavras de Novalis, dir-se-ia que o artista deve fazer uma imitação genética, não uma sintomática. “A obra não é a imagem, mas o diagrama do mundo” (TODOROV, 1996, p. 201).

De certa forma, isso pode dar continuidade à tradição classicista do século XVIII (incluindo Diderot) quando expresso de forma que enfatize a imitação da Natureza como daquilo que subjaz à natureza. Assim, é possível encontrar um caminho entre a crença na integralidade total da obra (que não depende mais, portanto, do externo a ela) e a mímese (do *ideal*) pela tradição clássica, usando-se um raciocínio que camufla a incoerência entre imitar e criar um objeto autônomo, porque desvia da sutil alteração na palavra “imitar”: implica imitar a natureza (o *objeto*) ou imitar a Natureza (seguir seu exemplo criador, que gera um objeto orgânico, com regras internas independentes).

Orgânico está ligado, na teoria romântica, à totalidade e, por isso, também pode levar ao velho preceito da concisão (ainda que a leitura romântica de o que seria “essencial” numa estrutura seja muito diferente do que diriam os classicistas): o que é morto ou mineral pode ter partes subtraídas e permanecer sendo o mesmo objeto, o que é orgânico dependeria de todos os pedaços (essenciais) para estar vivo. A arte deve ser orgânica nesse sentido, por exemplo, para A. W. Schlegel. Para este, ainda, o que é orgânico tem sua forma determinada por sua

---

<sup>35</sup> Harmonia ou elegância.

própria constituição, gerada de dentro para fora. O inorgânico tem a forma que ações externas lhe impõem (cf. TODOROV, 1996, p. 229).

Karl Philipp Moritz, escritor e editor alemão que primeiro estruturou o raciocínio entre organicidade e autonomia e que estabeleceu contato importante com Goethe enquanto este também formava sua estética, fundamentou o Belo na totalidade orgânica, não mais na relação entre as partes ou na imitação. Sendo total, autônoma, a obra não precisaria responder à realidade da maneira superficial como a mímese clássica lhe exigia. Desse modo, a mímese, conceito que sobreviveu como superior da Antiguidade clássica às portas do Romantismo, tornou-se enfim relativamente supérflua. A arte autônoma não dependeria de uma medida externa e seria total exatamente por não se reger conforme um objeto real a ser imitado. Sua autonomia nasce da obediência a regras que são, no fim, ditadas pela obra mesma, conforme sua própria coerência. Torna-se irrelevante, por essa lógica, se o resultado é parecido com algo externo a ela.

Como se vê, Moritz levou apenas às últimas consequências um raciocínio muitas vezes ensaiado antes. O filósofo alemão também fez notar o mesmo que Diderot a respeito da subjetividade do gosto, mas em outro sentido. Ainda que tenha procurado um princípio essencial para a arte, o francês seguia se preocupando com as impressões do público e trabalhando essa discordância, nunca resolvendo de forma coerente o problema lógico entre mímese e harmonia que chegou a reconhecer. Moritz já descartava as opiniões de beleza que implicassem subjetividade pois seu interesse central era encontrar aquele universal e resolver as contradições que descobrisse pelo caminho.

As opiniões de gosto não interessam nessa nova definição do Belo porque as formas de avaliação da arte que envolvam o prazer implicam efeitos dela fora de si mesma, o que redundaria em apreciações subjetivas e, por isso, não universais. Como ter finalidade exterior a si (por exemplo, provocar prazer) significa ter “utilidade”, fim externo que justificava a arte para muitos filósofos e artistas, nasce do preceito romântico de organicidade uma das mais importantes categorias para os séculos seguintes, a *inutilidade* da arte. A obra é aquilo que é Belo sem ser útil, nem mesmo tendo de provocar prazer, pois ela não se justifica por nada que não sua própria coerência interna. Ela é seu próprio fim.

Não é o retrato representar uma pessoa que é artístico, mas ele dizer coisas por si, seus elementos realizando um riquíssimo diálogo, aparentemente inesgotável; ou seja, o retrato seria diminuído se o interpretássemos meramente como representação, como índice de um ser

real. Pouco importa a pessoa que posou para Leonardo da Vinci, o que importa é a qualidade do trabalho do artista no próprio quadro, prescindindo da referencialidade, da imitação. Por prescindir do referente, a mesma arte “inútil” pode ser chamada de *intransitiva*: “enquanto o útil (...) encontra sua finalidade fora de si, o belo é aquilo que não tem necessidade de nenhuma justificação externa: uma coisa é bela *na medida em que é intransitiva*” (Moritz, *apud* TODOROV, 1996, p. 202, *grifo nosso*). Se não há a possibilidade de uma obra de arte ter a finalidade fora de si mesma, a preocupação moral perde o sentido.

Novalis aplica a “inversão” de valores estéticos até o romance; este “não visa nenhum objetivo; não depende senão de si mesmo, de modo absoluto” (*apud* TODOROV, 1996, p. 223). Contraria assim a tradição que buscava justificar o gênero, tradicionalmente considerado imoral em algum grau, como indica Luiz Costa Lima em *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. Para Pierre-Daniel Huet, eis a definição do gênero: “Relatos fingidos de aventuras amorosas, escritos em prosa com arte, para o prazer a instrução dos leitores” (*apud* LIMA, 2009, p. 158). Isso incluía instruir o leitor a respeito das tentações e dos sentimentos, para que melhor pudesse resistir a estes quando viesse a encontrar situações reais de tentação.

Para Novalis, a verdadeira arte da palavra deveria nascer da fruição tão independente da linguagem que parecesse meramente incoerente para quem procurasse nela qualquer sentido outro que a mesma fruição. Ele sonhava com uma poesia que viria a ser realizada de fato apenas pelas vanguardas mais radicais da Europa, como o Dadaísmo. Nisso, o autor estava perfeitamente alinhado aos iniciadores, como Goethe e Herder, do que depois seria reconhecido como filosofia romântica:

seu programa de ação consistia no repúdio às regras clássicas e à ideia de separação de gêneros ainda em voga, e no regresso à criação literária livre, aberta à irracionalidade, anárquica, virada para a natureza e longe da estreiteza moral e social da civilização (MASSAUD, 2008, p. 320).

Como indicou Hauser, o “classicismo fundamenta seu conceito de beleza no de verdade, ou seja, num padrão universalmente humano a controlar a vida como um todo. Mas Musset virou do avesso as palavras de Boileau” (1998, p. 677).

*Rien n'est beau que le vrai , dit un vers respecté ;  
Et moi je lui répons , sans crainte d'un blasphème :  
Rien n'est vrai que le beau , rien n'est vrai sans beauté.*<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> “Nada é belo senão o verdadeiro, diz um verso respeitado; / E eu o respondo, sem medo de blasfêmia: / Nada é

Machado subscreve a teorias moralistas do Romantismo do século XIX. Ao mesmo tempo, tendo o Romantismo raízes no século XVIII, deste Machado cita os classicistas, ou seja, não os que preparam o Romantismo, mas aqueles que seguem de alguma forma a tradição do século XVII, de onde também prefere citações. Pode-se dizer, em certo sentido, que esteticamente Machado prefere os conservadores (aqueles que sustentam as regras classicistas, que traçam seu pensamento estético desde os gregos), exatamente porque acredita nos princípios universais e perenes. Ao mesmo tempo, no entanto, como o Romantismo, obviamente, está enraizado nos séculos imediatamente anteriores, o autor brasileiro podia concordar com elementos do pensamento romântico ao escolher seus ídolos do passado sem concluir, necessariamente, o que os românticos concluíram. Ou ainda, se cita um romântico, será para escolher um autor moderado, como Victor Hugo, que mantém clara e constante distância da anarquia de um Novalis.

Da defesa da “inutilidade” ressurgiu a necessidade ainda maior de harmonia. Se as partes da obra não têm relação necessária com o mundo externo, sua relação com o todo dela mesma e com seus demais elementos se torna tanto mais fundamental. A relação entre as partes deve ser tão essencial e complementar que não apenas nos esqueçamos de perguntar a que serve tal obra, a própria pergunta deve perder o sentido (ela serve a si própria, cada elemento é assim essencial). Todo o século XIX brasileiro desconheceu essa possibilidade. Que crítico desconsiderou a serventia das obras para a causa nacionalista, a valorização do povo (restrito que fosse o recorte da palavra), a Abolição e o cuidado dos costumes? Até mesmo o “recreio” do leitor ou da leitora, que é uma “utilidade”, mas, por vezes, é confundido como “arte pela arte”, é levado em consideração apenas por autores que dependem do mercado. Está-se ocupado com grandes causas.

A formulação fundadora estabelecida pela estética de Kant serviu de importante base para os autores alemães, no que diz respeito à afirmação de que reconhecemos beleza, na natureza ou na arte, por reconhecermos relações que estariam em acordo de finalidade entre si, aparentando por isso uma finalidade externa, mas não tendo, de fato, nenhuma. Autores como Moritz e A. W. Schlegel, no entanto, foram além, aproveitando essas ideias para inverterem a hierarquia clássica, posicionando a arte acima da natureza, pois o que é natural ainda pode ser utilizado, recebendo finalidade externa por ação humana, ao passo que a arte é

---

verdadeiro senão o belo, nada é verdadeiro sem beleza” (tradução nossa).



a expressão mesma da beleza; ainda pode ser dito que os objetos naturais têm na própria natureza utilidade, além de serem simplesmente belos, o que não é verdade para a obra de arte. Assim, só podemos selecionar o que é belo na natureza por conhecermos a beleza, mas o que nos dá esse conhecimento é a arte, a natureza nos apresenta simplesmente ambos os seus aspectos (o simétrico e o assimétrico); a natureza é governada por princípios outros que a beleza. Por todos os ângulos, a teoria romântica tornaria, ao menos em tese, menor e ultrapassado o problema da imitação da natureza.

Na verdade, isso é também uma blasfêmia, no sentido de que contraria toda teologia tributária a Santo Agostinho, para quem a natureza terminava por ser ferramenta: apenas Deus poderia ser fonte de fruição pura, sem finalidade externa. Por isso mesmo os românticos associam o artista a Deus, nítida heresia.

Novalis, Friedrich von Schlegel, Schelling, Hölderlin consideram que a Arte se torna rival da filosofia e da religião: ela é a revelação do Ser. Este conceito teológico-metafísico atinge seu apogeu na filosofia da arte de Hegel. Mas a “teoria especulativa da arte”<sup>37</sup> desenvolve-se no contexto de uma arte que ainda não conhece as revoluções formais. Ela representa, provavelmente com Hegel, a última tentativa de pensar a Arte em sua ligação maior com o Absoluto, antes que as artes entrem na fase “absolutamente moderna” das vanguardas (JIMENEZ, 1999, p. 155).

Marc Jimenez também aponta que o crescente *status* de autonomia da arte no início do século XIX foi acompanhado por duas tendências, uma sacralização e uma secularização da arte, esta lhe reforçando o papel pedagógico. As duas tendências podiam conviver, como em Schiller e Nietzsche, a que acrescentaríamos o nome de Machado, que não sacralizava a arte como, por exemplo, os atualmente chamados de simbolistas, mas reconhecia a beleza transcendente nas obras-primas, primeiramente apelando à linguagem religiosa para expressá-lo. Ainda em *Esau e Jacó*, veremos que é a essa linguagem que apela para retratar a relação profunda e orgânica que Flora guarda com a música. Mais sensível é, no entanto, sua preocupação com a técnica e, afirmamos, o interesse pedagógico.

O maior indício do sucesso da revolução cultural romântica é que atualmente precisemos indicar o teor teológico e político das discussões estéticas. Isso significa que a arte (ou pelo menos o pensamento sobre a arte) ficou suficientemente autônoma (no mínimo filosoficamente) para que esses sentidos não sejam mais óbvios e diretos como, por exemplo, a metáfora do abade Dubos indicava<sup>38</sup>. É claro que a intersecção desses discursos era mais

<sup>37</sup> Como Jean-Marie Schaeffer nomeou a tradição romântica que via a arte como teoria do Ser.

<sup>38</sup> Deixar a composição formal dominar a obra seria deixar a escrava dominar a casa.

sensível no século XVIII porque a estética recém nascia como campo autônomo de pesquisa filosófica. Antes disso, a discussão geralmente não era sobre a arte, apenas a envolvia, e debatia diretamente a política, a teologia, a moral.

No que diz respeito à crítica de arte, a consequência extrema da harmonia interna e da criação “divina” da arte é que não seja possível explicar nenhuma obra. Se ela se basta por si, não pode precisar de um complemento, mesmo que seja a justificativa que o crítico ou artista apresenta da obra. Se o Belo é transcendente, ele não pode ser reaccessado pelo crítico através de sua prosa.<sup>39</sup> A crítica de arte encontra-se, nessa doutrina, num impasse: a irracionalidade do Belo persiste apesar do princípio racional de necessidade que ata cada parte do todo entre si.

A harmonia e suas consequências formais pontuais (como a concisão), mesmo as indicadas pelo Romantismo alemão (ou em sua preparação), seriam plenamente aceitáveis para Machado de Assis, e condizem com o que prega e cumpre na crítica de jornal. No entanto, a consequente arte inútil, superior à natureza, inacessível para a crítica e que anula a imitação ignorando a referencialidade não poderia estar mais distante de sua teoria artística. Não o afetou o abalo da mímese, o paradoxo entre a perfeita harmonia (relação interna necessária entre todas as partes, um sistema fechado) e a imitação (acréscimo de elemento externo à obra na própria construção dela, elemento que foge da pura técnica artística).

Como apresenta em “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”, para o autor de teatro, a “sociedade, Deus seja louvado! é uma mina a explorar, é um mundo caprichoso, onde o talento pode descobrir, copiar, analisar uma aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias. Estudem-na: eis o que aconselhamos às vocações da época!” (OC, v. 3, p. 1006). Novamente, Horácio (versos 317 e 318) pode servir de exemplo à “eternidade” desse preceito. “Eu o aconselharei a, como imitador ensinado, observar o modelo da vida e dos caracteres e daí colher uma linguagem viva” (2005, p. 64).

Machado segue mesmo a ideia de que a imitação é o cerne do poder do teatro, é seu apelo plástico: “no teatro há um processo mais simples e mais ampliado, a verdade parece nua” (OC, v 3, p. 1031). Por isso o teatro é superior à imprensa e à tribuna, educando o público com mais força e menos desvios que as ideias retorcidas e complexas dos outros dois meios. O teatro apresenta a situação-problema observada pelo poeta tal qual ela ocorre, e é

---

<sup>39</sup> Por lógica, a base da arte pela arte atinge ironicamente uma conclusão que não poderia ser mais avessa ao mercado de arte atual (em particular das visuais, que vivem do *marchand* e do “conceito” explicado de cada exposição), mas esse mercado depende necessariamente da absoluta liberdade artística teorizada pelos românticos para se justificar.

essa ideia diretamente expressa que apela à plateia. Para ele, qualquer autor precisa, ao escrever, equilibrar o olhar para a realidade imitada e para as regras de construção da obra. Machado pode não ter decidido de forma teórica uns todos esses problemas filosóficos, mas os decidiria na prática, ainda que implícita e provisoriamente a cada obra e a cada crítica<sup>40</sup>.

A teoria romântica exposta é a base para que se possa afirmar (e, em alguns casos, efetivamente se afirme) a amoralidade da arte (em oposição ao binômio moral/imoral, ambos implicando uma finalidade fora dela). A relação entre harmonia e ordem e as diversas problemáticas hierárquicas que surgem na estética já indicam as disputas ideológicas mais amplas que se manifestam nessas filosofias. Por isso, a arte pela arte (discutida, em diferentes sentidos desde a Antiguidade clássica) só poderia se manifestar na prática artística de forma realmente literal em contexto bastante particular, como na França da segunda metade do século XIX<sup>41</sup>, conforme demonstra Pierre Bourdieu em *As regras da arte*. Nela, um ambiente formado por jovens com educação secundária em proporção inédita, restrições para que Paris absorvesse essa “mão-de-obra intelectual” ao mesmo tempo em que a atraía, e uma série de relações institucionais ou de dominação direta (por nobres, burgueses ricos, donos de jornais...) combinou-se com as figuras de autores capazes de promover uma grande mudança estética (como Flaubert e Baudelaire) no meio de uma série de convulsões políticas.

Como não supor que a experiência política dessa geração, com o fracasso da revolução de 1848 e o golpe de Estado de Luís Napoleão Bonaparte, em seguida a longa desolação do Segundo Império, desempenhou um papel na elaboração da visão desencantada do mundo político e social que vai de par com o culto da arte pela arte? (...) Quando o povo manifestou uma imaturidade política que se iguala apenas à covardia cínica da burguesia, e quando os sonhos humanistas e as causas humanitárias foram escarnecidas ou desonradas por aqueles mesmos que faziam profissão de os defender – jornalistas que se vendem a quem der mais, antigos ‘mártires da arte’ que se tornam sentinelas da ortodoxia artística, literatos que favorecem um falso idealismo de evasão em suas peças e em seus romances ‘honestos’ –, pode-se dizer, com Flaubert, que ‘não há mais nada’ e que ‘é preciso encerrar-se e continuar, de cabeça baixa em sua obra, como uma toupeira’ (BOURDIEU, 1996, p. 76-77).

Já no Brasil, o contexto de produção da imprensa, o grupo de intelectuais ativos, o momento e a organização política, a herança das gerações anteriores (com destaque para a interpenetração por figuras como João Caetano e José de Alencar), a falta de instituições de arte (com exceção do Conservatório Dramático, que era uma sombra do que deveria ser, como

<sup>40</sup> Ironicamente, alguns românticos talvez vissem nisso uma comprovação de que a arte realiza em sua síntese o que racionalmente são contradições absolutas.

<sup>41</sup> As contradições que só a arte pode encarnar, o Infinito encarnado no finito, como indica Schelling, poderiam prefaciá-la obra de Baudelaire, por exemplo.

bem se sabia e se dizia na época, focado puramente na moral e não em preceitos estéticos), nada aqui, enfim, assemelha-se ao raro contexto em que pôde existir de fato uma arte pela arte, tal qual foi idealizada muito antes, na radical filosofia artística alemã. Era-nos particularmente estranho um desdém absoluto pelo público e, logo, pelo sentido de uma obra.

O exemplo da França serve, porém, não apenas para indicar que não é simples o ambiente em que um autor do século XIX poderia realmente desejar “abandonar a moral” ao escrever., mas que o contexto a que se referissem implicitamente escritores, jornalistas e políticos brasileiros podia ser o francês, não o nosso, como veremos Machado discutindo imprensa, progresso e século. A aplicação desses ideais no Brasil, portanto, implica necessariamente alteração, refração ou, usando o termo caro aos franceses, bricolagem. O culto da arte, por exemplo, podia ser expressão “moderna”, alinhada à França, mas seu sentido aqui era outro, que não levaria à criação d’*As flores do mal*.

Não é apenas em sentido restrito que a política está envolvida na estética. Toda a capacidade de atividade humana e, portanto, toda a visão do cosmos pode ser empenhada na discussão do que podemos ou não fazer, criar ou copiar. Para Santo Agostinho, por exemplo, “Em nenhum caso, o artista poderia ser o rival de Deus, Criador de todas as coisas” (JIMENEZ, 1999, p. 34). Todorov indica como a transformação da teoria da arte tem caráter político em sentido amplo:

Para Santo Agostinho, apenas Deus podia ser um fim em si mesmo. Para os românticos, qualquer coisa deve sê-lo: o homem, a arte e até a mais insignificante das palavras. Ao estado hierarquizado e dominado pelos valores absolutos, sucedeu a república burguesa, *na qual todo membro tem o direito de se considerar igual aos outros*, na qual ninguém constitui um meio em relação a outrem. F. Schlegel encerrará numa fórmula a evolução paralela do poético e do político: ‘A poesia é um discurso republicano, um discurso que é sua própria lei e sua própria finalidade, no qual todas as partes são cidadãos livres e têm o direito de concordar entre si’ (*grifo do autor*, 1996, p. 226).

Passa-se, no extremo, a uma assunção de que cada indivíduo existe em relação apenas a si. O mesmo ocorre com a obra de arte. Nessa “república das obras” cada poema poderia ser sua própria teoria, ou seja, os gêneros seriam anulados (por serem coerções externas à obra às quais já resistia, como vimos, Diderot); isso seria possível para Baudelaire – capaz de afirmar ainda: “O artista somente depende de si mesmo. Promete aos séculos futuros apenas suas próprias obras. Só responde por si mesmo. Morre sem filhos. Foi *seu rei, seu sacerdote e seu Deus*” (*apud* JIMENEZ, 1999, p. 277, *grifo do autor*) –, mas essa liberdade não pôde aportar ao Brasil com a obra do poeta.

Nesse sentido, observa-se uma forma discreta pela qual o discurso estético de Machado é politicamente conservador<sup>42</sup>. A separação entre o gênio e o resto, como entre o crítico e o público, denota o espírito hierárquico que comanda sua visão de arte, a qual está em conformidade com seu ambiente social e em discordância com as consequências lógicas da “harmonia”. A obra inútil é de perfeita fruição, livre; a moralmente adequada fica em seu devido lugar, numa moral que organiza tanto o lugar dela quanto o de tudo numa sociedade. É o limite de Machado, talvez o limite do Brasil daquele momento.

Ele se ateve, então, aos aspectos classicistas da estética quando o assunto era a relação entre a arte e o mundo, ou seja, quando se discutiria se a arte podia ou não afirmar autonomia plena. Machado cobrava a imitação e a moral (a tal ponto que certa moralidade lhe figurava óbvia, portanto, não digna de nota, como veremos). Na prática, observamos que queria uma arte muito próxima à teorizada por Diderot, ou seja, a imitação do ideal, mais verdadeiro que o fato, como na dicotomia entre historiador e poeta indicada por Aristóteles. Victor Hugo resumiu justamente os preceitos artísticos que destacamos em Machado, relacionando essa estética e sua contraparte política. É o que se lê no prefácio de *Hernani*:

a liberdade literária é filha da liberdade política. Este é o princípio do século, e prevalecerá. (...) como não nos libertaríamos da velha forma poética? A um novo povo, uma arte nova. Sempre admirando a literatura sob Luís XIV, tão bem adaptada à monarquia, a França atual, esta França do século XIX, cuja liberdade Mirabeau criou e cujo poder Napoleão concedeu, saberá conquistar sua própria literatura, pessoal e nacional (...).

E esta liberdade o público a quer tal como deve ser, conciliada com a ordem, no Estado; com a arte, na literatura. (...) Que o princípio de liberdade cumpra seu papel, mas que o cumpra bem. Nas letras, como na sociedade, nada de etiqueta, nada de anarquia: leis. Nem saltos, nem bonés vermelhos. (*in*: LOBO, 1987, p. 135-137).

Liberdade, mas dentro de limites. Não é de se espantar que o autor colocasse Corneille e Molière em sua tradição, informação importante para Machado. Victor Hugo indicou ainda, no prefácio de *As vozes interiores*, a missão pedagógica que a moral implica na teoria mimética aquém do Romantismo alemão que apresentamos:

Diga-se de passagem, nesta confusão de povos, doutrinas e interesses que se projetam violentamente todos os dias sobre cada uma das obras que a este século é dado fazer, o poeta tem uma função séria. Sem sequer falar aqui de sua influência civilizadora, cabe a ele elevar os acontecimentos políticos, quando o merecem, à dignidade de fatos históricos. (...) Para tal é preciso que lance a seus contemporâneos aquele olhar tranquilo que a história projeta sobre o passado; é preciso que, sem se deixar enganar pelas ilusões de ótica, pelas miragens mentirosas, pelas proximidades momentâneas, ele coloque desde já tudo em perspectiva,

---

<sup>42</sup> Não republicano, no sentido usado por Schlegel. Ou seja, não estamos aqui nos referindo aos partidos.

diminuindo isto, aumentando aquilo (*in*: LOBO, 1987, p. 132-133).

Eis duas questões em que Machado prefere evocar Victor Hugo, a medida da mímese e a missão do artista. Sua obra não é a tentativa de seguir os preceitos do autor francês, mas, em algum lugar no meio da passagem entre clássico e romântico, Machado de Assis decide ficar. Nesse sentido, vale indicar uma diferença interessante entre ele e Diderot, após apontarmos tantas proximidades: admitindo a arbitrariedade das modas de cada época, Machado não se interessa por quebrá-las por experimentação, em busca do elemento essencial que ambos acreditavam estar por baixo delas. Ele não busca nem mesmo criar um drama, para eles a mescla de tragédia e comédia apontada por Victor Hugo, simplesmente para testar a forma. Não há interesse em criar um poema que pareça um romance simplesmente para descobrir se é possível fazer tal transgressão da tradição. Machado prefere utilizar a noção de certa arbitrariedade nos gêneros para se apropriar com extrema liberdade das possibilidades que as próprias regras lhe permitiam.

Assim como olha para a nova arte com os olhos na tradição, buscando diferenciar o novo, adequado a seu tempo, e o tradicional, que respeita aqueles preceitos testados ao longo da história, também sua leitura de críticos contemporâneos redundava em princípios tradicionais. Não se quer dizer com isso que o autor não aprendia, mas que esse aprendizado tendia a ser o refinamento de uma descoberta que buscava o progresso a todo custo, mas que rapidamente se tornou o desfiar paciente de uma capacidade de discernir os bons e os maus argumentos estéticos tendo por base uma vasta história poética.

O que contrabalança a importância da mímese é que seu extremo, como o da harmonia, não é aceitável para a arte tal qual a pensava Machado. Em “A Nova Geração”, aponta que o próprio Taine, por exemplo, apara sua primeira afirmação de que “*l’art tout entier consiste dans l’exacte et complète imitation*”<sup>43</sup> (TAINÉ, 1985, p. 25). O professor francês argumentava que as grandes peças de Corneille não apresentavam personagens falando da forma exata como falariam na realidade, e a pintura, mesmo que muitas vezes mantenha as proporções observadas por quem a cria, quase nunca reproduz o objeto pintado em seu tamanho original. Esses exemplos vêm diretamente de Diderot, que, entre outros, já no século XVIII argumentava de forma idêntica e atingia essencialmente a mesma conclusão: o artista deve imitar a natureza, mas não indiscriminadamente, e sim de forma harmônica.

Mesmo que ele não tenha nunca tentado criar uma teoria explícita e total da arte,

---

<sup>43</sup> “Toda a arte consiste na exata e completa imitação” (tradução nossa).

temos motivos para crer que sua aceitação da doutrina da harmonia sem a conseqüente crise ou contradição da imitação encontra motivo não em inconsistência teórica ou conceitual, menos ainda numa despreocupação com coerência teórica (as mesmas exigências que tem para o artista a respeito do conhecimento da tradição e das regras da arte, as tem para o crítico de arte), mas na escolha de Machado e no contexto em que produziu seus escritos<sup>44</sup>. Tanto suas referências diretas a diferentes autores quanto os livros que se sabe terem feito parte de sua biblioteca e a importância que deu a discutir e demonstrar seus princípios na crítica demonstram que o pensamento sobre a arte lhe era uma constante. Se a postura moral não fosse uma escolha, mas dependesse essencialmente de posição política e erudição, deveríamos observar uma mudança radical dessa postura a respeito de imitação e construção formal ao longo dos anos, o que não se comprova.

Machado não escreveu uma definição precisa do limite entre harmonia e mímese, mas nitidamente as principais forças de equilíbrio entre os dois conceitos são os limites de cada um deles: exagerados a nortes absolutos, harmonia e mímese levavam a conclusões que contrariavam a tradição estética a respeito da beleza e da construção ou o valor da arte para a sociedade, a função civilizatória e pedagógica que cada obra tem em potencial. Os polos extremos forçavam um equilíbrio problemático no encontro dessas duas forças, sobre o que Machado não discutiu detidamente, mas que deveria enfrentar ao produzir seus próprios textos.

Um dos exemplos mais completos de Machado pondo em prática a visão de arte esboçada acima é sua carta (a José Feliciano de Castilho, em 15 de agosto de 1865) a respeito de *Os primeiros amores de Bocage* (peça de Mendes Leal). Logo de início, Machado nos apresenta a importância da mímese. Esta envolve uma escolha entre os elementos da realidade. Uma peça a respeito de alguém tão importante e conhecido como o poeta Bocage teria qualidade se o autor “atendesse à lição clássica, marcando o limite que separa a arte e a história; se, com a segunda vista da musa, soubesse tirar das entranhas do assunto e do tempo aquilo e tão somente aquilo que é digno da arte” (ASSIS, 1997a, p. 116). Conforme o crítico, foi exatamente o que Mendes Leal realizou. Por muitos parágrafos, Machado segue explicando: “Se a arte fosse a reprodução exata das cousas, dos homens e dos fatos, eu preferia ler Suetônio em casa, a ir ver em cena Corneille e Shakespeare” (ASSIS, 1997a, p. 117).

---

<sup>44</sup> Além dos motivos contextuais que indicaremos nos capítulos 2 e 3, enfatizamos que há aí uma decisão teórica consciente e informada.

Um artista precisa enxergar uma verdade essencial por trás dos fatos, o que conecta verdade, simplicidade e concisão:

O autor, tão consciencioso e tão verdadeiro, compreendeu que as linhas simples e características devem dominar os traços acidentais; o fundo do caráter e da índole de Bocage não eram os desregramentos referidos pela biografia e pela tradição oral (ASSIS, 1997a, p. 118).

A ação é “simples e natural”, o que em si é um valor. Reiterando sua posição no fim da carta, Machado afirmou: “nada mais simples que a ação do *Misanthropo*, e contudo eu dava todos os louros juntos do complexo Dumas e do complexo Scribe para ter escrito aquela obra-prima do engenho humano” (ASSIS, 1997a, p. 119); bem entendido que as referências a Dumas e Scribe não são irônicas; são autores dignos de muito elogio para Machado.

O estilo segue a mesma simplicidade, ou antes a concisão formal, termo mais adequado: “*necessária economia poética*, estilo verdadeiramente português, verdadeiramente do teatro: - prosa tão superior, que me consola de se haver proscrito os versos da cena” (ASSIS, 1997a, p. 119, *grifo nosso*). O último comentário é ainda uma concórdia com Victor Hugo, para quem os versos não precisavam ser abandonados do teatro como traço essencialmente classicista, bastava que estivessem de acordo com a peça realizada, ou seja, que fossem harmônicos com a obra.

Além de criticar as comédias que considerava vazias de conteúdo e que ganhavam os palcos na época, Machado está aproveitando para fazer uma crítica ao realismo extremo. Por isso mesmo, é uma referência a Taine lembrar, no meio da avaliação da peça, que o daguerreótipo é o oposto da arte, que deve interpretar uma biografia, não mostrá-la simplesmente seguindo as minúcias dos fatos. Machado compara o que escreveu um biógrafo sobre os motivos de Bocage para sair de Lisboa e aqueles apresentados na peça. Apesar da extrema diferença das duas narrativas, o crítico elogia copiosamente a escolha do dramaturgo por não mencionar os motivos reais e criar uma trama envolvendo amor e sacrifício. Machado admira o resultado exatamente porque a trama revela, conforme o crítico, a essência do comportamento de Bocage, suas intenções mais típicas e expressivas. Numa peça, o fato histórico não tem valor se não revelar a essência de que se quer tratar, sendo então excesso, não estando, por isso, em harmonia com o todo.

O universal humano, que precisa ser material do poeta dramático, é indicado pelos outros personagens, todos “têm a feição histórica e a feição humana, procedem do tempo e falam a todos os tempos, condição essencial na arte (...) são igualmente o resumo da



sociedade portuguesa, nos fins do século XVIII” (ASSIS, 1997a, p. 119).

Conformidade das ações no palco – até os detalhes de cena – imitação do real e, nos momentos-chave (mas por critérios que não podemos suspeitar), imitação da essência. Falamos de Machado de Assis, mas poderíamos tê-lo dito de Diderot. Estamos longe da harmonia autônoma da filosofia alemã do século XVIII, mas sim na mímese clássica “de segundo grau”, como classificou Todorov: para se criar (*poiesis*) a *imitação da verdade* da vida de Bocage, é preciso que se veja a *essência* escondida nos acontecimentos da vida do autor, sem se confundir a mesma essência com os fatos históricos de sua trajetória. Ao mesmo tempo, o resultado é tão belo, porque revela o poeta real. Não se trata da mesma visão que tratamos com os alemães, em que a beleza de um retrato independe da proximidade com o modelo, porque existiria apenas, de fato, a harmonia interna. Aqui a realização da obra, que seleciona na natureza o que deve ser imitado, ainda se justifica por revelar o objeto admirado pelo artista, no caso Bocage. Reconhecer essa essência implica também aquele juízo do gosto, algo que não pode ser totalmente mapeado, mas que, de alguma forma, é sensível, aparente na peça. Desse olhar capaz do artista depende o assunto da obra, que deve ser organizado, então, harmonicamente, a fim de que a peça seja não apenas agradável aos sentidos, mas também expresse adequadamente para o público a verdade que se encontrou oculta nos fatos<sup>45</sup>. *A harmonia, portanto, serve à imitação*. Podemos explicar essa relação de forma diferente contemporaneamente, mas ela aparece aqui tal como o abade Dubos a queria (bem como todo o Classicismo francês): escrava e senhora ocupam seus “devidos” lugares.

---

<sup>45</sup> Machado aceita que certas obras não querem mais que divertir (seria negar o óbvio), portanto não se preocupam em passar alguma verdade ou revelar nada, mas também afirma que uma obra alinhada a determinados interesses políticos (como a Abolição) é superior a outras. Nisso, ele implica que haja uma diferença entre beleza e moralidade e, portanto, a possibilidade de uma arte que não seja moralmente interessada ou relevante. O fundamental para que se pense sua estética, no entanto, não é que haja a possibilidade dessa separação, mas que ele (pres)suponha a exigência clássica de uma moralidade ao mesmo tempo em que valorize a liberdade romântica de não subordinar a arte a interesses que ignorem suas próprias leis. Revelar a verdade, é claro, está ligado ao aspecto moral da arte, e é um dos caminhos mais claros para se perceber tais considerações nos últimos romances machadianos.

## 2 EXPRESSÃO ESTÉTICA E IMPRENSA

Ainda que Realismo e Romantismo vivessem suas grandes brigas no Brasil durante o período em que Machado de Assis estava começando sua carreira literária, o autor logo deixou de se posicionar nitidamente na defesa de alguma escola, e muito cedo revisou a questão de escolher uma ou outra, pretendendo criticar peças, folhetins e romances com base, como vimos, em preceitos que entendia como essenciais e eternos, mediados pelo que seria adequado ao tempo, ou seja, pelo que entendia que fosse a função da arte no Brasil, naquele momento. Ao mesmo tempo, o reconhecimento de que a *paideia* (o ensino pela arte e pela cultura) remontava a Platão colocava o interesse pedagógico na lista das preocupações eternas da discussão artística. Como explica Marc Jimenez a respeito dos problemas teóricos que o filósofo grego enfrentou, “trata-se de saber que papel deve-se conferir à formação artística para permitir que todos os cidadãos vivam harmoniosamente num Estado livre da tirania, da oligarquia e de uma democracia sempre ameaçada pela corrupção” (1999, p. 197). O problema é obviamente essencial para um contexto de construção nacional e crise de regime político<sup>46</sup>, bem como, se quiséssemos, para os dias de hoje. Para Platão, como para Machado e outros autores do século XIX, há uma participação (idealmente) importante das instituições do Estado para isso, como o Conservatório Dramático; a imprensa era aqui, no entanto, uma forma inovadora e promissora de intervenção, uma espécie de nova classe de instituição da qual pretendiam tirar enorme lucro cultural.

São os primeiros textos de Machado, escritos nos jornais, inicialmente por participação gratuita e depois como cronista ou crítico teatral, os que melhor nos indicam o pensamento do autor a respeito da arte. Avançaremos, portanto, dessa produção de jornal numerosa e dinâmica para os textos posteriores, considerando o que podemos concluir de seus primeiros escritos a fim de analisar a produção seguinte, bem como os textos literários. Este capítulo não pretende esgotar a produção jornalística do autor, mas detalhar certos princípios dos periódicos de então que foram cruciais na formação de Machado de Assis como homem de letras e escritor. Discutida esse contexto, partiremos para a análise do autor como crítico teatral, seguindo sua produção de jornal.

Os poemas, como aponta Jean-Michel Massa, põem ao leitor moderno o problema de

---

<sup>46</sup> Desde que diferenciemos a desconfiança estridente de Platão frente à arte em contraste com o otimismo, particularmente pela crença no progresso, que marcou o nosso nacionalismo romântico, o qual não se restringiu ao ápice do Romantismo na literatura, afetando até o início do século XX.

encontrar as opiniões machadianas por demais trabalhadas dentro de preceitos de gênero e de adequação temática, ainda que algumas poesias sejam significativas para o assunto. A crônica, a crítica e o texto de opinião, ainda não entendidos como produções de algum valor literário, encontravam o autor menos preocupado com a estetização daquilo que escreve e mais com as questões que colocava em pauta, discutia e disputava. O cuidado formal desses textos visava à eficiência no debate das ideias, não à formalização e à expressividade, como caberia ao poeta, segundo a ideia que fazia deste o próprio Machado.

A liberdade de Machado frente às escolas, assumido com bases teóricas tanto do Romantismo quanto do Realismo, tem duas raízes importantes que pretendemos demonstrar aqui: a imprensa e a tradição teatral. Grande parte do que lemos a respeito do artista e de sua obra pode ser pensado em relação aos palcos (já reconhecendo uma tradição local), e ao papel dos periódicos no século XIX (particularmente, claro, na sua segunda metade), a que Machado foi particularmente sensível não apenas pelo contexto brasileiro em sentido amplo, mas por serem os jornais sua porta de entrada na vida literária.

Buscamos demonstrar neste capítulo, em primeiro lugar, as ideias de Machado sobre imprensa, retomando as sobre arte e relacionando-as, além de discutir a atividade dos periódicos na época. Em segundo lugar, trataremos de como o teatro colabora com essas ideias para que interpretemos a estética machadiana, por enquanto, em diálogo com o Rio de Janeiro até o fim da década de 1860.

## 2.1 OPINIÃO PÚBLICA

A imprensa no Brasil começou em seguida à chegada de Dom João VI, e seu desenvolvimento é marcado pelo papel político assumido pelos editores. O diálogo de Machado de Assis com essa posição de redatores e gazeteiros ganha autonomia com o tempo, mas não abandona ou descarta levianamente as marcas da história e da função dos jornais no século XIX.

Já circulavam, desde o período colonial, jornais estrangeiros, panfletos, antologias e manuscritos: “desde narrativas históricas até poesias, passando pela agricultura, medicina, botânica, discursos, sermões, relatos de viagens e naufrágios, literatura em prosa e até

polêmicas” (MOREL, 2008, p.24). Mesmo alguns gestos simbolizavam ideias que não podiam ser ditas, mas que formavam como uma pré-história da opinião pública.

O desenvolvimento da mesma nos interessa particularmente porque a moral está ligada a um “senso comum” no sentido de certa razão e sensibilidade compartilhadas e socialmente reconhecidas. Adequação e respeito aos costumes, características importantes para a sensibilidade moral na arte, inclusa na ideia de “bom gosto”, podem ter um rosto social mais nítido e consciente, talvez até racionalmente trabalhado, quando a imprensa permite que determinadas opiniões se tornem públicas, sejam debatidas e, ao mesmo tempo, outras nunca o sejam e formem um tabu entre a intelectualidade.

Todas as formas de propagação de ideias experimentadas, incluindo os costumes de propagação oral das informações lidas, formam o contexto em que os periódicos deveriam se inserir. É em competição com as ferramentas até ali estabelecidas de comunicação e influência e em acordos e desacordos com os agentes sociais presentes que os jornais precisavam ganhar o espaço público. Além de tudo, o governo era um dos poucos a acumular quantia de dinheiro suficiente para apoiar a manutenção de um periódico por mais longo tempo. Não se deve esquecer ainda que os próprios redatores eram pessoas letradas com acesso (de variada natureza) a algum capital, elite bastante restrita que, por isso mesmo, numa sociedade sem marcas de especialização em nenhuma área de atuação profissional, tanto estavam em posição de trazer ao Brasil a novidade da imprensa quanto tinham fortes interesses políticos para fazê-lo, assim como seus companheiros e amigos.

A crescente vontade de desligamento de Portugal, que marcaria a literatura do século XIX, foi também tema para o engajamento da imprensa desde a década de 1820. Alguns jornais ocupavam menos espaço com o debate político em si, como o *Jornal do Commercio*, fundado apenas em 1827, mas não se mantinham desinteressados. Ainda na década de 1820, também o *Diário de Pernambuco* e o *Jornal de Anúncios* ocupavam-se com notícias mais variadas e com o mercado, mas a visão de um jornal totalmente voltado para este, “neutro” na acepção que usaríamos hoje, não se desenvolvera então no Brasil.

As grandes alterações políticas em Portugal e Espanha na década de 1820, culminando nas revoluções constitucionais, afetaram nossa imprensa diretamente. A Junta de Governo da Revolução Constitucional portuguesa derrubou a censura prévia em 21 de setembro de 1820. Em 13 de outubro, foi permitida a circulação livre dos impressos portugueses fora do país. Dom João VI oficializou a mesma medida em seguida, acatando oficialmente uma

situação já estabelecida.

No ano seguinte, o Brasil passou a ter 11 periódicos publicados, em oposição ao único de 1820 (cf. MOREL, 2003, p. 25). Os dois anos seguintes foram marcados por manifestos, denúncias, proclamações e outras publicações sem periodicidade, mas voltadas para o problema político premente: o destino da família real, entre Brasil e Portugal. Trata-se de um debate público sobre o que o imperador deveria fazer. “Eram os primeiros esboços de uma opinião pública que ganhava um peso político e que se tornava visível sobretudo pelo crescimento da imprensa e indicava uma pressão em favor de maior publicidade para a coisa pública”. O debate sobre a localização da Corte do reino “foi ganhando intensidade nos impressos, foi subindo de tom. Começaram a surgir comparações agressivas, e os partidários dos Reinos do Brasil e de Portugal foram cristalizando posições e formulando um antagonismo que se tornava cada vez mais acentuado” (MOREL, 2003, p. 25).

Além das significativas relações de convívio na produção (nas redações e nas sociedades que reuniam grupos de amizade), há também, ligada à formação da opinião pública, as que se dão no consumo. O jornal muitas vezes era lido em voz alta no próprio local em que era impresso e vendido, gerando uma reunião de sutis diferenças de opinião sob uma mesma bandeira publicamente reconhecida e ativa, de modo que o papel do periódico na agregação de indivíduos ideologicamente afins não se dava apenas pela compra de um mesmo periódico, mas pelo convívio direto. Paula Brito, amigo e primeiro promotor da carreira de Machado com as letras, era um dos editores que promovia esse encontro entre produção, impressão, venda e convívio. A imprensa reforçava assim a formação de grupos de mesmo interesse e mesmo discurso público. Após a morte de Paula Brito, outras sociedades (até finalmente a Livraria Garnier) se tornaram pontos importantes de encontro entre Machado, Alencar e muitos outros autores, políticos, jornalistas, músicos. Suas conversas iam da literatura ao que mais surgisse no momento, como Machado relembra na crônica de 8 de outubro de 1893, publicada na *Gazeta de Notícias*, depois nas *Páginas recolhidas* (OC, 2008, v. 2, p. 626-628).

As sociedades cumpriam suas funções de camaradagem, o que não podia ser isento de política nessa sociedade. O autor indicou, na crônica de 3 janeiro de 1865, como funcionava a vida nesses meios:

a Petalógica de Paula Brito, o café Procópio de certa época, onde ia toda a gente, os políticos, os poetas, os dramaturgos, os artistas, os viajantes, os simples amadores, amigos e curiosos; onde se conversava de tudo, desde a retirada de um ministro até a

pirueta da dançarina da moda; onde se discutia tudo, desde o dó de peito do Tamberlick até os discursos do marquês de Paraná, verdadeiro campo neutro onde o estreado das letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com o ex-ministro.

(...)

Queríeis saber do último acontecimento parlamentar? Era ir à Petalógica. Da nova ópera italiana? Do novo livro publicado? Do último baile de E...? Da última peça de Macedo ou Alencar? Do estado da praça? Dos boatos de qualquer espécie? Não se precisava ir longe, era ir à Petalógica.

(...)

no mesmo banco, às vezes, se discutia a superioridade das *divas* do tempo e as vantagens do ato adicional, os sorvetes do José Tomás e as nomeações de confiança aqueciam igualmente os espíritos (OC, v. 4, p. 237-238)

O primeiro passo para o fenômeno da construção de uma opinião pública foi, assim, que um jornal fosse de fato nosso, brasileiro, que debatesse o nosso contexto e que tivesse interesse nele em primeiro lugar, ou seja, a publicação do *Correio Braziliense*. A imprensa periódica estrangeira a que se tinha acesso “não praticava até 1808 o debate e a divergência política, publicamente, (...) é na criação de um espaço público de crítica, quando as opiniões políticas assim publicizadas destacavam-se dos governos, que começa a instaurar-se a chamada opinião pública.” (Morel, *in*: MARTINS, p. 30). Marco Morel assim a define: “um recurso para legitimar posições políticas e um instrumento simbólico que visava a transformar algumas demandas setoriais numa vontade geral” (*in*: MARTINS, p. 33).

O jornal era também um meio de informação significativamente acessível. Opositores ao governo tinham como competir no mercado contra conservadores, e “não era necessário ser um privilegiado social para comprar eventualmente um exemplar, cujo preço estava acessível até mesmo para um escravo de ganho que se interessasse em sua leitura.” (Morel, *in*: MARTINS, 2008, p. 36). Justamente essa possibilidade de acesso deu ao jornal a primazia sobre o livro no conceito de “impresso”: a literatura era, então, parte da “imprensa”. Se o Brasil do século XIX não tinha casas editoriais, a propagação de tudo, mesmo da literatura estrangeira, dar-se-ia preferencialmente pelo jornal, em traduções, trechos, folhetins e publicações de poemas. O jornal era mais rentável que o livro, ainda que cada folha raramente se sustentasse por muito tempo.

É clara a manifestação disso nos primeiros escritos opinativos de Machado de Assis, como veremos analisando “O Jornal e o Livro”<sup>47</sup> e “A Reforma pelo Jornal”<sup>48</sup>. O livro ser mais caro e mais raro marca a posição do autor a respeito dele e da função social da literatura.

<sup>47</sup> De janeiro de 1859, no *Correio Mercantil*.

<sup>48</sup> De 23 de outubro de 1859, n’*O Espelho*.

Machado pode ter assumido a teoria de Eugène Pelletan<sup>49</sup>, que, em *La loi du progrès*, “revelou a existência de um Deus do Progresso, em harmonia com o século” (MASSA, 2008, p. 190). Ao mesmo tempo, porém, o desenho que fez do XIX com essa inspiração explícita condizia perfeitamente com o quadro que tinha em frente no Brasil, ou seja, a enorme relevância da imprensa em oposição à dificuldade do livro. O fundamento dessa preponderância do impresso, a possibilidade maior de acesso do jornal, é apresentado por Machado como traço verdadeiramente democrático – ou seja, o fato econômico é dado como valor ético intrínseco, como que da essência do jornal.

A literatura que se manifesta em tal veículo não pode, portanto, negar ou ignorar a própria característica que torna sua nova mídia superior à antiga. A literatura precisa considerar o público a que finalmente tem acesso e as possibilidades dinâmicas de seu novo veículo. Esse contexto parece estar ligado a uma diferença de valor do folhetim na Europa e aqui. Não há, praticamente, a possibilidade ou a herança de uma literatura nacional “pura” que possa sustentar um verdadeiro desprezo pela “nova” forma folhetinesca (o que era possível na Europa, como retomaremos em 2.2).

A opinião pública se manifestava com uma série de princípios vociferados em crônicas e prospectos, fundados na “Razão”, por meio da qual se buscava construir uma consciência política mais ampla. Marco Morel organiza os caminhos que a opinião pública podia tomar em duas vertentes: a aristocrática, que a entendia como resultado do pensamento ilustrado e racional de uma elite, e a revolucionária, mais democrática, que pensava a opinião pública como a manifestação da vontade da maioria do povo por meio de grupos como as sociedades e organizações políticas. Encontram-se marcas de ambas as vertentes nos jornais em que Machado trabalhou e em seus textos, mas a primeira via é claramente a preferida numa sociedade que, entre gritos de liberdade e democracia, tinha uma estrutura monarquista e herdava na prática muitos valores aristocráticos. Essa postura nitidamente favorece a formação de uma cultura pedagógica, pois a elite cultural que comanda os jornais e neles escreve está na posição de formar e educar o povo que simplesmente lê a folha, ainda que, contraditoriamente, se queira manifestar os interesses e a alma desse mesmo público.

É possível reconhecer isso no discurso de Machado não apenas sobre a imprensa, mas sobre os escritores tanto de prosa quanto de teatro. Tem-se um exemplo curioso da imagem da imprensa como espaço de debate racional de ideias com proveito à cultura do país na disputa

---

<sup>49</sup> Escritor, jornalista e político francês (1813-1884).

“Os Cegos” (OC, Vol. 3, pp. 996-1001). Nela pode-se observar a estrutura da discussão pelo jornal como que esvaziada de conteúdo político, ou mesmo de alguma relevância séria social: Machado utilizou todo o potencial do debate público bem ao gosto da discussão aberta sobre “temas filosóficos” compartilhado na intelectualidade da imprensa (no caso, disputa-se quem é mais digno de pena, o cego por acidente ou o cego por nascença). “No âmbito da imprensa, a polêmica se transformara para alguns numa segunda natureza, quase um jogo” (MASSA, 2008, p.170). Os artigos da série “Os Cegos” são de 1858. Seria apenas em 1860, quando passou a trabalhar como jornalista, escrevendo os *Comentários da semana*, que exploraria o texto jornalístico em seu potencial diretamente político.

A disputa sobre os cegos parece pouco relevante, mas revela preocupações morais com o público. A troca de ideias é uma demonstração para o leitor do uso da razão e de verdades filosóficas a respeito da vida e da existência, nos seus entenderes. Mais do que isso, pressupõe a participação silenciosa dos leitores naquele confronto filosófico, pensando e debatendo junto, mesmo que sem participar ativamente, em teoria se vendo representado por um dos contendores.

A opinião pública e as possibilidades da imprensa não atraíam apenas novos agentes sociais, ávidos por um espaço de participação política, mas reformavam os meios de intervenção de todos, mesmo do imperador, que participava em alguns debates, ainda que por pseudônimo. A mesma atratividade foi capaz de criar espaço logo para que algumas mulheres interviessem diretamente, em particular nas revistas, como redatoras ou editoras e, em especial, como principal público-alvo. Já surgiam “manifestos coletivos e de caráter político assinados apenas por mulheres nos anos 1820 em diferentes localidades, como Paraíba e Rio de Janeiro” (Morel, *in*: MARTINS, 2008, p. 42).

Ainda que a enorme maioria dos profissionais fossem homens, as mulheres não agiam no jornalismo apenas pela preferência por uma folha, ou por sua importância para o comércio (os jornais serviam desde cedo como veículo publicitário e mesmo o trabalho doméstico livre era oferecido em anúncios, bem marcados pela associação entre serviço e escravidão, de modo que até se oferecia comida e vestimenta como pagamento). *O Espelho das Belas* e *A Violeta* são ambas revistas produzidas por mulheres no Rio de Janeiro, na década de 1840. Seus jornais, em geral, voltavam-se para questões de beleza e literatura, mas alguns foram além, como *A Família*. Dirigido por Josephina Álvares de Azevedo, irmã do poeta romântico, posicionou-se, por exemplo, pelo voto feminino.



Com tudo isso, pode-se pensar que o destaque dado às leitoras na ficção machadiana tenha como verdadeiro diferencial o fato de ser explícito, já que estava, com certeza, implícito para os demais escritores e era também direto e claro no dia-a-dia da imprensa. Sua preocupação com o leitor a ponto de identificá-lo por gênero e interesse podia expressar ironia muitas vezes, mas se embasava num conhecimento bem claro de quem lia cada folha ou revista, conhecimento que tinha por base a preocupação dos editores com esse novo elemento, visto pelo ângulo explícito do mercado: o público-alvo e as opiniões que se formavam a respeito dos próprios periódicos.

Houve uma certa divisão entre jornais e revistas, aqueles voltados à política e estas à literatura (ou ao quadro cultural em geral), o que delineou a formação de uma produção especializada no público feminino (as revistas), ainda que o jornalismo do Segundo Reinado, feito por literatos que se aproximavam da política, tenha tentado muitas vezes fundir as duas funções nos periódicos jornalísticos (obviamente, maior o público, maiores as vendas).

Um dos principais períodos de efervescência política da imprensa, que ajudaria a definir seus caminhos, foi a Regência, e data justamente dela o nascimento da revista *Nictheroy* (na Paris de 1836), certidão de nascimento de nosso Romantismo e, portanto, marca do nacionalismo posto no centro do meio cultural e político do nosso século XIX. A inter-relação e a importância dos jornais cresceriam de tal forma que, no fim do Segundo Império, seria considerado que cada bandeira de luta política precisava de uma folha própria, sem a qual não se existia publicamente (ou seja, politicamente). Foi o que sentiu Joaquim Nabuco, ao atuar pela Abolição. Sem ter um periódico que suportasse sua palavra, que seguisse sua campanha e seus interesses diretamente, acabou dependente d'*O País*, de Quintino Bocaiúva.

A missão do progresso e o interesse político eram parte essencial do jornal, portanto (desde a formação de nossa imprensa, traço típico do nascimento de Estados nacionais). A luta pela pátria e por sua construção eram inerentes à imprensa iniciante, não simples interesse de determinados donos de jornais. Se a literatura é parte da imprensa, uma tradição que culmina nesta mídia moderna, já por esse aspecto ela herda também a responsabilidade desse engajamento, não como uma possibilidade entre tantas outras, mas como traço essencial. Machado indica claramente que é assim que a vê no Brasil, não como dogma nem como culto isolado, mas imbrincada, pelas próprias necessidades brasileiras, no meio em que nasce.

## 2.2 A FUNÇÃO DA IMPRENSA

Indicamos que, no Brasil, “país de fraco poder aquisitivo, o gênero periódico figurou como suporte fundamental do impresso” (MARTINS, 2008, p. 57). O jornal dominou o conceito de “impresso”, portanto de “imprensa”. Dado esse destaque, a “teoria” do periódico englobou o que se teorizava sobre o livro. Machado inicialmente aceitou esse domínio como natural (fruto do progresso inerente à humanidade), defendendo que a situação do livro não era nem deveria ser mais a mesma que tivera até então, como grande suporte da arte narrativa. Pelo contrário, o que pensava sobre o livro era parte da discussão sobre imprensa. Não eram meios diferentes em diálogo, nem o livro tinha preferência por tradição ou história: o jornal é que tinha vantagem por ser símbolo dos novos tempos. Isso promoveu, como pretendemos demonstrar, que a estética literária de Machado herdasse valores e intenções da cultura que fundamentava os jornais na época. Importa, portanto, reconhecer como o autor entendia a imprensa em seu tempo e como ela mesma era realizada.

O que se destaca logo à observação é o discurso do progresso. Entre as figuras de vulto na imprensa, poucos resistiram nos periódicos cariocas do século XIX a comentar e louvar o progresso, ou pelo menos a utilizá-lo como referência positiva para diminuir determinadas medidas ou ideias que seriam contrárias às “ideias do século”. Machado, em “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura” (publicado na *Marmota*, em abril de 1858), já destacava as gloriosas invenções do engenho humano, linha de explanação que manteria em toda a juventude. Contemplando o trem, o telégrafo, o barco a vapor, a imprensa (e os elementos anteriores todos potencializam esta última), Machado louvava com Chateaubriand que as ideias (e não apenas as mercadorias) viajariam pelo globo ainda mais rapidamente.

Conforme o jovem escritor brasileiro, o florescimento das ideias em nossas terras estava esquecido em prol da parte puramente pragmática e econômica do progresso. O jornal era a volta por cima (ou a tábua de salvação) do homem de letras, por quem ninguém olharia simplesmente com base em sua arte e seu trabalho intelectual. Sem opção, o autor (poeta ou romancista) não poderia se isolar asceticamente: “No estado atual das coisas, a literatura não pode ser perfeitamente um culto, um dogma intelectual, e o literato não pode aspirar existência independente, mas sim tornar-se um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende” (OC, vol. 3, p. 1005).

Apesar da valorização da imprensa, Machado não deixou de marcar a dubiedade desse progresso, mesmo que então apenas considerasse isso um problema facilmente contornável, com uma proposta política ou duas que valorizassem a produção nacional. Era o progresso que trazia a imprensa, a velocidade, a riqueza; era ele também que trazia o materialismo vazio e o barateamento das relações do que era até então sagrado: “A arte tornou-se uma indústria”, reclamou sobre o teatro em 1858 (OC, vol. 3, p. 1006). As “Idéias Vagas”, publicadas em 1856, apresentavam a mesma preocupação, mas com maior tranquilidade. Machado expressava a felicidade por a locomotiva não ter ainda destruído o espírito – além de avisar a Inglaterra contra o risco da ambição desmedida que seu grande progresso técnico promovia!

Em 1858, Machado publicou o poema “O Progresso: hino da mocidade” (OC, v. 3, p. 728). O subtítulo é desenvolvido logo de início: destaca-se que é traço característico da humanidade a promessa de um futuro brilhante e inovador abrir-se aos jovens:

E sempre a mesma aurora a rir de era em era.  
E sempre a estrada augusta a rebentar em flor!

Mas, na estrofe seguinte, o eu-lírico prioriza sua época em relação ao supostamente eterno desejo de renovação dos jovens, celebrando seu “século dourado”. Já nessa temática encontramos a preocupação moral bastante ampla e direta de Machado: o progresso traz consigo uma missão, que a humanidade carrega em sua essência:

Fala mais alto, irmãos, a ardente humanidade!  
Marchando a realizar uma missão moral;  
E pregando uma lei, uma eterna verdade,  
Do progresso a subir a mágica espiral.

“O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura” (do mesmo ano) indicava-nos que a missão do progresso se cumpriria não por natureza própria do desenvolvimento, pois dependia de certo direcionamento a ser feito por uma elite capaz de influir institucionalmente no Brasil (e o poema citado é também uma conclamação para esse trabalho), mas a promessa estava ao alcance da nova nação, e a solução para os percalços do caminho não eram propriamente desafiadores. O poema, sozinho, não inspira o pensamento um pouco mais equilibrado que encontramos na prosa, mas entende-se bem o entusiasmo de um eu-lírico que dedica o poema a Pelletan.

Jean-Michel Massa, em *A juventude de Machado de Assis*, destaca a epígrafe do

poema (“*E pur si muove*”<sup>50</sup>), comum entre o livro de Pelletan que referimos (*La loi du progrès*) e o poema de Machado. No entanto, se confiamos antes em sua prosa jornalística que em seus poemas, a avaliação de Machado a respeito do teatro e da literatura em 1858 indica ao menos que o senso crítico do autor não o permitia esquecer que tão maravilhoso progresso era uma nau em que o país precisava ativamente embarcar. O ânimo constante dos textos de Machado a respeito do tema também indica uma certa preocupação contida da possibilidade de que o Brasil perdesse o navio.

A dúvida, porém, restringe-se ao Brasil. A “verdade” do desenvolvimento constante da humanidade é proferida com total certeza, apenas tributada a Pelletan (referido como um messias), em “O Jornal e o Livro”. A modéstia retórica com que Machado se coloca, como prezam os bons costumes, por isso mesmo não convence. Para deixar clara a convicção do autor, citamos extratos importantes do início desse texto em que ele discorre sobre a firme caminhada da humanidade ao longo da história, rumo à perfeição:

A evidência desse princípio, ou antes desse fato, foi claramente demonstrada num livro de ouro, que tornou-se o Evangelho de uma religião. Serei eu, derradeiro dos levitas da nova arca, que me abalance a falar sobre tão debatido e profundo assunto? (...) Sou filho deste século, em cujas veias ferve o licor da esperança. Minhas tendências, minhas aspirações são as aspirações e as tendências da mocidade; e a mocidade é o fogo, a confiança, o futuro, o progresso (OC, vol. 3, p. 1007).

É sob as asas desse progresso inquestionável, incandescente, prometeico que Machado abarca o desenvolvimento da imprensa, seu assunto central. Conforme o autor, ela é, na verdade, o sintoma de um mundo que se regenera, que vive sua vocação republicana, porque humano; os periódicos representam juntos mais um desenvolvimento liberal no mundo pós-Revolução Francesa. Essa renovação é muito bem-vinda porque a literatura, em todas as formas que se conheciam, não era democrática nem liberal como o jornal, portanto ela não podia, sem uma revolução também em sua mídia, expressar esse novo estágio da humanidade, rumo a seu *telos*.

Todo o conto do desenvolvimento humano, resumido por Machado nas primeiras páginas de seu artigo, narra a busca de uma forma para perpetuar e transmitir uma ideia, particularmente de uma geração a outra (Machado faz algo semelhante a uma história hegeliana que não tem por fim a consciência, mas a democracia). A arte foi a grande resposta da humanidade a esse desejo de eternidade e à função de encarnar, de servir de forma à ideia.

---

<sup>50</sup> A frase que Galileu teria sussurrado após ter de se retratar frente à Inquisição, afirmando que a Terra é estacionária. Queria dizer “mas ela se move”, para dar a última palavra confirmando sua teoria heliocêntrica.

Função magistralmente cumprida pela arquitetura e pela estatuária até a Idade Média, no fim da qual a imprensa surgiu. O livro então passou a ser a forma mais perfeita para a expressão das ideias. “O que era a imprensa? Era o fogo do céu que um novo Prometeu roubara. (...) O que era o livro? Era a fórmula da nova ideia, do novo sistema” (OC, vol. 3, p. 1008). Mas essas publicações não eram, propriamente, democráticas ainda. Faltava a forma de superar seu distanciamento do povo,

não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre como o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal.

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e das convicções (OC, vol. 3, p. 1009).

Observa-se facilmente o linguajar religioso misturado ao elogio do progresso. Há uma missão da imprensa sendo claramente expressa, e esta é marcada por ideias e preceitos morais historicamente associados ao cristianismo, como que apropriados ou conquistados pela imprensa<sup>51</sup>. Da mesma forma, a humanidade tem uma missão, seu próprio progresso, rumo ao que Machado mesmo poderia ironizar futuramente como o Jardim das Delícias no fim da História. É como se a humanidade praticamente não precisasse mais da religião em seu desenvolvimento social, já que a imprensa chegou para realizar o que a Igreja não tinha ferramentas para fazer. “A ideia de Deus encarnada há séculos na humanidade apareceu enfim à luz” (OC, vol. 3, p. 1009). Tal revolução liberou as ideias, e em seguida liberaria os povos. Os reis defendiam-se com Constituições para tentar segurar a massa que avançava, a sociedade e a economia (em especial pelo crédito, mantenedor da imprensa, que por sua vez é um banco de ideias, num trocadilho da época que Machado também aproveita), tudo se revolucionava pelo desenvolvimento do jornal. Com o poder de enfim unir as nações, a imprensa reverteria Babel e nos levaria de volta à felicidade.

Em outubro também de 1859, Machado publicou texto semelhante, “A Reforma pelo Jornal”, no periódico *O Espelho*. Nele, indica o ideal da queda da aristocracia pela folha de imprensa: “Com o jornal eram incompatíveis esses parasitas da humanidade, essas fofas individualidades de pergaminho alçado e leitos de brasões. O jornal tende à unidade humana, ao abraço comum” (OC., vol. 3, p. 1035). Ou ainda: “Graças a Deus, se há alguma coisa a

<sup>51</sup> O autor não herdou o discurso religioso da sacralização da arte romântica, que substituiu Deus pelo artista, mas esse discurso parece, ironicamente, ter feito um outro caminho até ele, pelo papel do jornal para a literatura.

esperar, é das inteligências proletárias, das classes ínfimas; das superiores, não” (p. 1036). Tais classes ínfimas, bem entendido, esclarecidas e animadas pelo jornal, escrito por uma elite intelectual eticamente responsável.

Como o livro poderia ser comparado à democratização universal das Luzes e às inéditas e inacreditáveis mudanças políticas que disso resultariam, tudo produto do jornal? Afinal, “o jornal é mais que um livro, isto é, está mais nas condições do espírito humano. Nulifica-o como o livro nulificará a página de pedra? Não repugno admiti-lo” (OC, v. 3, p. 1010). A palavra, nessa nova forma, tem o máximo poder redentor: “Todas as coisas estão em germen na palavra (...). O verbo é a origem de todas as reformas” (OC, vol. 3, p. 1035). Observe-se o desassossego social que Machado busca representar aqui. Dois anos depois, nos *Comentários da semana*, o tom recua, perde muita megalomania, mas não foge da crítica ao Império. A ideia de um Machado jovem conformista e subalterno tem muita dificuldade de incluir as crônicas do autor.

Por último, o jornal permite e promove o debate, o que Machado associava ao “movimento” (outra característica essencial do espírito humano), além de ser o espelho de um povo, não o de um talento individual, como o livro. O escritor, por sua vez, ganhava com a imprensa a liberdade de seu intelecto. Não mais cativo do Absolutismo (conforme o autor), que findava, podia abandonar o mecenato e viver livremente de seu trabalho com a mesma lógica com que um trabalhador vivia do próprio braço na democracia que fincava raízes.

Por todos esses poderes, valores e promessas, retomamos a diferente valorização que o folhetim recebia aqui em comparação com a desvalorização estética feita na Europa. Representado em geral como uma forma baixa de texto, indigno da consideração de “arte”, o que se estendia ao romance em si, o folhetim estabeleceu a má-fama de meio pelo qual o escritor se prostitui, vendendo sua pena ao mercado, ou seja, ao gosto parvo do público. No Brasil, a literatura tinha menores possibilidades de desenvolvimento e circulação. Sem a tradição que os países europeus experimentaram e com a imprensa sacramentando o casamento entre progresso e fundação nacional, fazia sentido para nossos autores (com exceções, é claro) valorizar antes a impressão, no meio que lhes estava disponível, que a necessidade de se guardar para uma forma mais elitista. Escritores como Machado celebravam o próprio contato com o povo (relativo ou potencial que fosse, de nosso ponto de vista atual), o qual indicaria o desenvolvimento das letras e do espírito de sua nação, uma comprovação da democracia que estaria varrendo o século.

O folhetim, para a maioria de nossos romancistas, não era uma aceitação de um mercado que vulgarizava a arte, mas sim uma condição *sine qua non* de praticamente qualquer publicação literária, e as “massas” não podiam “sujar” as “grandes obras” brasileiras, pois, ainda que alguns autores pudessem ter medo desse “contágio”, poucos cidadãos (proporcionalmente) ainda eram capazes de pegar um jornal e efetivamente lê-lo, além de a dita literatura nacional ainda ser percebida como uma obra em construção, mais próxima da planta baixa que dos retoques finais. Assim, os poucos que efetivamente liam podiam virar símbolos da democracia, como queria Machado, já que eram vistos como o povo da nação nascente que encontrava a cultura graças ao progresso da imprensa.

Mesmo não se restringindo a essa relação prática com o folhetim, o romance já estava tratado respeitosamente em “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”. Mais que a forma narrativa, era o caráter democrático do mercado de impressos, conforme o argumento de Machado, que chamava sua atenção, não a questão da troca por dinheiro. A falta de gosto do público, quando era apontada, justificava-se como efeito de autores e críticos que não se responsabilizavam por educar bem seus leitores através da produção de bons livros e boas análises. Ou seja, não era responsabilidade ou culpa do público, propriamente dito, mas dos produtores intelectuais.

A expressão machadiana de democracia denota por que nacionalismo e imprensa (incluindo sempre literatura) seriam parceiros inseparáveis ao longo do século XIX. O reconhecimento que prestava ao jornais era de fato coerente com a enorme importância que o desenvolvimento de periódicos teve para toda a vida política e intelectual do país. “A circulação da palavra impressa, que até então reduzira-se a material de fora da colônia, alcançou de forma bastante rápida dimensão muito significativa, que constituirá a base da vida social, intelectual e política do Brasil do século XIX”, como afirma Ivana Stolze Lima, em “A língua nacional no império do Brasil” (2009, p. 482).

Benedict Anderson, em *Comunidades imaginadas*, aponta que a transformação de unidades administrativas em nações dependeu, nos séculos XVIII e XIX, de três mudanças epistemológicas centrais: o fim da hierarquia das línguas (de linguagens sacras, eternas e supostamente mais verdadeiras, passou-se a entender a evolução histórica e, ao mesmo tempo, a arbitrariedade de todos os sistemas linguísticos), a mudança da compreensão territorial de um sistema centralizado que emanaria de determinada autoridade hierárquica para uma compreensão estendida e limitada não pela distância do centro, mas por fronteiras com outras

organizações administrativas (supostamente outras nações) e pela construção da simultaneidade temporal (cada cidadão segue existindo como parte da nação mesmo que nunca nos encontremos com ele, ou que seja assunto do jornal num dia e no outro não mais seja mencionado), forma que caracteriza tanto o jornal quanto o romance tal como se desenvolve pelo menos a partir do século XVIII.

Podemos dizer que o grande efeito do jornal foi *seguir* a erguer nações, pois, quando entrava nessa batalha, ele ideologicamente as pressupunha. Quando apresenta diferentes fatos do cotidiano em suas páginas, o que dá coerência ao jornal é justamente se imaginar que todos esses fatos digam respeito a uma comunidade, a nação. “A data no alto do jornal, o seu emblema mais importante, fornece a principal conexão – o avanço constante do tempo vazio e homogêneo” (ANDERSON, 2008, p. 65), ou seja, o tempo que não é mais sagrado nem preso a um horizonte visível, mas comum e igual para todos, adequado a “uma sociedade impessoal e anônima, com indivíduos atomizados” (GELLNER, 1993, p. 91).

No entanto, no tempo de Machado de Assis, estava vencida no Brasil a maioria dessas mudanças ideológicas que permitiam a formação da nação. A alteração do entendimento das línguas havia ocorrido bem antes, na Europa. O Brasil já se definia por território, especialmente por existir numa lógica que pressupunha a organização territorial que Anderson destaca, afinal, já existiam exemplos práticos e modelares de nações e nacionalismos, como Estados Unidos ou boa parte de nossos vizinhos na América do Sul. Mesmo o estabelecimento de uma língua administrativa única para toda a região fora vencido no século anterior a Machado, com a política do Marquês do Pombal – a unidade linguística é um dos elementos que fomentava a crença de determinado grupo humano, o futuro “povo da nação”, na realidade comunal de sua experiência. A língua única é um significativo caso de como os exemplos existentes e a crença pressuposta na nação atuavam em nossa comunidade intelectual: a determinação de alguns autores, como Alencar, para formar uma língua que fosse “nossa” faz a passagem consciente do que se deu por acidente nas primeiras formações nacionais: “o capitalismo tipográfico criou línguas oficiais diferentes dos vernáculos administrativos anteriores. Inevitavelmente, alguns dialetos estavam ‘mais próximos’ da língua impressa e acabaram dominando suas formas finais” (ANDERSON, 2008, p. 81).

O problema da língua nacional lidava com a diversidade linguística efetiva, ou seja, a variedade real da comunicação de diferentes camadas populares e de diferentes regiões, além de encontrar logo reforço na intenção de afastar imaginariamente (no sentido que usa



Anderson) o novo país de sua antiga metrópole. A língua cotidiana, cunhada no periódico, implicava o progresso da independência cultural.

Entende-se melhor o poder na crença da associação entre nacionalidade e língua quando se considera a crença no poder desta para agregar até mesmo os escravos à nação. O ensino da língua

carregava todo um sentido simbólico mais amplo no Brasil imperial, segundo o qual ao aprender uma língua civilizada o escravo ganharia uma pátria. Dirigentes imperiais como escritores, publicistas, jornalistas, imaginavam que a unidade da língua serviria para constituir um sentimento de nacionalidade, mesmo entre os escravos (LIMA, 2009, p. 480).

Ou seja, entre outras associações, o escravo que falasse português teria menor probabilidade de fugir ou de se revoltar. *Contribuiria* com seu trabalho.

A formação de uma comunidade imaginada brasileira dependia do alastramento da língua nacional, no que a imprensa participava em sinergia com o ensino formal. Se “o nacionalismo constitui essencialmente a *imposição geral de uma cultura erudita* a uma sociedade onde, anteriormente, as culturas populares tinham ocupado as vidas da maioria, e nalguns casos da totalidade da população” (GELLNER, 1993, p. 90, *grifo nosso*), a falta de escolas representava mais um problema para o projeto nacional defendido pelos intelectuais da imprensa. O mesmo se aplica ao caso específico da literatura, pois os autores pretendiam-se criando uma cultura que precisava vencer barreiras importantes para tocar no povo que seria, ironicamente, representado nela e por ela.

É verdade também que, pela oposição à língua da metrópole e pela necessidade de ainda se formar uma cultura que seria ao mesmo tempo erudita e nacional, escritores como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar e Machado de Assis estiveram atentos à língua falada, às expressões locais, às novidades do tempo, ou seja, havia um diálogo entre uma regra que necessariamente não nos representaria, a gramática portuguesa, e um linguajar múltiplo e distante demais da língua escrita oficial. “Pode-se ainda lembrar que as vozes das ruas e cidades deixavam marcas no texto literário e ecoaram na própria popularidade que os folhetins alcançaram” (LIMA, 2009, p. 489). O que é mais importante de se observar nesse quadro é que esses movimentos dos escritores eram programáticos, indissociáveis, para eles, de sua atividade profissional (o que incluía, mas não se resumia, à sua arte, como no caso de Machado).

Apesar da distância da independência política, esse conflito ainda era significativo

para nosso escritor, que indicava já em “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”: “É mais fácil regenerar uma nação que uma literatura. Para esta não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado” (OC, v. 3, p. 1004). Regeneração aqui, o autor deixa nítido, é perder os traços coloniais para desenvolver traços nacionais.

Havia também, é claro, teorias filosóficas que informavam a postura ativa dos jornais (liberalismo e heranças iluministas, por exemplo), bem como havia uma base filosófica para a arte assumir uma missão social (a moralidade de herança classicista) junto do Romantismo que melhor se aclimatou aos interesses locais. É o que Machado indicou na “Revista de Teatros” de 11 de dezembro de 1859 (representando então o pensamento moderno) “eu tenho a inqualificável monomania de não tomar a arte pela arte, mas a arte, como a toma Hugo, missão social, missão nacional e missão humana” (ASSIS, 2008, p. 192). A combinação dessas teorias informava o esforço do grupo de Machado na construção nacional pelos periódicos. O esforço político e o engajamento literário nacionalista no meio do século XIX são tão inseparáveis quanto indica sua afirmação “a arte caminha par a par com as sociedades” (ASSIS, 2008, p. 128).

Esse engajamento, como reiteramos neste trabalho, alcança o folhetinista, ou seja, nesse caso, o cronista:

Força é dizê-lo, a cor nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós. Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil. Entretanto, como todas as dificuldades se aplanam, ele podia bem tomar mais cor local, mais feição americana. Faria assim menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa. (OC, v. 3, p. 1024).

A missão nacional informava nossa literatura, portanto, por diferentes vias, particularmente pela mídia que a veiculava. A teoria da arte que autores como Machado assumiam (engajamento moral das obras, educação da população) concordava com a teoria política que encontrava no povo a *raison d'être* do Estado, mas, mais do que isso, ambas se reforçavam. Era a contribuição com a finalidade política que denotava a importância da arte, em especial, a formação da nação – e é importante reforçar o que parece subestimado quando se descarta a moralidade da estética do autor: um programa nacionalista é *político*. Como aponta Hélio Seixas Guimarães, a propósito dos escritores sob a inspiração do Romantismo, nossos romancistas “viam a criação de representações literárias para o país como dever patriótico e se consideravam co-fundadores da nação brasileira” (GUIMARÃES, 2004, p.

101).

Ou seja, a arte tinha uma finalidade política que combinava tanto as intenções morais do Romantismo brasileiro quanto a compreensão pedagógica da arte classicista e a missão social da imprensa e das elites associadas, produtoras ou financiadoras dela. Seria anarquismo a arte buscar ou aceitar ser amoral. Mesmo que a disputa conceitual estética deixasse dúvidas, a preocupação política trazida pela atividade de imprensa torna claro o destaque da preocupação moral na literatura do século XIX. Essa preocupação ilumina os conceitos e discussões que, acostumados com a ideia de arte pela arte, tendemos a interpretar de forma isolada ou “neutra”, o que nos leva hoje, muitas vezes, a ignorar a moralidade como parte essencial do debate artístico.

### 2.3 PROCURANDO O PÚBLICO

A exceção de nosso Estado (em relação às nações de nosso horizonte) era ser ele monárquico. As pregações liberais e democráticas de Machado em seus textos de juventude lutavam por centrar a vida e o poder da nação em seu povo, nesse grupo de pessoas pressupostas e desconhecidas, ligadas pela imaginada pertença a uma mesma comunidade, a nação (restrita linguística e territorialmente), e não na figura de seu governante. Mas nosso sistema político vigente era ligado a uma forma de se entender a vida, o território e o tempo num sentido anterior ao mundo a que pertencia o jornal. A monarquia mantinha uma dubiedade: o poder da nação vinha do povo ou da figura especial e superior de seu governante aristocrata? A investigação da identidade nacional e o problema de se defender a relevância de uma população que supostamente *servia* a si mesmo *servindo* a um imperador mantinham-se como horizonte constante do debate público e, assim, eram a base do persistente esforço de criação e naturalização da nação. Nossa literatura pensava o povo como símbolo da nação e de sua missão nesta, e era com esse povo que os autores tomavam contato, marcadamente pelos folhetins. Ainda quando escreviam para o recreio das moças, portanto, vivia-se a missão do jornal nos trópicos.

Para Machado, era possível o jornal ser mal utilizado, mas isso não caracterizava a imprensa. Ele reclamava da literatura tornada indústria, o que matava o talento, bem como a

superação da inspiração e da sinceridade pelo desejo de lucro. Esta é uma tendência bastante atacada nas críticas de poemas, romances e peças de teatro. Da mesma forma, quando traçava alguns perfis sociais, na série “Aquarelas”, publicadas em *O Espelho*, em 1859, o primeiro tipo que criticava era justamente o escritor que trabalhasse apenas por aluguel, sempre atrás do próximo comprador em potencial de um texto feito sob medida à vaidade do contratante, e nada mais. Destacava, porém, suas inspirações francesas, ao comentar sobre esse tipo social em Paris, aonde nunca fora nem nunca iria. É possível observar também que o problema já lhe fora indicado pelo teatro, pois o mencionou ao elogiar o gênero nas segundas “Idéias Vagas”, publicadas na *Marmota Fluminense* em 31 de julho de 1856: “ver [no palco] o literato parasita que não se peja de subir as escadas de mármore do homem abastado, mas corrupto, curvar-se cheio de lisonja para ter a honra de sentar-se ao seu lado e beber à sua saúde” (OC, Vol. 3, p. 993).

Nas “Aquarelas”, criticava mesmo era um tipo de arte, de agrado simples e calculado. Trata-se, está claro, de um extremo. “Fazer do talento uma máquina, e uma máquina de obra grossa, movida pelas probabilidades financeiras do resultado, é perder a dignidade do talento e o pudor da consciência” (OC, vol. 3, p. 1014). O grande problema desse artista que não vê nada além do público é que sua obra é minuciosamente feita para agradar quem estiver disposto a pagar, ou seja, ele não se esforça pelas próprias regras da arte e ainda reforça os gostos indisciplinados de quem lhe compre a propaganda. Será o mesmo “crime” cometido por determinados autores e tradutores no teatro.

Outro extremo que desagradava o autor nessa “democracia” que o jornal estabelecia era a abertura de nossa imprensa a textos de mau gosto estético voltados para a vaidade do próprio autor. É o que atacou nas segundas “Aquarelas”. Novamente, isso não se desdobrava numa crítica aos periódicos, mas àqueles autores que supostamente tiravam vantagem de uma determinada situação para realizar, se não sua cobiça, sua vaidade. Ao mesmo tempo, ele não simplificava julgando que o problema do gosto das produções nascesse do comércio em si ou da natureza do folhetim, mas de outras raízes, e eram elas que precisavam ser atacadas, não o jornal como veículo de ideias.

Quanto ao problema do gosto, de autores e público, é preciso analisar o raciocínio invertido com que Machado construiu “O Jornal e o Livro”. Para provar sua tese (apresentada como fato evidente) de civilização e progresso, conforme seus venerados ideólogos, o autor flutuou incertamente entre feitos questionáveis e potenciais futuros para caracterizar a

imprensa periódica. Por exemplo, o povo só teria contato com o jornal e só poderia se expressar por ele quando, no mínimo, fosse alfabetizado. Ainda que, em “A Reforma pelo Jornal”, o autor sonhasse que o proletário lia o periódico, absorvia passiva e lentamente os ideais ali expressos e se levantava para derrubar uma Bastilha, e ainda que o censo realizado pelo Império de Dom Pedro II estivesse muitos anos no futuro (divulgado em 1876), é bem pouco provável que Machado não tivesse nenhuma consciência do contingente de população analfabeta no Brasil, mesmo que grosseiramente. O autor dera indicações literais dessa consciência, como nos *Comentários da semana* de 24 de março de 1862: “Poucos livros se publicam e ainda menos se lêem”. Logo em seguida, comenta a má formação dos poucos letrados, junto da falta de alfabetizados, ao discutir as publicações de Biblioteca Brasileira, “Tem por fim dar publicidade a todas as obras inéditas de autores nacionais e difundir por este modo a instrução literária que falta à máxima parte dos leitores” (OC, vol. 4, p. 67). Em 1866, Machado escreveu, no Propósito da “Semana literária”: “os livros aparecem e morrem nas livrarias” (OC, v.3, p. 1105).

Da mesma forma, grande parte das mudanças sociais que a existência dos periódicos prometia ainda estava por vir, conforme ele mesmo expressou em “O Jornal e o Livro”. A proteção dos reis em Constituições indicava pelo menos que a democracia ainda não havia chegado nem mesmo na maioria dos países em que a imprensa tinha dado seus primeiros passos. Aqui mesmo, era necessário por vezes o apoio do aristocrata: “É verdade que o jornal aqui não está à altura de sua missão; pesa-lhe ainda o último elo. Às vezes leva a exigência até a letra maiúscula de um título de fidalgo” (OC, vol. 3, p. 1036).

A defesa da “literatura cotidiana” que é o jornal exige que Machado recite os ideais aprendidos e trate por fatos as promessas feitas pelo liberalismo, às vezes noticiadas num ou noutro país, em especial nos Estados Unidos da América. Como afirma Jean Michel Massa, “Machado de Assis exprimia mais uma esperança que uma realidade” (2008, p. 234). Essa inversão é importante para entendermos uma aparente contradição que já apontamos em seus textos iniciais: a de que o progresso seja natural, o desenvolvimento da imprensa seja uma evolução inescapável e, ao mesmo tempo, seja fundamental que os homens de letras cumpram sua missão de lutar contra a ignorância, o que depende de jornalistas (incluindo os escritores) interessados e engajados. O risco de que o Brasil perdesse o trem do progresso está aqui compensado por um otimismo que é menos comemoração que reafirmação e luta para que seus medos não se realizem. Consciente ou não, o autor não estava celebrando uma vitória,

mas lutando mais uma batalha, dentro de seu alcance. Conforme “A Reforma pelo Jornal”, “Cumpra vencer o caminho a todo o custo; no fim há sempre uma tenda para descansar e uma relva para dormir” (OC, vol. 3, p. 1036).

Jean-Michel Massa destaca desse artigo que Machado mudava radicalmente de posicionamento político, indo aqui a um republicanismo feroz, o que o crítico francês, como Raimundo Magalhães Júnior<sup>52</sup>, está disposto a associar ao convívio com Ribeyrolles. Acompanha essa mudança política uma alteração estética: “A poesia, a literatura, perderam sua colocação central, privilegiada. O fundo, a difusão das ideias prima sobre a forma. Sua atividade de prosador se subordinava à missão de jornalista” (Massa, 2008, pp. 195-196). É difícil determinar realmente se a importância do jornal diminuiu a preocupação do autor pela forma, ainda que desloque a literatura (como a entendemos hoje) de uma posição central no universo de Machado, mas essa possível mudança temporária de desvalorização da forma em prol da democracia das letras<sup>53</sup> reforça, para Massa, o distanciamento que Machado ensaiava da *Marmota*, a qual publicaria em seguida um texto de Lacretelle defendendo a servidão do literato, em primeiro lugar, à natureza e às regras da arte. Parece-nos, de qualquer forma, essencial destacar que aquela subordinação precisava ser plena, a posição de prosador ser totalmente assimilada pela missão de jornalista, para se descrever o que Machado pregava nesses textos. Se há mesmo uma indicação aí de menor preocupação formal, é porque a prioridade é, já aqui, uma missão moral (nesse caso, a luta pelo progresso).

Massa também indica ser possível encontrar em suas transições entre os periódicos *Marmota*, *Paraíba* e *O Espelho* uma crescente preocupação pública e política, que culmina nos *Comentários da semana* e na possível censura que tenha sofrido do próprio jornal em que escrevia. O movimento do escritor, bem como o que destacamos de seus textos, também serve para mostrar que Machado via no jornal uma possibilidade de atividade política, de intervenção, mas essa sua participação política não era um aproveitamento fortuito nem uma descoberta para burlar um sistema ainda fechado à participação democrática. Era antes o uso da própria concepção que se tinha da atividade jornalística. Entre a cultura colonial, a tradição dos impressos e o desenvolvimento do mercado propriamente dito, as folhas não tinham ainda perdido as características de embate político que tradicionalmente marcaram os jornais.

<sup>52</sup> “Charles Ribeyrolles e Machado de Assis”, in: *Ao redor de Machado de Assis*, p. 31.

<sup>53</sup> Ainda que Machado não nos pareça ter nunca afirmado que o embelezamento possa licitamente suplantar a comunicabilidade da arte, como já atestam, nessa época, as segundas “Aquarelas”, tratando sobre o parasita literário.

Mesmo a visão mítica machadiana de democracia e imprensa presente em “O Jornal e o Livro” tinha forte embasamento no senso comum dos jornais. “Nem o fundo, nem a forma eram verdadeiramente novos” (MASSA, 2008, p. 193). Se a própria noção machadiana de literatura é informada e (ao menos temporariamente) dominada pela imagem que faz da imprensa, sua atividade nesta é marcada pelos projetos que caracterizavam a atividade jornalística no Brasil.

A formação de uma opinião pública pelo impresso é o surgimento de uma participação política de que cidadãos como Machado poderiam dispor. A população (letrada) podia discutir publicamente o destino de seus governantes e as decisões tomadas pelo Estado, particularmente a questão de essas discussões serem relevantes para os acontecimentos políticos do Brasil. Indício claro disso é que os periódicos também mudavam rapidamente de discurso conforme as alterações políticas, o que não deixaria de figurar mesmo nos últimos romances do autor.

Tudo isso é a “democracia pelo jornal” para a qual Machado tentou contribuir no fim da década de 1850. É uma “democracia” mais sutil e humilde do que a pretendida pelo autor em seus textos iluminados por Pelletan, mas é um poder de participação social que marcaria sua escrita enquanto participou diretamente da imprensa. Se não a determinou sozinho, esse quadro tem importância decisiva para a proximidade entre literatura (parte da imprensa) e engajamento, desde que não entendamos que o engajamento precise ser sempre militante ou panfletário. Que pudesse ter um interesse ponderado por um contexto em que publicasse não desqualifica sua intenção de intervenção, bem como no caso de se engajar para manter determinado *status quo*.

Lembramos ainda que as folhas nasciam de associações anteriores, por vezes das sociedades e clubes que já mencionamos. Diversas funções se confundiam nos poucos agentes que eram dispostos e capazes de atuar socialmente, em larga escala, e, ao mesmo tempo, fora da Corte propriamente dita, ou em trânsito entre o palácio e a rua. Deve-se considerar os cuidados no estabelecimento de parcerias que o forte investimento político logicamente provoca. Machado lembra, em “O Velho Senado”, de sua entrevista de emprego quase inadvertida como sendo uma conversa que teve sobre política com Quintino Bocaiúva, depois da qual foi contratado para o *Diário do Rio de Janeiro*, que Quintino reabriria sob direção de Saldanha Marinho.

## 2.4. MISSIONARISMO

A presença e o poder da Igreja Católica nos costumes e nos preceitos morais eram obviamente decisivos. Isso foi importante para Machado, como já se pôde perceber em seu discurso sobre o progresso, mas destacaremos outras marcas sensíveis e a importância da Igreja para o discurso de nossos periódicos.

O autor era, no início de sua vida profissional, um declarado e sensível defensor da moral e dos rituais cristãos. Isso, não por acaso: “A infância de Machado de Assis (...) banhava-se num clima religioso, próprio à vida patriarcal que conhecia. Escutava freqüentemente a menção a párocos e até mesmo a bispos” (MASSA, 2009, p. 70).

Alguns comentários espalhados nas críticas teatrais indicam essa postura, mas um documento particularmente interessante é a carta ao bispo do Rio de Janeiro, escrita em 18 de abril de 1862 (OC, vol. 3, p. 1047). Nela se critica o caráter por demais pagão das procissões populares. Assim, educa-se a fé de forma distante da sublimidade adequada, a qual destacaria o catolicismo como veículo digno da mensagem de Deus.

Talvez uma de suas aproximações mais fortes entre religião e arte seja o último texto das “Ideias Vagas” (setembro de 1856), em que Machado louva Francisco José de Carvalho, mais conhecido como Francisco do Monte Alverne, à luz de Chateaubriand. O termo “cristianismo”, porém, é amplo demais aqui, pois Machado ainda admira propriamente o dogma católico. De qualquer forma, o que nos interessa no texto é caracterizar a aproximação entre o Belo e o Bom.

Os valores morais ocupam papel tão central nessa primeira visão de arte que Machado começa seu último texto afirmando o maniqueísmo cristão mais básico, a fim de introduzir o elogio dos textos do frade franciscano: “A humanidade flutua entre dois pontos totalmente opostos – o bem e o mal. (...) Os sectários do bem são os adversários do vício” (OC, v. 3, p. 994). Clichês românticos, em particular o uso repetido da antítese, tão em voga depois de Victor Hugo, servem para caracterizar o autor específico tanto quanto serviam para apresentar a ideia vaga de poeta nos textos anteriores. Monte Alverne é cego, mas seu espírito é iluminado pela luz do gênio, sendo comparável ao Sol brilhando eternamente no universo. Essa poderosa e inexplicável força espiritual é a base da beleza da produção artística e sua potência de criação exige analogias sobre-humanas.



Monte Alverne acumula elogios, pois executa precisamente a missão pedagógica da arte, no sentido mais literal, o catequético. “Um apóstolo de Cristo, pregando e convencendo as turbas da sua existência” (OC, v. 3, p. 995). Sua figura de gênio, portanto, emana da não-separação entre literatura e religião, como destaca Massa: “Ao contrário, Monte Alverne, segundo o exemplo de Chateaubriand, em quem se inspirava neste ponto, as reconciliou. Machado de Assis aceitava a aproximação” (2008, pp. 164-165).

Fica desses primeiros textos a ligação entre moralidade e beleza artística, particularmente a herança cristã de uma beleza que transcende a linguagem humana assim como o gênio é misterioso à nossa compreensão. Trata-se, portanto, de uma sequência bastante romântica de ideias, recheadas de imagens também adequadas a essa estética. Nenhuma dessas considerações é estranha para o leitor de seus poemas iniciais, ou para quem considere, por exemplo, sua admiração por Álvares de Azevedo, ou o próprio ambiente da Sociedade Petalógica e da *Marmota* (que publicava autores como Macedo, Garrett e Byron). No início de sua carreira, suas “crenças religiosas, embora vagas – tanto quanto as da maioria de seus companheiros – não eram menos sinceras” (MASSA, 2009, p. 165).

É importante também, ao longo da série *Ao acaso*, sua vigília contra o jornal católico *A Cruz*, que Machado atacava por reconhecer nele justamente um dano à religião no país.<sup>54</sup> O autor aí, no entanto, já indicava aceitar o relativismo religioso que caracterizava a intelectualidade com que convivia. *Alguma* religião é importante para a nação, seja qual for, desde que não entrave o progresso, guiado pela razão. “Em 1864-1865, Machado de Assis aceitava o ideal laico de tolerância, de justiça humana, iluminado pelo livre-exame e pela recusa do princípio de autoridade. Em suma, tratava-se da ideologia liberal, um pouco enrijecida pelos rigores de um espírito jovem” (MASSA, 2009, p. 407).

#### 2.4.1 A Oratória na Retórica Gazeteira: os redatores panfletários

O discurso sobre o progresso e as intenções de educação do povo pelo jornal apresentam significativas semelhanças com um discurso de salvamento missionário. A moralidade da imprensa compensava ou mesmo substituía a cristã. Os homens de letras

---

<sup>54</sup> Bem resumido em MASSA, 2009, p. 406.

podiam, pelo jornal, salvar os autóctones perdidos das Luzes. A esse respeito, é importante lembrar pelo menos três formas como a Igreja estava implicada no discurso da imprensa: censura, produção e educação. A própria formação dos letrados brasileiros era feita por instituições religiosas, aqui ou em Portugal, e alguns homens do clero estavam ativamente envolvidos nas nossas primeiras folhas periódicas.

Quanto à ligação entre Igreja e produção dos primeiros impressos no Brasil, além da própria atividade do governo e de algum uso institucional, deve-se considerar a criação de alguns jornais importantes, como nosso segundo periódico, já realizado na Impressão Régia, em 10 de setembro de 1808, a *Gazeta do Rio de Janeiro*. Seu redator, nos quatro anos iniciais, foi o frei Tibúrcio da Rocha. Manuel F. de Araújo Guimarães (da Marinha) ficou em seu lugar até o movimento liberal português de 1820, depois do qual o novo redator seria Vieira Goulart, cônego, também responsável por *O Bem da Ordem*. Quanto à extensão do discurso cristão e sua relevância em posições contrárias ao governo brasileiro, destaque-se a ação do neojacobino Ezequiel Correa dos Santos, redator de *Nova Luz Brasileira*, e de frei Joaquim do Amor Divino Caneca, responsável pelo *Typhis Pernambucano*, por que foi morto.

O Santo Ofício (bem como o Ordinário e Desembargo do Paço) faziam a censura prévia, mas esta existiu apenas entre 1808 e 1820, como vimos, e seus limites eram significativos. O *Correio Braziliense*, por exemplo, primeiro jornal nacional (ainda que publicado em Londres), pretendido e reconhecido como oposicionista, era lido no Brasil apesar da atenção que recebia dos órgãos de censura e das perseguições políticas que chegaram a ocorrer. A formação da elite brasileira na Europa complementava o fato de que, aqui, a oralidade era o mais importante sistema de difusão cultural e informativa (costume da leitura coletiva).

Estruturalmente, a influência cultural da Igreja manifesta-se de forma particular na proximidade entre a disciplina oratória e a retórica da missão social autoatribuída pelos redatores e gazeteiros. Mesmo antes da instalação da Impressão Régia, em 1808, os jornais e impressos que chegavam ao Brasil vindos da Europa passavam pela censura religiosa. Não é de se descartar o efeito de autocensura que isso provocaria. Justificar no início de cada livro que este fora feito conforme a moral, em prol da educação do leitor, tinha uma longa tradição, de modo que as “boas intenções” dos periódicos incluem essa consciência dos próprios editores. Dada a participação da Igreja no Estado (membro daquela era funcionário deste), é claro que critérios religiosos e morais não se diferenciavam de preocupações políticas.

A cultura de uma missão civilizatória (para usar o termo da época) e os efeitos da oratória chegaram à imprensa da época de Machado através do surgimento do redator panfletário, que propriamente alia as novas possibilidades de participação política ao discurso de uma missão letrada. A República das Letras se idealizava e se buscava materializar pela imprensa e herdava o vocabulário e a dicção do catolicismo.

Os redatores eram também chamados gazeteiros e equivaliam, na atividade propriamente ligada ao texto, ao jornalista profissional de hoje. O dito “panfletário” via-se como um nacionalista, duelista das ideias e promotor de novos ideais. O nacionalismo intelectual, claro, era perfeitamente justificável: “O problema do engajamento se colocou com a maior intensidade para os escritores de meados do século XIX, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo ocidental. Na América Latina, as elites eram pouco numerosas e o peso da literatura e da política caía sobre as mesmas espáduas.” (MASSA, 2009, p. 367).

O gosto desses intelectuais ativos pelo “filosófico” aliava-se muito bem à sua função, pois todos os temas permitiam o casamento natural entre o universal e o local – o que imediatamente nos lembra o Machado cronista, assim como alguns de seus narradores, como Brás Cubas. A celebração do potencial brasileiro e o foco dado à racionalidade do mundo “moderno”, de que a imprensa era o veículo predestinado, uniam-se com perfeição para o tom livremente hiperbólico dos redatores do começo de nossas publicações periódicas.

A conciliação posterior à Regência teve efeito sobre esse estilo, mas não o silenciou de vez. A partir de 1840, com a Maioridade proclamada de Dom Pedro II, diversos agentes políticos foram reprimidos ou agregados ao Estado. Os periódicos não passaram incólumes por esse momento, e sua quantidade diminuiu, ao mesmo tempo em que alguns atenuavam suas manifestações políticas claras. Os conservadores mantiveram por alguns anos a maior representatividade política, enquanto as folhas provinciais oposicionistas foram ligadas muitas vezes a movimentos revoltosos que foram militarmente reprimidos, quadro que se fechou com a chamada Conciliação da década de 1850. Mas a tradição e a função de se ter um jornal não mudaram. Apesar de tudo, em momentos econômicos favoráveis, gráficas artesanais foram criadas por pessoas que também sustentavam o sonho de progresso e cultura, representado pela imprensa, mesmo no interior das províncias.

Se Machado descia à cidade do Rio de Janeiro (vindo da chácara do Livramento, em que crescera) no momento da Conciliação, também viveu de perto, nessa época, a tentativa dos liberais de virar o jogo, e começou a vida profissional nos jornais quando oposicionistas

como Saldanha Marinho e Quintino Bocaiúva estavam voltados centralmente a aumentar a representatividade dos liberais na Câmara. Foi exatamente a partir de então que as opiniões nos jornais passaram a marcar posições novamente bem variadas e críticas, incluindo a defesa de liberdade religiosa, a emancipação da população negra e a luta pela república. O Romantismo alimentava as ideias liberais que não foram conquistadas com a Independência, de modo que esse contexto é relevante para a permanência da retórica panfletária ufanista, que não cederia nos jornais à chegada do Realismo e à mudança de linguagem de autores como Machado de Assis, nem de naturalistas e parnasianos. Afinal, a vitória da Independência e as lutas da Regência redundaram em um país de governo monarquista, centralizador, ligado à Igreja, mercantilista e escravocrata, o que ainda complicava o consumo lucrativo de periódicos e dos impressos em geral. Apesar de tantos jornais e revistas terem “arte” ou “literatura” no nome, no Segundo Império, a imprensa seguia “significativamente voltada para as causas políticas e em menor escala para manifestações literárias” (MARTINS, 2008, p. 45).

Deixando ainda mais complexo o discurso político da imprensa, a posse de Dom Pedro II teve o interessante efeito de contribuir para a postura “aristocrática” no jornalismo, já que a Corte representava a civilidade, na qual se incluía o uso da imprensa (já por poder fazer a cobertura do dia-a-dia de um imperador de sangue nobre europeu). Mesmo assim, as charges sobre o imperador são de um número impressionante e também comprovam o tipo de liberdade de imprensa que se tinha e o interesse político dos jornais.

Esse interesse político (incluindo o nacionalismo) e a postura “aristocrática” na oratória dos redatores contribuíram para que o papel destes permanecesse o de “agentes de civilização”, personalidades públicas ativas. Ao mesmo tempo, valores democráticos se tornavam a moeda retórica válida na imprensa para medir todos os seus movimentos, sendo o próprio lucro econômico denegado ou desvalorizado em oposição à missão pedagógica.

Utilizamos o termo “denegado” no sentido que o aproveita Bourdieu, ou seja, referente ao processo de se assumir que o lucro buscado em determinado mercado na verdade não é considerado na ação do agente daquele campo<sup>55</sup>. Um artista não escreve para ter dinheiro, mas

---

<sup>55</sup> O conceito de “campo” indica “o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas” (BOURDIEU, 2004, p. 20). Um dos fatores principais para a análise de um campo será o de saber que mecanismos esse “microcosmo aciona para se libertar dessas imposições externas e ter condições de reconhecer apenas suas próprias determinações internas. (...) Dizemos que, quanto mais autônomo for um campo, maior será o seu poder de refração e mais imposições externas serão

sim por valores afirmados pelos outros artistas e pelos críticos de arte, que seriam os valores de fato da arte em si. Dessa forma, cada artista deve agir apesar do lucro ou até mesmo em sentido oposto a ele, como o artista maldito. É a consagração ou a eficiência dessa arte que sinceramente nega o lucro que, por sua vez, implica ou lhe traz lucro financeiro, o qual pode até mesmo ser resistido, tudo em prol das regras do campo. Portanto, a capacidade de um agente para seguir essas regras lhe imbuirá com cada vez maior *status* e, portanto, poder dentro daquele campo.

As defesas morais apresentadas como fundamento jornalístico indicavam, nesse sentido, o amálgama do papel do intelectual encarnado pelos gazeteiros, bem como a falta de autonomia efetiva nessa tentativa de autodeterminação, negando o lucro. Por isso mesmo, não se pode falar numa postura ou num projeto estético sem se pensar na moral: se não há autonomia, há “heteronomia”, e a nossa vinha dos projetos sociais de quem produzia a vida intelectual, ou seja, especialmente jornalistas e políticos, intimamente associados. A atividade artística estava dispersa entre outras atividades e responsabilidades, em particular o projeto nacional. O discurso sobre a arte não podia prescindir da questão moral porque a própria arte não se encontrava suficientemente discriminada de outras atividades profissionais engajadas. Mais do que isso, haveria um conflito entre nossa ordem social e a ambição de uma arte autônoma:

No processo de sua afirmação histórica, a civilização burguesa postulava a autonomia da pessoa, a universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc. – contra as prerrogativas do *Ancien Régime*. O favor, ponto por ponto, pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a **cultura interessada**, remuneração e serviços pessoais. (SCHWARZ, 2000, p. 17, **grifo nosso**).

Por questões bem pragmáticas, também, não daríamos conta de uma arte autônoma: “século 19 afora e século 20 adentro mal havia quórum, em qualquer segmento da sociedade brasileira, para dar autonomia à produção literária” (GUIMARÃES, 2004, p. 81). No entanto, nossos discursos sobre arte se assemelhavam a um campo em formação, poderiam ser confundidos com este, exatamente por nosso olhar constante para a França (onde a autonomia do campo de fato se desenvolvia) e, especialmente, pela importância que a moral resguardava

---

transfiguradas, a ponto, frequentemente, de se tornarem perfeitamente irreconhecíveis. O grau de autonomia de um campo tem por indicador principal seu poder de refração, de retradução. Inversamente, a heteronomia de um campo manifesta-se, essencialmente, pelo fato de que os problemas exteriores, em especial os problemas políticos, aí se exprimem diretamente. Isso significa que a ‘politização’ de uma disciplina não é indício de uma grande autonomia” (2004, p. 21-22).

em nossa visão de arte e jornalismo. Nossos jornais lutavam por sobreviver numa lógica de mercado, mas se justificavam pela política, pela educação do público, pelo valor da arte e da palavra escrita, pelo nacionalismo e pelo progresso. Enquanto o capital era necessário para que a imprensa firmasse pés, não se justificava criar uma empresa jornalística apenas pelo lucro, ignorando-se a responsabilidade moral envolvida. Dessa forma, o discurso moral *parece* uma lógica de campo autônomo, tendo um efeito semelhante para a denegação do lucro. Se as palavras da França eram aproveitadas, aparentando aproximar-nos da cultura europeia, o discurso da autonomia de lá terminava por alimentar a retórica da heteronomia moral de cá.

Como demonstra Hélio Seixas Guimarães, em *Os leitores de Machado de Assis*, o censo feito em 1872 abalou a imagem de nação que a elite letrada fazia da nação; abalou mesmo a crença na possibilidade de uma nação brasileira digna do termo. No entanto, a missão pedagógica do jornal sobreviveu e, em certo sentido, se fortaleceu com a situação desesperadora. Urgia ainda mais lutar pelo ensino do povo, que já indicamos como problema social intimamente importante para quem vivesse com ou pela palavra impressa. Até *Skating-Rink* (“*Rinque de Patinação*”, jornal humorístico e literário) evocaria tal missão moral para sua publicação. Como afirma Guimarães:

O assunto [necessidade de ensino] é muitas vezes invocado com destaque pelos jornais e revistas, principalmente nos seus números iniciais, o que aparentemente servia para atribuir ao novo veículo missão e relevância públicas, justificando sua criação por uma necessidade que transcendia os interesses dos seus proprietários e de poucos leitores (2004, p. 92).

A retórica panfletária firmava-se na crença comum de que as palavras de ordem e a própria agilidade linguística do gazeteiro tinham valor fundamental para o desenvolvimento da nação.

O estilo panfletário (difícil de ser redigido com qualidade e hoje em franco desuso na imprensa) alcançava eficácia por várias características retóricas interligadas, como: capacidade de convencer e de atacar, espírito mordaz e crítico, linguagem literária, sátira, requerendo ao mesmo tempo densidade doutrinária e ideológica e agilidade para expressar, em situações específicas e circunstanciais, uma visão de mundo geral e definida. (Morel, *in*: MARTINS, 2008, p. 37)

A relevância do acesso amplo aos textos, a importância do cristianismo e do Iluminismo como referenciais culturais, o potencial político e a criação de um novo nicho de atuação social, tudo isso é levado adiante pelo estilo dos redatores de se discutir e criticar, sempre com a base e a finalidade explícita de uma missão pedagógica: a imprensa é o veículo

moderno da educação dos povos, que trará informação, progresso, ideias, revolução política e cultura aos gentios, ou seja, aos iletrados e incultos que não tiveram acesso aos grandes nomes da arte e da filosofia europeias – ou seja, à “Cultura”.

Esse caráter civilizatório vinha desde cedo, como já usava o termo, em 1815, Caetano Pinto de Miranda Montenegro (cf. MOREL, 2003, p. 13), governador da Província de Pernambuco, citando à Coroa, para que o permitissem instalar uma tipografia, levar as luzes ao povo de sua região (bem apoiado em Rousseau). O estilo panfletário reforçou-se diretamente de nossa tradição de escrita, a pregação religiosa, que seguiu como referência tradicional de estilo. Os alunos da Faculdade de Direito de São Paulo, que formariam importante contingente dos jornalistas do Império, viveram esse processo:

Interrompiam a cadeia de escritos produzidos quase que exclusivamente por representantes do clero ou pelos egressos da Universidade de Coimbra e transferiam a oratória sacra dos púlpitos para o jornal. Mais que isso, ali a imprensa tornou-se instrumento decisivo para o exercício político e literário, a expressão do jornalismo do Império, através de escritos que formularam sua política, enquanto se lançava na produção de uma literatura brasileira, expressão e síntese do país. (MARTINS, 2008, p. 59)

A formação dessa faculdade fez parte do esforço de Dom Pedro I de preparar um quadro capaz de administrar o país então independente. Seu meio de manifestação pública era a imprensa, o “agente de visibilidade e poder” (MARTINS, 2008, p. 59). Sobre a Faculdade, há de se lembrar também da significância cultural do Romantismo: a chamada Segunda Geração era considerada, na época, uma escola “paulista” de poesia<sup>56</sup>, e diversos autores românticos (como Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela), mesmo que de esforço literário momentâneo, estudaram e escreveram lá. Somando-se o estilo retórico exposto acima, tem-se uma visão da contribuição desses alunos para intrinca palavra impressa, vontade política, formação cultural, literatura e retrato representativo, conciso e coeso da nova nação (ou a tentativa de se fazer tudo isso).

O contrabalanço do estilo gazeteiro de época era a sátira, ligada, no jornalismo, ao sensacionalismo, o que incluía os “a pedidos”, publicações dos leitores que pendiam facilmente a acusações infundadas e difamação pessoal, muito relevantes para a venda de jornais. É comumente referido que, na falta de material autêntico, os “a pedidos” podiam ser inventados pelos próprios jornalistas, apenas para atrair os leitores. Ou seja, como uma

---

<sup>56</sup> Como se comprova na rápida diferenciação entre o grupo de Machado, fazendo poesia nos primeiros anos de sua atividade literária, e o grupo que servia um pouco de inspiração, o grupo de “acadêmicos” de São Paulo, conforme indica Jean-Michel Massa (2009, p. 153).

sombra, o deboche, a sátira, o “estilo baixo” buscava levantar as vendas, enquanto a retórica panfletária e idealista informava a proposta política e cultural de cada folha.

A sátira, assim, não diminuía a importância da estetização grave, séria ou irônica, panfletária e por vezes fleumática, de reconhecimento fácil nas publicações do século XIX. Como na oratória (e na retórica, sua raiz), não se separava cuidado formal e ação política verbal. Por isso, cuidar da palavra e cuidar do convencimento eram tarefas não apenas afins, mas indiferenciáveis.

Traduzindo-se para a discussão estética e os conceitos que nos interessam neste trabalho, isso equivale a dizer que não se cogitava, na imprensa, um estilo *amoral* de escrita, pois o trabalho formal tinha o público e os interesses do autor (apresentados como também de seus leitores, a mencionada opinião pública) em primeiro plano. A possibilidade mesma de um distanciamento teórico entre trabalho formal e ação social da linguagem foi algo que se deu com muito custo e que não conquistou terreno significativo na literatura brasileira até o fim do século XIX, mesmo então formando um discurso de “arte pela arte” pouco representativo do que efetivamente se publicava e lia. Alguns (poucos) autores basearam sua teoria estética nesse princípio, mas raros foram os que de fato escreveram textos literários que se pretendiam exercícios estéticos sem finalidade social, fosse de formação, informação ou crítica moral. Lembremos os poemas para crianças de Olavo Bilac, uso da literatura como forma de educar bons costumes, diligência e temperança para o futuro da Nação<sup>57</sup>. E, se o trabalho da palavra impressa herdava (conscientemente, não por simples acidente) a visão inerentemente política e estética da oratória, é difícil supor que os periódicos, de intenção e tradição política, pudessem fundamentar um uso ingênuo do texto, ou “meramente informativo”. Mesmo o deleite com os folhetins não poderia ser imoral ou, mais terrível ainda, amoral.

O jornal, portanto, foi aqui constante como ferramenta de formação popular. Dos jornais em que Machado trabalhou, serve de exemplo significativo disso o prospecto do primeiro número de *O Espelho*: “revista semanal de literatura, modas, indústria e artes”. Nele, o autor contribuiu em todos os números, em geral na primeira página (por exemplo, com as “Aquarelas” e com o famoso “Ideias sobre o Teatro”). Buscando a maior circulação possível,

---

<sup>57</sup> Rara e possível exceção seria Álvares de Azevedo e seu “apostolado do Belo”. O autor parece indicar que considerava o dever moral da arte a produção do Belo em si, não a educação da sociedade ou a formação da Nação para além da formação da própria arte autóctone, vendo nisso um progresso, mas como fim em si mesmo, para a própria arte. Nenhum texto de Machado elogiando o poeta, de quem era fã entusiasmado, mencionam ou elogiam essa proposta de arte.



o “diretor e redator em chefe” Francisco Eleuterio de Souza defendia que a revista deveria ser variada, “mas de uma variedade que *deleite e instrua*, que *moralize* e sirva de *recreio* quer nos salões do rico, como no tugúrio do pobre” (BIBLIOTECA NACIONAL, 2008, p. 12, *grifos nossos*). Os primeiros dois termos destacados indicam a intersecção moral entre literatura e jornalismo, como uma “ética intelectual”, pois encontramos a Poética de Horácio (“deleitar e instruir”) informando com toda a naturalidade o projeto de um periódico. Já enquanto o “recreio” oferece atração de consumo<sup>58</sup>, a moralização se faz explícita, representando uma preocupação que não temos dificuldade de reconhecer nos primeiros textos de Machado e que encontraremos repetidas vezes como critério na crítica.

Quanto à missão pedagógica em si da imprensa, destacamos um trecho que vem logo em seguida, no mesmo prospecto: “Pugnamos pelo progresso ao mesmo tempo que tentamos satisfazer a nossa *missão*. *O Espelho* será pois o pequeno reverbero de uma parte desses *raios com que a inteligência procura iluminar o mundo*” (BIBLIOTECA NACIONAL, 2008, p. 12, *grifos nossos*). Outro exemplo significativo é o editorial de 7 de janeiro de 1858 do *Paraíba*, jornal em que Machado também colaborou. O texto é de Augusto Emílio Zaluar, fundador e redator-chefe:

‘A base de todo o nosso desenvolvimento civilizador está na instrução pública’.  
O jornal desejava contribuir para a extensão ou, mais exatamente, a criação de um ensino profissional, cuja falta se fazia sentir cruelmente no Brasil. Num ou noutro momento de suas vidas, a maioria dos colaboradores do *Paraíba* tinham sido caixeiros e sabiam do que falavam. (MASSA, 2008, pp. 200-201)

Veja-se ainda o entendimento machadiano de neutralidade jornalística no que escreveu em 24 de março de 1862, nos *Comentários da semana*, sobre um jornal que estava para ser lançado: “O Jornal do Povo não representa escola alguma, não acompanha princípios estatuídos de nenhuma parcialidade política. É simplesmente um jornal *consagrado a doutrinar o povo e a pugnar pelos interesses dele*” (OC, vol. 4, p. 68, *grifo nosso*). Machado ainda conclui disso que o jornal deve ser liberal, pois estes são os que defendem mais diretamente os interesses do povo.

O desenvolvimento tecnológico da imprensa em si ao longo do século XIX não foi grande, mas todo o progresso que também a afetava, como o trem ou o telégrafo, ajudou a mantê-la como símbolo de cultura, com a celebração entusiasmada do progresso digna da

---

<sup>58</sup> O próprio Horácio, no versos 343 e 344, de fato argumenta que a arte deve deleitar e instruir porque isso funciona: “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável” (2005, p. 65).

oratória de bacharéis e políticos.

A imprensa era, portanto, acima de tudo, uma manifestação da vida intelectual do país, vida que se identificava com determinados ideais a serem propagados pela palavra impressa, o que necessariamente incluía a literatura. Ironicamente, esse discurso pedagógico chegou a defender às vezes a imprensa mesmo da censura religiosa, pois apresentava os periódicos como agentes de um mesmo princípio defendido pela Igreja: a educação dos “culturalmente carentes”.

Se, na prática, a literatura estava subordinada ao jornal, não tardou para que se estendesse também a mesma subordinação a essa forma sublimada e local de discurso colonialista (o “anseio civilizatório”). No primeiro texto de “Idéias Vagas”, Machado já expressava a missão pedagógica cultural da arte por uma linguagem que lembra de forma direta o colonialismo. Conforme ele, a tradição europeia clássica (e o cânone posteriormente construído em cima dela) *dominaria todas as demais nações*. Machado defendia que essa cultura é essencialmente bela (enfatizamos: bela em *essência*) e sua expansão aos povos que ainda não lhe puderam conhecer é algo intrinsecamente bom. Tão bom que o autor precisou apelar à linguagem católica para o canto da miséria de todo poeta ao longo dos séculos, referindo o sagrado esforço do artista: “Ele tem uma missão a cumprir neste mundo – uma missão santa e nobre, porque é dada por Deus! – É um pregador incansável – um tradutor fiel das idéias do Onipotente” (OC, v. 3, p. 992).

Ficassem tamanhos exageros retóricos em 1856, Machado seguiu afirmando os valores e a visão de mundo que subjazem às “Idéias”, ou seja, uma retroalimentação, ou antes uma simbiose entre os mandamentos da imprensa e os da arte.. A missão do artista seguia enriquecida pelo meio cultural, em sentido amplo, com seus anseios liberais, sua paixão pelo progresso, sua luta nacionalista e suas disputas políticas pelos jornais. Inversamente, a função da imprensa era explicada como a arte segundo o classicismo: moralizar e educar, além de distrair, com a referência, no mínimo, de Horácio e a certeza da eternidade da Poética aristotélica. O Romantismo não só chegou décadas depois da imprensa ao Brasil quanto não destronou esses preceitos. Tais universos de interesses morais (políticos e estéticos) encarnavam-se, como referimos, no estilo panfletário, e este só sairia de uso no Brasil ao longo do século XX. Diferenciar claramente essas regras estéticas dos ideais jornalísticos seria interesse nosso, contemporâneo, mas Machado não os indica como princípios independentes uns dos outros. Esquemáticamente, podemos dizer que, se a preocupação de

informar e deleitar vinha da arte para o jornal, também a missão democrática do jornal e sua preocupação com a realidade nacional precisava ser realizada na literatura por motivos que a própria função social da imprensa justificava, estando aquela (técnica e, então, moralmente) subordinada a esta.

### 3 O TEATRO SEGUNDO MACHADO DE ASSIS

Da mesma forma que consideramos Machado num determinado contexto jornalístico, é importante se pensar que a crítica machadiana de arte foi inovadora, mas não nasceu isolada. Pode ser a opinião do autor, em 1865, que “a crítica, desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes” (OC, p.1101, 2008), mas isso corrobora, ainda que pejorativamente, que havia alguma crítica antes de Machado. É importante, então, saber que pensamento era este.

A crítica teatral de fato não andava bem quando Machado chegou n’*O Espelho*. José de Alencar também o atestava: “O Sr. foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência, que se chama a crítica” (carta de 22 de fevereiro de 1868, publicada no *Correio Mercantil*; FARIA, 2008, p. 473). Apesar de tantos jornais incluírem a literatura ou as artes em seu subtítulo, inclusive nas províncias, seu tratamento era secundário no dia-a-dia de fato. Nenhum outro jornal tinha um comentarista especializado no tema, como Machado de Assis, o que também indica que o autor ganhava já algum destaque. “As críticas teatrais (os críticos literários eram ainda mais raros) se achavam reunidos no *Correio Mercantil* sob o título eloquente de ‘Páginas Menores’” (MASSA, 2009, p. 223).

Nas primeiras décadas de sua vida profissional, o romance não gozava de muito *status* na Europa e sua forma não havia sido esmiuçada estruturalmente. O conto vivia uma situação diferente, pela técnica de Edgar Allan Poe, mas o autor norte-americano de forma alguma resolve a compreensão da variedade narrativa de Machado<sup>59</sup>. As grandes tradições estéticas no campo literário eram as da poesia e do teatro. Marcado por uma erudição crítica e pelo interesse de análise formal, foi nessas duas tradições que o escritor encontrou o arcabouço teórico para pensar a literatura como um todo, aliadas, é claro, à sua própria análise do que escrevia e de autores contemporâneos.

A poesia informa-nos determinadas preocupações formais e precisa ser considerada, especialmente porque Machado não fez estudos pormenorizados de cada gênero, mas, como nosso foco aqui é a narrativa, a tradição do teatro é chave para se pensar sua estética. Não apenas ele se aventurou no teatro antes que no romance, quanto poderemos verificar não ser acidental sua advertência em *Ressurreição* afirmando que tentava no livro “o esboço de uma

---

<sup>59</sup> É claro que não se pode definir quando Machado pôde ler e analisar o autor, mas a edição em sua biblioteca era de 1890.

situação e o contraste de dois caracteres” (OC, Vol. 1, p. 236), descrição adequada a uma peça realista.

Essa advertência é um indício entre outros de que seu afastamento da crítica teatral constante, em jornal, não implica um esquecimento do assunto. Da mesma forma, é patente seu insistente interesse pelo destino dos palcos nacionais, mesmo que não esteja trabalhando com o teatro. Como afirma João Roberto de Faria:

A partir de 1870, o interesse de Machado pelo teatro diminui, mas não a ponto de afastá-lo completamente dessa forma de arte. (...) nos anos seguintes o escritor atenderá a várias solicitações, escrevendo algumas comédias e textos críticos sobre dramaturgos, peças e artistas – sobretudo os artistas estrangeiros em *tournee* pelo Brasil ou América Latina. Além disso, fará parte do Conservatório Dramático em sua segunda fase, novamente como censor, atividade da qual restam poucos documentos. Por fim, como cronista, em plena maturidade intelectual, Machado não se furtará a dar opiniões sobre algum aspecto da vida teatral no Rio de Janeiro e, não poucas vezes, se lembrará de sua juventude literária, em textos que confirmam a importância do teatro em sua formação. (2008, p. 23-24).

O teatro, portanto, revela-se fundamental para entendermos as ideias artísticas do autor. Antes das teorias e do estudo, no entanto, o teatro nacional era um ambiente real da maior importância para Machado:

No século XIX, o teatro, que não constituía divertimento puro, começava a sê-lo, porquanto a cena tornou-se logo lugar preferido para os ataques contra a sociedade da época. Em consequência, escrever pelo teatro novo era um ato pelo qual o escritor se engajava (MASSA, 2009, p. 223).

### 3.1 O ENGAJAMENTO DO TEATRO NACIONAL

Assim como a imprensa, o teatro nacional passou a existir com a vinda de D. João VI, no sentido de que se passou a ter profissionais do ramo (em parte educados por artistas que o próprio rei trouxe de Portugal), público regular e um lugar pensado para as encenações, ou seja, um teatro propriamente dito, construído pela ordem do rei. Além disso, a abertura dos portos provocou aumento de algumas cidades e trocas mais dinâmicas com a Europa, o que incluiu importações de peças, visitas de espetáculos e traduções.

Em 1830, também na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, estudavam Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antonio Augusto de Queiroga, os autores de *Ensaio sobre a tragédia*. O texto basicamente traz ao Brasil, em 1833, ou seja,

com certo atraso, a luta entre classicistas e românticos que foi relativamente selada por Victor Hugo e, em especial, pelo sucesso do Romantismo nos palcos europeus na década de 1830. Os alunos paulistas eram, no entanto, defensores ferrenhos do Classicismo, em particular do método, da regularidade, da clareza e da harmonia. Coerentemente, os românticos alemães, como Lessing e Schlegel, são insultados de forma direta, em especial por terem influenciado franceses que não seguiram a tradição classicista do teatro.

A não ser por esse ataque chegar a figuras como Victor Hugo e Alexandre Dumas, o discurso toca ponto a ponto o que reconheceríamos em Machado. A refração aos valores do teatro francês que desrespeitasse as ideias clássicas eram mais fortes que 20 anos depois, mas pouco do terreno parece ter sido perdido mesmo então. Até mesmo o caráter pedagógico da produção remete ao papel dos impressos intelectuais no país: “há nos ‘Ensaio...’ uma preocupação didática, como se os autores quisessem ensinar os brasileiros a escrever tragédias. É esse gênero nobre que querem ver nascer no Brasil, formando o teatro brasileiro, que ainda não existe” (FARIA, 2001, p. 24).

Dos três autores dos ensaios, Justiniano José da Rocha se tornou, em 1836, o primeiro crítico teatral brasileiro. Ele enfatizava a importância de que se publicasse a respeito nos jornais e de que as críticas fossem imparciais, voltadas tanto às qualidades quanto aos defeitos de todas as peças que fossem aos palcos. Preocupava-se com a forma, mas a ênfase do novo crítico parecia se concentrar na moral. Naquele mesmo ano, Justiniano começaria sua crítica aturando com pouca paciência a estreia de João Caetano, que se tornaria logo a principal figura do teatro nacional, mesmo para quem se opusesse ferrenhamente a seu estilo de atuação.

Ironicamente, ainda em 1836, na França, Gonçalves de Magalhães estreava a *Nictheroy* e, em seguida, publicava *Suspiros poéticos e saudades*. Quando voltasse ao Brasil, dois anos depois, começaria nosso teatro com *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, atuado por João Caetano. Ainda assim, ser romântico não significava se posicionar tão distante de Justiniano, apenas buscar equilibrar a novidade do tempo às regras seguras da tradição:

No caso de *Antônio José* (...), o romantismo contribui com uma pequena parcela: o assunto nacional e um certo grotesco na composição de Frei Gil. Já os aspectos do classicismo aparecem na própria opção pela forma da tragédia, na utilização dos versos – brancos e decassílabos –, na ação concentrada em poucas personagens centrais, na unidade de espaço – a de tempo é obedecida apenas até o final do quarto ato – e na despreocupação com a cor local. (FARIA, 2001, p. 34-35)

João Caetano seria então elogiado pela forma com que acrescentou naturalidade à

forma de interpretação vigente, por demais afetada, com base na tradição. O mesmo Caetano que Machado de Assis (entre outros) futuramente criticaria como muito afetado, quando o crítico defendesse uma naturalidade trazida pelo Realismo teatral da década de 1850.

Gonçalves de Magalhães expressaria, lembrando nisso também Justiniano, a própria preferência por preocupações morais e clássicas ao deixar de fora de *Olgiato*, novamente tragédia (de 1839), Galeazzo Sforza, duque cujo assassinato é o centro da mesma peça. A ausência no palco da personagem que foca a ação de todas as outras é puramente moral. Personagem tão mau caráter (a peça é baseada em fatos reais) vexaria o ator do papel e ofenderia o público. Nosso primeiro romântico, como pregava a tradição classicista, queria ser moral e conciso nos palcos.

Nas décadas seguintes, o teatro foi se construindo não pela tragédia, mas pelo melodrama. Esse gênero, mesmo que caracterizado pelas reviravoltas da trama que tanto cansariam Machado depois, também vive essencialmente do maniqueísmo e do moralismo. A crítica daquelas reviravoltas excessivas e a defesa da imparcialidade entre escolas em prol do equilíbrio formal e da probidade moral passaram dos primeiros críticos para as análises de Émile Adet, na década de 1840, francês que analisou vida e cultura brasileiras, até mesmo buscando caracterizar o temperamento de nossas diversas regiões. Suas considerações e preocupações a respeito de censura e desenvolvimento do teatro brasileiro são as precursoras ponto a ponto da postura que Machado defenderia, inclusive a respeito do Conservatório Dramático.

Enquanto o público se entregava aos apelos sensórios do melodrama (que consumia na mesma chama o que posteriormente foi mais bem diferenciado do drama, de acordo com a teoria de Victor Hugo, mas que na época servia como centro gravitacional para que as peças pendessem ao exagerado, rebuscado e moralizante), o pensamento crítico do teatro tendia (talvez um pouco reativamente) para o estudo, a concisão, a leitura dos clássicos e, único ponto em comum com a plateia (mas entendido de forma um pouco diversa), para a moral. A barreira entre intelectualidade e prática, digamos, é manifesta mesmo por João Caetano, que em seu pequeno livro, *Lições dramáticas*, feito com base em dois autores clássicos (quase resumido e copiado deles, como indica Décio de Almeida Prado em *João Caetano e a arte do ator*), defende que “a interpretação devia ser equilibrada, natural, vigiada sempre pela razão e inteligência” (FARIA, 2001, p. 59), algo geralmente distante de sua prática, conforme os autores que testemunham seu trabalho, como Machado de Assis.

Mesmo Álvares de Azevedo idealizou o teatro mais simples e bem medido do que o Romantismo que de fato ganhava os palcos. Ele também indicaria o estudo profundo, extenso e constante para o poeta, dramático ou não. Quando descreve seu teatro ideal, em “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós” e no Prefácio a *Macário*, Álvares busca referência desde o teatro grego e não se esquece da concisão.

Estamos já aí na década de 1850. Como se pode perceber, por mais que o gosto das plateias fosse em geral contrário aos ideais machadianos, há uma linha pouco atribulada de preocupações clássicas e de resistências às inovações mais violentas tanto de uma filosofia romântica radical quanto das efetivas peças que ganhavam o público, particularmente pelas encenações de João Caetano.

A preocupação moral, porém, era exceção, por ser unanimidade entre as características de escolas a serem disputadas. Machado a conheceu defendida apenas de forma um pouco diferente em cada ambiente, mas sem ser seriamente ameaçada nem nos palcos nem nos manifestos, prefácios e críticas. Álvares de Azevedo também criticou o Conservatório Dramático, por exemplo, para que executasse seu dever conforme sua função proposta. Não se desejaria que cedesse espaço a uma liberdade criativa que não se preocupasse nem com a medida da arte nem com a dos costumes. Ainda que o poeta estivesse mais orientado que Machado a ver nesses “costumes” a qualidade da arte por ela mesma, o teatro, em comparação com a poesia, parecia evocar uma preocupação com a moralidade e o “bom gosto”.

Talvez seja um dos melhores indicativos da constância dos ideais intelectuais a respeito do nosso teatro que Araújo Porto-Alegre, tomando a palavra em 1852 (“O Nosso Teatro Dramático”) para corroborar o retrato pessimista e desesperado sobre os nossos palcos que já se tornara tradição, elogie como único momento de algum avanço a encenação de *Antônio José*, de Gonçalves de Magalhães. Para ele também, bem entendido, ajudar os palcos é ajudar o país, e o caminho para isso é o estudo árduo.

Machado de Assis encontrou no Rio de Janeiro uma teoria teatral romântica que em muitos casos mereceria o adjetivo de clássica, ou, pelo menos, de um Romantismo bastante conservador e atenuado. A concisão formal e a clareza a respeito de regras e dos estudos que remontassem aos gênios da Antiguidade uniam-se às preocupações morais e pedagógicas. O nacionalismo apenas reforçava esses traços. Tendo nosso teatro nascido, já para aqueles autores, com Gonçalves de Magalhães ou com Gonçalves Dias, não havia uma ruptura com determinado período que fosse identificada a uma separação do gosto clássico, no sentido



atual. A história do teatro antes de Machado comprova que, se houve entre alguns pensadores e artistas europeus uma revolução romântica que fundaria a arte em si mesma, liberando-a do mandamento da utilidade e, portanto, da moral, no Brasil os princípios clássicos sobreviveram ao Romantismo praticamente ilesos, mesmo que, em poucos casos, com outra roupagem.

### 3.2 UM CLASSICISMO ROMÂNTICO E REALISTA

Nas “Idéias Vagas” de 31 de julho de 1856, Machado preocupava-se com a ameaça de pragmatismo arenoso trazido pelo progresso e seus efeitos sobre a mentalidade que reinava no teatro, bem como com a pobreza da produção autóctone, fruto, dizia ele, desse contexto. Como se podia ler em Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Émile Audet, Araújo Porto-Alegre e quem mais se interessasse por escrever sobre o tema, não seria a primeira nem a última vez que se expressaria desolação a respeito de nossos palcos.

Acreditava, no entanto, que políticos facilmente poderiam reverter o quadro: “A questão é de pura diplomacia, e um *golpe de estado* literário não é mais difícil que uma parcela de orçamento” (OC, vol. 3, p. 1006). Ele afirmava que o povo e os talentos da terra prometiam brilhante futuro, vendo preparada no público a recepção do teatro de caracteres<sup>60</sup> e das inovações que pretendiam superar o Romantismo. Livre das traduções (que ainda sufocavam a produção nacional), por ação desse “golpe de estado literário”, os artistas brasileiros deveriam educar os que ainda não tinham gosto pela escola moderna a viver no seu século (ou seja, a apreciar essa escola, o “Realismo”).

Em “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura” (abril de 1858), Machado procurava enxergar novamente o problema do teatro, preocupado com a maturação ou o aborto do teatro nacional. Fazendo um rápido retrospecto da Independência a 1858, o autor distribuía dogmas a autores, políticos e público. O caráter prescritivo que atribui ao teatro não deixa de caracterizar também seu próprio texto jornalístico. O teatro de caracteres era o que de mais moderno se estabelecia no campo literário brasileiro, sendo uma das principais traduções práticas da disputa entre o Realismo e o Romantismo no nosso país.

Diferente de seu otimismo imediatista de “Idéias Vagas”, o autor passou a considerar

---

<sup>60</sup> Teatro voltado à análise psicológica de determinadas personagens por meio do conflito entre elas. Subjaz a teoria de que o caráter se manifesta nas ações das pessoas.

que a “independência literária” custaria mais esforços. Ela é até um parâmetro frente ao qual a independência política parece simples. O movimento na literatura seria forçosamente gradual, em oposição ao *fiat* do grito do Ipiranga. Segundo Machado, a primeira necessidade do novo país foi sufocar as revoltas regionais, para que as lutas pudessem se expressar pelas ideias, formando uma nova cultura. O país, no entanto, se acreditarmos no autor, passou de uma luta interna que clamava pela ordem imposta (à força, se necessário fosse) para um pragmatismo rasteiro, resultado negativo do progresso, como já indicara nas “Idéias Vagas”. Em “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”, afirma que, numa Nação a ser construída, o

predomínio exclusivo dessa realeza parva, legitimidade fundada numa letra de câmbio, é fatal, bem fatal às inteligências; o talento pede e tem também direito aos olhares piedosos da sociedade moderna: negar-lhos é matar-lhe todas as aspirações, é nulificar-lhe todos os esforços aplicados nas realizações das idéias mais generosas, dos princípios mais salutareos e dos germens mais fecundos do progresso e da civilização (OC, v. 3, p. 1005).

Marcam o talento, portanto, ideias generosas, princípios salutareos, germens fecundos de progresso e civilização. Explicitam-se claramente aí a expectativa moral que Machado tem pela arte e como espera que esta aja sobre a sociedade, num contexto que lhe permita o devido e adequado desabrochar. Quando o autor afirmou, portanto, que esse contexto não permitia que a arte fosse um culto, um dogma independente, e que por isso o escritor deveria participar de seu mundo, não estava idealizando um Brasil em que o autor ignorasse sua sociedade. Trata-se antes da questão da dedicação que alguém pode dar à produção de uma obra, àquele estudo que valorizava coerentemente à sua defesa de que a arte tem regras estéticas. Está colocando, à sua maneira, o que Alencar (e ele próprio, de outras maneiras) repetiria ainda em 1872 (14 anos depois), no prefácio de *Sonhos d'ouro*:

Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades. É nesse tempo que hão de aparecer os verdadeiros intuits literários; e não hoje em dia, quando o espírito, reclamado pelas preocupações da vida positiva, mal pode, em horas minguadas, babujar na literatura (1953, p. 29).

Tanto Machado não professava em seu texto uma arte de torre de marfim que, na sequência, criticava os autores árcades por não fazerem uma “poesia nacional”, da qual excluía mesmo a de temática indígena, já que não via o Brasil como o resultado da cultura autóctone, e sim da cultura europeia aclimatada. Tais críticas não ficaram restritas à

juventude, tanto que reaparecem em “A Nova Geração”, de 1879. Neste, defende que Basílio da Gama era maior poeta que Tomás Antônio Gonzaga, em primeiro lugar, porque este “ainda nos punha em Minas Gerais as pastorinhas do Tejo e as ovelhas acadêmicas” (OC, v. 3, p. 1263).

A afirmação de que não tínhamos teatro também se mantém estável desde os primeiros textos à crítica teatral efetiva. Nesta, assumiria que não era o único a dar esse parecer, nem o primeiro, como na análise de *Os mineiros da desgraça*, de Quintino Bocaiúva, em 24 de julho de 1861: “Se, além de mal enunciado, há algum demérito nestas palavras, é serem elas a repetição do que por mais de uma vez se tem dito a propósito deste assunto” (2008, p. 240).

Em “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”, escreveu sobre o gosto pela arte francesa que inibiria o desenvolvimento dos autores locais: “Para que essa inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado *francelho*?” (OC, v. 3, p. 1005). Apesar dos “equívocos” que reconhece nas peças, o que o preocupa nesse texto é o problema da nacionalidade da arte. Como indicara em seu aligeirado resumo da história política e literária, seu foco é o problema da independência, de modo que todas as suas críticas redundam numa preocupação que pressupõe que a arte deve contribuir para a construção nacional, que tal construção precisa de apoio e que, portanto, a criação literária (particularmente a criação de um teatro nacional) é questão política premente. E ele conhece a solução para o problema: “Em termos claros, um tratado sobre direitos de representação reservados, com o apêndice de um imposto sobre traduções dramáticas, vem muito a pêlo, e convém perfeitamente às necessidades da situação” (OC, v. 3, p. 1006).

É interessante que essa preocupação machadiana seja propriamente quanto à cultura daquele momento, de modo que sua crítica teatral propriamente dita não ataca a apresentação das traduções, a menos que outra questão esteja envolvida ao mesmo tempo. Não é problema, por exemplo, (na sua crítica de 16 de outubro de 1859) que *As mulheres terríveis* seja uma tradução, pois esteticamente está de acordo com os preceitos que Machado defende:

A mais notável é a comédia em três atos do **teatro moderno francês**, *As Mulheres Terríveis*. É uma das mais delicadas e espirituosas composições que conheço; chistosa sem ser burlesca, frisante **sem ser imoral**. Um **desenho completo de caracteres**, uma **reprodução** graciosa de **fatos que se dão na vida social**; mão de mestre no desenvolvimento do diálogo e da ação, **sem cenas de luxo, sem lances supérfluos e trincados** (2008, p. 147, **grifos nossos**).

Aqui a tradução é de texto da escola moderna, o que não passa sem uma crítica ao

Romantismo, que essa peça supera. Quando o caso era o contrário, no entanto, e se traduzia uma peça romântica, Machado elencava os problemas trágicos da tradução em nosso teatro. Na sequência do mesmo texto, o crítico escreveu “O drama era uma tradução de francês, *Susana*. Má escolha fez a Sra. Ludovina, se é que a fez, o que podia deixar de acontecer, graças à oficiosidade e mau gosto de nossos tradutores” (2008, p. 150). Os aplausos à peça romântica são atribuídos a resquícios desse gosto ultrapassado no público ainda não bem formado por nossos artistas e ao desempenho da atriz principal, bem como à sua notoriedade. A respeito de *Miguel, o torneiro*, em 27 de novembro do mesmo ano, Machado comentou apenas de passagem que a tradução não estava suficientemente bem feita, no que dizia respeito a aspectos da língua. O mesmo aconteceu com *Mães arrependidas*. *Duas primas* também foi avaliada nesse quesito, mas considerada bem traduzida. Nenhuma crítica sobre essas peças partem do fato de serem traduções, e a análise da importância dessa atividade para o teatro do Rio de Janeiro não aparece nessas crônicas. *O romance de um moço pobre*, além dessa liberação de tais críticas, é “um dos mais notáveis dramas do moderno teatro francês” (2008, p. 201) e, por isso mesmo, alvo de variados elogios estéticos, e nada mais.

Afirmar não ser filiado a escolas, como Machado o fez (já citamos), e que seja vão escolher entre elas, ambos são lugares comuns da crítica (não apenas daquela época, é claro). Mesmo assim, a preferência por escolas superava suas ambições programáticas quando analisava o problema das traduções no seu dia-a-dia de crítico teatral. Mesmo que Machado germinasse ideias próprias, nesse sentido ele participava ativamente deste movimento:

o realismo teatral no Brasil constituiu-se como um movimento coeso, que nasceu e cresceu com base em conceitos claramente definidos. Um grupo de intelectuais e escritores, vários artistas de prestígio e uma casa de espetáculos estiveram ligados por cerca de dez anos em torno de objetivos comuns e estimulados por uma mesma maneira de conceber o teatro. (FARIA, 2001, p. 142)<sup>61</sup>

Ainda que conseguisse valorizar peças românticas quando estas respeitassem seus preceitos artísticos, jamais perdoava quaisquer defeitos formais, que eram imediatamente atribuídos à escola do autor ou dos atores, o que permitia uma nota pejorativa à importação dessas peças. No caso de peças realistas, falhas não geravam comentários paralelos a respeito da tradução em si, e as peças que eram ao mesmo tempo modernas e arrebanhadoras de público eram prezadas sem contenção, mesmo sendo traduções, incluindo às vezes ainda

---

<sup>61</sup> A visão aqui exposta centra o teatro nacional em um teatro apenas, no Rio de Janeiro. Esse “cariocentrismo”, se correto ou equivocado, não será debatido aqui, pois Machado entendia o teatro nacional pelo mesmo prisma.

alfinetadas ao Romantismo que, com tais peças, estaria sendo superado no Brasil.

O Realismo, como Machado afirma na série “Revista de Teatros”, é uma escola “mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora” (2008, p. 119), ao passo que o Romantismo pode ser o gosto ultrapassado pelo desfecho sanguinolento, o vicioso, a encenação afetada, a luz melancólica de um quadro envelhecido, a escola decaída, a verbosidade (e a falta de concisão em geral), ou a medição do “mérito dramático de uma peça pelo número de abalos nervosos” (p. 172). Alia-se a tudo isso o fato extremamente importante de que seguir “os desvarios da velha escola” (p. 193) é não ser moderno, ou seja, não acompanhar o progresso. Machado “aderiu às doutrinas, e, como achava que estava encarregado da missão de disseminá-las, expunha nas crônicas o seu ideal dramático” (MASSA, 2008, p. 228).

Machado já assinalava preceitos estéticos que seriam eternos, portanto não indica abraçar o Realismo dogmaticamente em nenhum momento, mas sua tranquilidade para avaliar a qualidade de cada peça independente de um partido estético evoluiu na proporção em que a briga das duas escolas pelo teatro, na passagem da década de 1850 para a seguinte, intensificava-se e depois se arrefecia. Em 13 de abril de 1860, o autor escreveu a respeito de Sertorius, velho conselheiro de adaptação de *Dalila* (de Feuillet), fazendo das palavras dele as suas: “Artista tradicional, conserva as formas do passado como uma religião para a arte atual, e opõe às fantasias revolucionárias da estética moderna as regras puras da escola clássica. – Respeita a escola dos antigos, diz ele a Roswein” (2008, p. 230).

O Realismo não lhe serviria se contradissesse diretamente os valores clássicos que sobreviveram até o século XIX, os quais em geral formavam certo senso comum entre seus amigos artistas. Do Romantismo, Machado aceitava a concepção de História, levada adiante pela ação de indivíduos geniais, que expressam de forma mais alta as ideias de um povo, numa marcha de progresso, além do preceito de que as ideias e os atos devem ser contextualizados (situação e momento histórico) para serem entendidos. Essa valorização do contexto se manifesta em seu pensamento sobre a arte, em particular pensando a formação nacional, como deixa claro em “A Nova Geração”:

A atual geração, quaisquer que sejam os seus talentos, não pode esquivar-se às condições do meio; afirmar-se-á pela inspiração pessoal, pela caracterização do produto, mas o influxo externo é que determina a direção do movimento, não há por ora no nosso ambiente a força necessária à invenção de doutrinas novas (OC, v.3, p. 1262).

O Romantismo também se faz sensível pelas ideias de ícones como Victor Hugo – em particular a do drama como “forma absoluta do teatro” (2008, p. 222), ainda que não valorizasse muitos dos que repetiam *ad nauseam* os esquemas poéticos que surgiram da obra do artista francês. Não esqueçamos, enfim, a missão da construção de uma Nação.

O que é realmente novo e que aproveita do Realismo teatral é a valorização da atuação natural, sem afetação. A mesma naturalidade foi defendida por Alencar em 14 de novembro de 1857, no artigo “A Comédia Brasileira”, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, explicando suas intenções com a peça *O demônio familiar* (FARIA, 2008, p. 29). Essa discussão é exemplar para o uso de “clássico” como referimos em 1.3, ou seja, em oposição ao “moderno”. Nesses textos de Alencar e Machado, a forma clássica, rígida e artificial, está associada ao estilo *romântico* que precisava ser ultrapassado. O mau exemplo vem de João Caetano, como citamos, em parte por este ator ser o diretor do Teatro São Pedro de Alcântara, que encenava peças românticas e algumas tragédias neoclássicas. A “escola moderna” estava representada pelo Teatro Ginásio Dramático, fundado em 1855 pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, que trazia o que havia de novo, incluindo Alexandre Dumas Filho e Émile Augier. A atuação dos românticos está relacionada à interpretação de tragédias e ao modo antiquado. Já a crítica de Machado é “moderna”, mesmo seguindo preceitos classicistas. Seu fundamento é uma combinação dos mandamentos de concisão e mímese, os quais ele entendia em acordo com a nova “naturalidade”. Assim, o vilão é o Romantismo.

O Realismo do teatro que Machado defende também não pode ser confundido com o Realismo do romance (bem posterior)<sup>62</sup>. Hoje, ainda falaríamos da maioria dessas peças como românticas, como João Roberto de Faria indica a respeito de “Idéias Vagas”:

O que surpreende nessa primeira incursão crítica pelo teatro é o equívoco de convidar o leitor para ver “comédias modernas”, mas atribuindo a sua autoria a escritores de melodramas como Adolphe Dennery – erradamente grafado Eméry – e Anicet Bourgeois, os únicos citados no texto, várias vezes representados no Rio de Janeiro pela companhia dramática de João Caetano, o maior ator brasileiro dos tempos do romantismo (FARIA, 2008, p. 25).

Além de relevar suas críticas às traduções quando comentava peças da “escola moderna”, Machado teria outro motivo para deixar esse assunto para suas análises mais teóricas ou programáticas, não as explorando no comentário de obras individuais: seu trabalho

---

<sup>62</sup> E é interessante lembrar que há o “Realismo” na poesia (outro movimento ainda), entre aspas porque foi chamado apenas por pouco tempo dessa forma, constituído particularmente por uma leitura carnal de Baudelaire, como Machado o indica (e critica, afirmando que a escola não pode carregar esse nome) em “A Nova Geração”.

como crítico pretendia uma postura exemplar. Como a arte no século XIX dependia finalmente do público, o que era um valor democrático, conforme Machado, ele convocava seus leitores sempre a apoiar os poetas, romancistas, cronistas, críticos e autores teatrais. Era deles que Machado dependia, assim como o poeta dramático. “Ninguém calcula as incertezas e as ânsias em que luta a alma de um folhetinista novel, depois de lançada nesse mar, que se chama público, a primeira caravela que a custo construiu no estaleiro de suas opiniões” (2008, p. 228). Tal empatia aliava-se à exemplaridade, que vinha também do papel pedagógico do jornal. Novamente encontramos a constância dessa postura indicada por “A Nova Geração”: “Vejam agora sumária e individualmente os novos poetas (...). Vamos lê-los com afeição, com serenidade, e com esta disciplina de espírito que convém exemplificar aos rapazes” (OC, v. 3, p. 1264).

Ele entendia o problema das traduções como uma questão de estrutura cuja responsabilidade final era do Estado. Os autores e tradutores trabalhavam dentro do possível para sobreviver e, assim, manter o teatro nacional vivo, ainda que eternamente engatinhando. Não caberia criticar cada tradutor ou repetir uma crítica ampla a cada peça. Dentro do possível, Machado procurava encontrar valor em tudo que analisava e, se criticava problemas, era sempre para vê-los melhorar (para o que o crítico indicava caminhos). Apoiar o desenvolvimento dos autores era contribuir com o bem geral. Como indicativo adicional da compreensão do sistema em que esses poetas viviam, lembremos que Machado também traduziu peças francesas para nosso teatro (começando em 1857, por *A ópera das janelas*, texto que não sobreviveu até nossos dias, sendo apenas conhecido pelo parecer do Conservatório Dramático).

### 3.3 RESPONSABILIDADES MORAIS DOS PALCOS

O otimismo das “Idéias Vagas” parecia se desfazer em “Idéias sobre o Teatro”, escrito mais de três anos depois (de 25 de setembro de 1859 a 16 de março de 1860). Ainda em “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura” (1858), escrevera

Se uma parte do povo está ainda aferrada às antigas idéias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la às esferas das idéias novas, das reformas, dos princípios dominantes. É assim que o teatro nascerá e viverá; é assim que se há de construir um edifício de

proporções tão colossais e de um futuro tão grandioso (OC, v. 3, p. 1006).

O futuro era menos luminoso em 1859, em grande parte porque Machado considerava como “público” também aqueles que não viviam o teatro, ou seja, aqueles que apenas em potencial seriam a plateia, mas não iam ainda às encenações. É provável que o intenso convívio como crítico tenha aguçado sua percepção a respeito do assunto. Na crítica de 2 de outubro de 1859, por exemplo, escreveu “Havia platéia ilustrada e fina que soube aplaudir bem e a horas, qualidade rara nas nossas platéias” (2008, p. 140) e, sobre a apresentação de *Lombardos* no Teatro Lírico, “Mas a ópera, como as leitoras sabem, não agrada” (p. 140).

A plateia era celebrada quando aplaudia o que Machado valorizava e era tratada condescendentemente como povo a ser educado quando ainda se divertia com o Romantismo ou não aceitava bem novidades. Os atos de “justiça” do público frente ao talento eram valorizados como indicativos de que, em essência, nossa plateia tinha futuro, e nesses casos o crítico era particularmente elogioso, como nos *Comentários da semana* de 12 de outubro de 1861: “O público foi sensato, como sempre; ouviu a ópera, e aplaudiu. Os artistas viram que pisavam em terra de gente que sabe apreciar todos os méritos, absolutos ou relativos.” (OC, vol. 4, p. 13). O sucesso das óperas em novembro de 1861, registrados nos *Comentários*, deixou Machado de Assis satisfeito com a performance da plateia. Nesse momento ela ainda estava alinhada ao “gosto lírico” por que também passava Machado. Infelizmente, para ele pelo menos, nenhum dos comentários sobre o público ser essencialmente sensato ou ter bom gosto condiz com o que ele mesmo em geral testemunhava e com o que esperaria do mesmo público nos anos seguintes.

O crítico tomava cuidado para ser bem entendido quando queria contrariar a plateia, apesar de não se furtar de fazê-lo dada a assumida responsabilidade para com a cultura nacional. O público com o qual concordava, o “ilustrado”, deveria ser bem tratado pelos autores. A afronta ao seu gosto, particularmente perpetrada pelo Romantismo, era um insulto a todos. Esse público, sim, tinha o dever de apoiar o que era de bom gosto. Os “ilustrados”, no entanto, claramente eram poucos, por isso mesmo muito pouco referidos em seus textos.

O aplauso, na verdade, era um valor ambíguo. Na passagem para a década de 1860, ao variar e ampliar sua noção de quem seria o público do teatro, Machado daria indícios de perceber uma armadilha para os artistas justamente na maioria menos educada do público. O sucesso que podia ser conquistado com certos esquemas, apesar de defeitos formais das peças, atrairia os novos poetas dramáticos para formas viciosas de arte. Levados pelo prazer do



aplauso, os artistas se perderiam do estudo da arte em nome da fama, e desperdiçariam seu talento nesse desvio inicial.

João Caetano serve de exemplo mais notório da armadilha. Com engajamento persistente e inoportuno, Machado tocou nessa nota mesmo quando dedicava um texto à morte do ator (crônica de 1º de setembro de 1863, nas “Conversas Hebdomadárias”):

No drama e na tragédia não teve nunca quem o igualasse porque havia nele, à falta de preceitos, a intuição que dão os talentos superiores. (...)

O que se deve fazer, por um sentimento de justiça, é deixar firmado que a arte dramática no Brasil sempre brilhou pela ausência de ensino profissional. Todos os esforços individuais nada puderam plantar que subsistisse. Qualquer que fosse a latitude de suas eminentes faculdades, não era fácil a João Caetano resistir à atmosfera viciada que respira o teatro brasileiro.

Contribuíram no seu tanto para esse deplorável resultado as vitórias prematuras do palco. As plateias soberanas, na distribuição dos sufrágios, não conhecem nem se empenham pela observância estrita do catecismo da arte (...).

De sucesso em sucesso, verde de anos, convencido da própria capacidade, o artista deixou-se levar por essa onda, desassombrado de êmulos, embebido no presente e descuidoso do porvir. Tal foi o seu erro ou a sua fatalidade. Estava só na altura em que Deus o pusera, via correr os seus dias marcados por ovações e, sem contradita nem competência, não puderam as suas faculdades adquirir o sumo grau da necessária perfeição (2008, p. 306-307).

Eis a responsabilidade da “plateia ilustrada” em valorizar a arte de bom gosto: o cuidado com o futuro de nossa cultura. Indicar o caminho para os novos artistas por meio do aplauso criterioso contribuiria com a formação total de um palco realmente desenvolvido, ou seja, com o progresso da arte e, nisso, do país.

Também logo no começo de sua carreira, Machado viu bem a posição que a arte ocupava na sociedade, sendo o teatro um local proveitoso para outros aspectos e interesses sociais que o talento, o gosto ou a formação estética. A arte podia ser dispensada pelo público quase como uma anedota. O teatro servia ao encontro, era onde se observava e avaliava o *status* e as relações dos cidadãos importantes, ou ainda, garantia a oportunidade para solteiras se exporem respeitosamente à vista de solteiros, do que o cronista debochava já em 1859: “Eram pois leques que se agitavam *em todos os sentidos*, na pequena sala do Ginásio” (ASSIS, 2008, p. 126, *grifo do autor*).

Encontrado, aliás, o assunto vira uma constante em sua obra, adentrando a ficção. Em *Iaiá Garcia*, por exemplo, Jorge entretinha Valéria, sua mãe, e Estela, sua pretendente, nas noites em que podiam passar juntos: “passava-as à volta de uma mesa, lendo ou jogando com as duas, ou vendo-as trabalhar, enquanto contava anedotas da academia, lia as correspondências do Paraguai ou de Buenos Aires, ou *simplesmente alguma página de*

*romance*” (OC, v. 1, p. 524, *grifo nosso*). Já Procópio Dias era claro quanto à falta de verdade da arte e das qualidades morais absolutas: “Virtudes inteiriças são invenções de poetas” (OC, v. 1, p. 572).

Como geralmente acontece na ficção de Machado, o teatro aparece também no mesmo romance como algo que se usa apenas para a distração ou o escapismo. As cenas significativas, em que as peças falam aos personagens de forma profunda, geralmente pegam as personagens machadianas de surpresa. Em *Iaiá Garcia*, por exemplo, o teatro servirá para ajudar um pouco Jorge, que se vê contrariado não apenas pelos seus sentimentos, mas pela opinião pública, que se dispõe tanto a descobrir seus interesses quanto a dificultar que ele minta para si mesmo a respeito de seus motivos para se reaproximar de Estela. Após o jantar em que os comentários lhe indicam os dois problemas, o “gracejo da dona da casa continuava a zumbir-lhe ao ouvido, ao mesmo tempo que a figura de Estela lhe surgia aos olhos, com o seu aspecto de costume. (...) foi direto ao teatro, com o fim de aturdir-se e esquecer mais depressa” (OC, v. 1, p. 556). Apesar das expectativas de Jorge, o teatro não serve bem como a anestesia que quer: “assistiu a um resto de drama, que lhe pareceu jovial, e a uma comédia inteira, que lhe pareceu lúgubre” (*idem*). Esse estranho teatro, desencontrado de suas expectativas, mas ainda um entretenimento que não lhe ilumina conforme os ideais de arte que Machado defendera na crônica, de uma forma ou outro “arejou o espírito” de Jorge. Fique claro que se trata do teatro da década de 1870, quando as esperanças de um “teatro literário” da parte de Machado e outros intelectuais já tinham sido abandonadas frente à “decadência” do gosto e dos palcos nacionais.

No romance seguinte, a poesia de jornal ainda é destacada como uma formalidade galante para se ficar em evidência e receber aplausos vazios, como a aproveitaria Brás Cubas, por exemplo. Em *Quincas Borba*, Machado indicaria ainda a mesma hierarquia entre a arte e o *status* na sociedade: o teatro e os saraus são apresentados como distrações da cidade, na mesma lista em que figuram visitas, passeios, reuniões, vestidos, chapéus e joias (OC, v. 1, p. 820). Maria Augusta opõe-se a sua filha aprender piano com o argumento: “criei minha filha na roça e para a roça” (p. 820). Ou ainda, nas palavras de Dona Fernanda, “isto de adorar a um homem que não faz caso da gente é poesia” (p. 867). Mesmo o Humanitismo, filosofia que justifica metafisicamente todas as malésias da sociedade, da desigualdade às guerras, exclui a arte de seu sistema. Ela simplesmente não é computada por Quincas Borba, e a personagem, quando se manifesta a seu respeito, não o faz positivamente. Essas falas são

proporcionais ao pragmatismo plenamente oposto a idealismos que impera de forma particular nesse romance: “filosofia é uma coisa, e morrer de verdade é outra” (p. 763).

Essencialmente, a arte está distante de representar a verdade para o público brasileiro, ou de ter relação com o mundo real, e Machado começou a percebê-lo já na juventude, quando ainda enxergava possibilidades de um amadurecimento do teatro nacional. Por perceber isso mesmo que ele, ainda jovem, queria que o crítico, o artista, o empresário e o governo fizessem o máximo para educar essa plateia preocupada com interesses mais imediatos.

Machado logo concluiu que o problema de educar o público era mais complicado ou trabalhoso do que poderia ter-lhe parecido de início, mas não é por isso que o teatro deixaria de ter essa missão, e nada disso podia ser paralelo à construção formal das peças. Se o crítico reconhece a dificuldade do problema, não podemos concluir apenas por isso que o abandonou: não era simplesmente porque o desafio crescia que Machado teria mudado de postura ou revisaria sua tese geral sobre a arte. Da mesma forma, ainda que concluísse ser desafio intransponível, desistir do teatro não muda o que ele *é*. O potencial e a definição do teatro estavam claros por séculos de tradição.

Mesmo que tivesse abandonado o otimismo vitorioso do início, “Idéias sobre o Teatro” indica outro tema que seria constante para Machado: traçar um projeto para os palcos nacionais dependia de uma intervenção institucional do Estado. Se buscamos indicar que sua arte preocupar-se-ia constantemente com a sociedade, nesse sentido a mesma preocupação era mantida a respeito da responsabilidade da última em relação à primeira. Por um lado, pode parecer prematuro que ele estabelecesse tão cedo um projeto para a arte, mas encontraremos nele as mesmas ideias que, firmado em seus pensadores prediletos, Machado defendia para a imprensa (moralidade, civilização do público, contribuição para a construção e progresso da nação), bem como o ideário dos outros envolvidos na defesa da estética realista para nosso teatro<sup>63</sup>. Esse artigo apresentava novamente um projeto com o clamor por um teatro moralizador e educativo, índice da civilização de um povo. Aqui também reencontramos a ideia de que o teatro retrata as diferentes faces de uma sociedade, e a louvação de tais capacidades dessa arte. No texto, Machado não discutia se a arte dramática educa a sociedade,

---

<sup>63</sup> Mesmo Joaquim Manuel de Macedo terminaria por defender essas ideias, particularmente o interesse do Estado pelo teatro, mas o autor se dobrou (na teoria) ao novo quadro apenas em 1861, quando defendeu em artigo as mesmas exigências práticas e os mesmos resultados para a nação que Machado apresentava já na década de 1850.

mas sim o tomava por pressuposto óbvio, a fim de discutir uma educação bastante específica: o gosto da “arte moderna”, chamada a derrubar os restos de gosto melodramático (identificado plenamente com o Romantismo, no Brasil, como indica João Roberto Faria no primeiro capítulo de *Ideias teatrais*).

Esses textos de juventude problematizam a ideia de que o “Instinto de Nacionalidade” (1873) marque sua desistência da arte dramática pela percepção fatalista do estado de decadência, ainda que a decepção ali *se mantenha*: “Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se apresenta” (OC, v. 3, p. 1209). Apesar do contexto de peças diferentes, essa frase poderia perfeitamente estar no texto de 1859, sendo adequada à própria tese essencial. Não seria estranha, de fato, no texto de outros críticos amigos seus nem em muitas críticas do século XX, como mencionamos. Também em 1873 ela não indicaria vontade de desistir da cultura, mas intenção de provocar alguma reação que a colocasse finalmente nos trilhos. Quando falou sobre os palcos, Machado não deixou de repetir essa ideia.

A censura era o problema central nas “Idéias sobre o Teatro”, mais especificamente a transformação da censura que existia numa que fosse produtiva para o próprio teatro. O texto é, portanto, uma defesa do desenvolvimento e da ampliação do papel da censura para que a arte pudesse adequadamente se desenvolver, ou seja, para contribuir com o progresso da nação. Para Machado, a censura é como a poda: torna a planta mais saudável e bela do que se ficasse entregue aos azares da natureza<sup>64</sup>.

Na prática, pior do que não ajudar, o governo efetivamente contribuía para o estado lamentável dos palcos usando o meio teatral, particularmente o Conservatório Dramático, para a politicagem. “Há mister de mão hábil que ponha em ação, com proveito para a arte e para o país, as subvenções improdutivas, empregadas na aquisição de individualidades parasitas” (OC, v. 3, p. 1029). Enquanto a Academia Imperial de Belas Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro recebiam a atenção devida para formar o aparato histórico e simbólico da nação, o Conservatório recebia interesses e atenções indecisas e inconstantes (por consequência, sendo instituição repetidas vezes desrespeitada por muitos envolvidos com o teatro). Sem dinheiro para seguir os projetos de apoio à cena brasileira, a instituição acabara reduzida à sua atividade de estrita censura moral já na década de 1840.

---

<sup>64</sup> Perfeita consonância com aquela beleza clássica, fruto de uma ação misteriosa entre imitar a natureza e trabalhá-la. A verdadeira beleza está nessa relação mágica entre natureza e cultura, que a mesma imagem da poda representa.

O Conservatório fora, no entanto, criado por motivos morais, estéticos e organizacionais. Machado, com as “Idéias sobre o Teatro”, basicamente chamava-o de volta à sua finalidade, contrapondo a uma instituição já então bastante desprestigiada os mesmos valores que fundamentaram sua criação. O autor, vendo que o governo não tratava sua função com seriedade, provocava os responsáveis dizendo, que eles criaram “um Conservatório Dramático por instinto de imitação” (OC, v. 3, p. 1033), referindo-se ao *Conservatoire* parisiense e ao Conservatório Dramático de Lisboa. Superar a atividade policial de censura e efetivamente contribuir com o teatro nacional seria, por outro lado, “tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação” (OC, v. 3, p. 1032).

Machado tinha concepção pragmática do problema, referindo um projeto que seria julgado na Câmara temporária, pouco tempo antes, mas que naufragara. Esse projeto propunha justamente medidas para que o Conservatório não se restringisse à moralidade. Como repetira que o problema dos palcos não se resumia a ideais, devendo ser tratado nos casos reais e específicos, também analisou a instituição teatral tanto por um projeto estético quanto pelos meios institucionais de realizá-los. Indicando sua ação direta, temos os dezesseis<sup>65</sup> pareceres que emitiu para o mesmo Conservatório Dramático entre 1862 e 1864.

A análise moral não seria abandonada num Conservatório bem desenvolvido. Ainda conforme o ensaio de 1860, a censura é uma necessidade natural do teatro: “A literatura dramática tem, como todo povo constituído, um corpo policial, que lhe serve de censura e pena: é o Conservatório” (OC, v. 3, p. 1031). A solução para os problemas que ele apontava no texto e que (dava o autor a entender) eram debatidos pelas pessoas do meio não poderia ser, então, desativar a instituição. A censura deveria antes ser dupla: “moral e intelectual”. A moral já se tinha. A intelectual, a que julga o valor estético das peças, precisava ser acrescida. Com os devidos critérios, a solução era ampliar a ação da censura: “façam dessa sacristia de igreja um tribunal de censura” (OC, v. 3, p. 1033).

Isso porque, como apontamos antes, todas as questões que ele levantava no texto (moral, imitação, cor local, mensagem da peça) importam à nação por o teatro educar o público. Ou seja, a missão pedagógica do teatro era o que justificava as demais preocupações da argumentação de Machado, inclusive o decoro formal. Uma peça mal escrita ou traduzida e vendida pelo apelo fácil e parvo ao público também é pedagógica no sentido de que deseduca. Não há neutralidade: ou uma peça faz bem ou faz mal à plateia. “Dirigiram mal as tendências

---

<sup>65</sup> São de quantos se tem notícias atualmente.

e o povo. Diante das vocações colocaram os horizontes de um futuro inglório, e fizeram crer às *turbas* que o teatro foi feito para passatempo. Aquelas e este tomaram caminho errado; e divorciaram-se na estrada da civilização” (OC, v. 3, p. 1029, *grifo nosso*). Tanto a questão intelectual quanto a moral da censura são legítimas porque o caráter pedagógico é pressuposto (e lembrado ao leitor a cada passo de sua argumentação). Por isso o teatro de qualidade seria aquele que passa uma ideia escolhida com responsabilidade pelo autor.

A minoria informada que Machado às vezes mencionava não era suficiente para que o efeito benéfico do bom teatro atingisse toda a sociedade. Tanto a moral quanto a estética (a “ideia verdadeira que se levanta”, a “escola moderna”) não atingiam o todo. “A sua ação sobre o povo limita-se a um círculo tão pequeno que dificilmente faria resvalar os novos dogmas em todas as direções sociais” (OC, v. 3, p. 1028). Muito antes da falta de leitores propriamente para seus romances, Machado já enfrentava aqui o mesmo problema, a falta de um público que pudesse ser contado sob um critério minimamente exigente. Mesmo que não fossem suas peças a serem assistidas, a plateia que tinha em mente não existia propriamente no Brasil, e os responsáveis que poderiam agir de forma mais ampla e eficaz sobre o problema (o Estado) não pareciam reconhecer a gravidade do problema.

A concentração de seu argumento na sua própria atividade crítica, na dos artistas e empresários, na do Conservatório e na da Câmara revela uma característica importante de sua crítica teatral: Machado não esperava iniciativa alguma do público. Por contraste, lembremos que Araújo Porto-Alegre, em 1852, culpava os espectadores por não contribuírem com a formação da cultura nacional ao se entregarem a obras sem qualidade. Se a plateia “não exerce o seu papel de protestar contra os maus artistas e empresários, a arte não faz progressos. Esse argumento, diga-se de passagem, aparecerá muito frequentemente na pena de escritores e intelectuais ao longo do século XIX” (FARIA, 2001, p. 56). Mas não na pena de Machado de Assis. Para ele, o gosto do público só podia ser resultado da falta de educação estética, e sua passividade à imoralidade era caracterizada aqui como total. Mesmo nos primeiros textos, quando elogiava a plateia, reconhecia nela talento natural para a boa educação, mas indicava com isso que o povo era terra fértil a ser semeada por artistas (seres de exceção, ou “talentos”) e políticos, ou seja, ainda uma pura massa passiva – tão passiva quanto lhes imaginava às palavras de ordem dos jornais.

À medida que participava da vida intelectual e artística do Rio de Janeiro, menos a confiança na “matéria bruta” da plateia aplacava sua preocupação, até essa ampliação de seu

conceito de “público”, nas “Idéias sobre o Teatro”:

Assim, basta a boa vontade de um exame ligeiro sobre a nossa situação artística para reconhecer que estamos na infância da moral; e que ainda tateamos para darmos com a porta da adolescência que parece escondida nas trevas do futuro.  
 (...) As platéias estão aqui devidamente educadas? A resposta é negativa.  
 Uma platéia avançada, com um tablado balbuciante e errado, é um anacronismo, uma impossibilidade. (OC, v. 3, p. 1027)

Ou seja, uma elite forma o povo, como o Gênio forma a arte nacional. Não surpreende que repetidamente pensasse o povo como o barro a ser tornado gente por Prometeu, este sendo representado por imprensa ou teatro. “As turbas não são o mármore que cede somente ao trescalar laborioso do escopro, são a argamassa que se amolda à pressão dos dedos” (OC, v. 3, p. 1030). Com todas as suas proclamações de ideais democráticos, é aquela visão aristocrática (indicada sobre a imprensa) que sustenta sua estética, um entendimento bem em harmonia com a visão política e histórica do nosso Romantismo.

O poder do teatro para educar as “turbas” vem de seu caráter literalmente estético, de tornar as ideias sensíveis, de realizá-las formalmente e desfilá-las aos olhos do público, no que se sente o eco de Schiller, ainda que distante ou refratado por Gonçalves Dias<sup>66</sup>. A educação das “multidões ignorantes”, como diz, se dá por três vias: a tribuna, o jornal e o teatro; os três caminhos para a democracia<sup>67</sup>. Machado comenta como se escrevesse simplesmente das três vias da educação do público para a democracia, mas escreve, na verdade, de todo o universo possível de atuação de seu círculo de relações, bem como dele mesmo. Diversos, como Alencar e Bocaiúva, agiram pelos três meios. O problema seria que a lógica, o raciocínio, complicam demais as ideias na tribuna e no jornal. Adequada à propagação às massas é a forma teatral, que desnuda a ideia de jogos verbais e a expõe realizada ao público.

Machado não destacava, talvez por pressupor obviedade, mas aí o teatro ultrapassava o poder da imprensa de levar as ideias ao povo, pois, mesmo com a leitura em grupo, o jornal tinha seu poder reduzido pelo analfabetismo. Somavam-se a isso problemas de ordem cultural: “A população do Rio, que tinha então pouco gosto pela cultura, até mesmo pela

<sup>66</sup> Há no mínimo um contato mais direto e indicação de interesse para Machado de Assis, a tradução de *Deuses da Grécia*, de Schiller. O texto com que o autor trabalhou, no entanto, era francês (MASSA, 2008, p. 37). Ele está em *Falenas* (1870), mas Machado passou a estudar alemão apenas a partir de 1883. No fim da vida, é claro, Schiller figurava em sua biblioteca, bem como Goethe e Lessing.

<sup>67</sup> É partindo do fato de que perde compatriotas das letras para a política ou para o jornalismo que Machado vai criticar o estado da cultura no Brasil. Ele exige que se criem meios atrativos (aos intelectuais) para a vida artística e que se desmanche o senso comum de que não é possível conciliar as outras duas profissões citadas com a literária.

leitura simplesmente – ainda que não se contem os escravos e os iletrados –, não constituía um mercado seguro” (MASSA, 2008, p. 84). O teatro, em princípio, esquivava desse problema. No entanto, isso redobrava a responsabilidade moral da elite letrada que produzia ou cuidava desse teatro, desde que estivesse convencida da importância da cultura para a civilização e para o progresso. A responsabilidade moral dessa elite resultaria diretamente na formação moral do público.

O conceito de formação moral revela-se uma noção complexa. Ele pode tanto indicar o mesmo que no nosso uso atual quanto ter um sentido mais amplo, descendente da ideia de uma formação total, multifacetada, entendida conforme o ideal de formação individual defendido pela tradição humanista<sup>68</sup>.

Em ambos os sentidos, a moral dá o valor da boa realização formal. Um teatro socialmente eficaz e formalmente exemplar tem valor por agir de forma adequada nesses dois âmbitos que, em última instância, são morais (*educar* o gosto e a ética). A mesma moral tem relação necessária com o progresso, pois a arte é sintoma moral e, contraditoriamente, produtora desse mesmo sintoma. É de sua responsabilidade “a exploração de novos mares que se lhe apresentam no horizonte, assim como o abrir gradual, mas urgente, dos olhos do público” (OC, v. 3, p. 1027); à arte “cumpra assinalar como um relevo na história as aspirações éticas do povo – e aperfeiçoá-las e conduzi-las, para um resultado de grandioso futuro” (OC, v. 3, p. 1031). Sob o discurso de fundar (culturalmente) a nação e erguê-la ao auge da civilização humana, exige-se que o artista brasileiro ajude a progredir a pátria, e Machado não destacava uma missão da outra: educar os costumes, educar a religião, educar a linguagem, educar o nacionalismo, educar a cidadania, educar o gosto.

A adequação entre Machado e o grupo em que convivia fica clara se lembramos, por exemplo, de Quintino Bocaiúva, que publicara em 1857 *Estudos críticos e literários: lance de olhos sobre a comédia e sua crítica*. O autor, que, como Machado, preferia a dramaturgia clássica à romântica, defendia nos *Estudos críticos* o teatro voltado à sociedade e o abandono do Romantismo, em termos que poderíamos ler sem estranhamento em Machado de Assis:

O teatro tinha como função primeira contribuir para o aprimoramento da vida em família e em sociedade, através da crítica moralizadora dos vícios. Em suas palavras, “o teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino; seu fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público” (FARIA, 2008, p. 28).

---

<sup>68</sup> Como a queria Montaigne, por exemplo.



João Roberto Faria cita José de Alencar e seu irmão Leonel de Alencar, além de Francisco Otaviano, Henrique César Muzzio, Francisco Pinheiro Guimarães e Sousa Ferreira, “simpatizantes do Ginásio Dramático e do realismo teatral francês” (2008, p. 34), todo defendendo nos jornais o mesmo entendimento do teatro e o reconhecimento de que a comédia realista francesa da época era a maior encarnação de seus ideais.

É por essa enorme responsabilidade pedagógica que a corrupção da finalidade do Conservatório era, para Machado, uma “prostituição imoral” (OC, v. 3, p. 1027). Por isso também o belo deveria ser “o ímã da cena” (p. 1026), por isso o povo deveria tanto ser educado para a moral quanto para a escola moderna, e a censura deveria ser tanto moral quanto intelectual.

Da mesma preocupação surge o tema da cor local, frente às traduções francesas. Se o teatro constrói a consciência, também é responsável pela autoconsciência da nação. Mais que divertimento, o público poderia (e deveria) encontrar no teatro seu próprio mundo, a ser discutido e corrigido por eles próprios, como no palco. O cunho nacional da peça é tão importante exatamente por o caráter pedagógico ser intrínseco ao teatro.

Está implícita aí a ideia de mímese que Machado defendia, a de que a arte imita e *corrige* um pouco da realidade observada. Ele indica, mais direta e detidamente nas “Idéias sobre o Teatro”, como esse posicionamento classicista era alimentado pelo problema moral:

O teatro é para o povo o que o *coro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos de sua atividade. Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente. (OC, v. 3, p. 1028, *grifo do autor*)

Se a arte educa, e a mímese oferece apenas pequenas correções, a pequena correção do palco se reproduz, *mutatis mutandis*, fora dele. Uma nova correção então é feita no palco, novamente saindo dele, de modo que, de reforma em reforma (de maneira lenta e gradual), o país progrediria (tendo aí sempre por base sujeitos visionários, não o povo, que, na melhor das hipóteses, não saberia dar unidade às ideias novas por si só – na pior das hipóteses, estaria ainda atrelado a ideias ultrapassadas). Uma peça muito utópica não teria ressonância no público. O lugar do ideal é a poesia, como é do sonho e do devaneio; o teatro, plenamente reformista, deve muito imitar e um pouco melhorar.

Fique claro que Machado não explorou essas consequências (o reformismo lento) de

seu próprio entendimento de mímese, mas elas interessam aqui porque a mímese é a base da função pedagógica do teatro: a ideia que aparece nua nos palcos, em oposição às vestes de torneios retóricos no jornal ou na tribuna. O autor precisa olhar o público a que vai falar, a que vai trazer a modernidade, do mundo das Ideias para a realidade local. Além disso, se a mímese é fundamento da arte, então a nação (contexto, para eles, *real* em que vivem artista e público) forçosamente deve ser ali representada. Os autores nunca fariam peças formalmente satisfatórias copiando puramente da França e vivendo e encenando no Brasil. Os preceitos estéticos de Machado, portanto, alimentam-se mutuamente. Já no começo de sua carreira isso não queria dizer literalmente falar de plantas ou fatos brasileiros, mas é preciso que a ideia ou tese do artista reflita as relações, as personalidades e os problemas que existem de fato no Brasil. Em nenhuma época ele parece ter definido cor local de modo superficial.

### 3.3.1 O Constante Ideal do Crítico

No teatro Machado encontrou um sistema ao mesmo tempo lógico e tradicionalmente embasado para pensar a narrativa, um sistema que encaixava, de forma necessária, estética e público, criação e realidade, tradição e progresso. A poesia era o campo do utópico e do sentimento íntimo; ele, como outros críticos do século XIX, queriam sinceridade mais que conceitos dos poetas. O pensamento central sobre o conto era focado no problema da contenção formal, no desafio de se pensar a narrativa curta, mas o que era “narrativa” não teria fonte teórica melhor que o próprio teatro. Mesmo a contenção formal e a criação do clímax seriam alimentadas pela tradição teatral.

Percebe-se essa influência não apenas na forma como critica a narrativa (veremos particularmente como analisa romances), mas também em seu primeiro conto, “Três tesouros perdidos” (publicado na *Marmota*, em 1858). Nele já encontramos a suspeita de um marido ciumento, a ação feminina para além da compreensão do protagonista masculino, a insistência numa moral da história e o formato de roteiro: o texto tem mínimas frases narrativas (facilmente rubricas de teatro), numerosas falas, e o conto já começa no desenlace (sendo o nó resgatado pela própria narrativa, como serviriam de modelo tantas peças desde *Édipo Rei*). Ou seja, aqui Machado já apontava temas que lhe chamariam a atenção ao longo da obra

narrativa, mas não alcançara ainda o tipo de desenvolvimento que lhe interessaria mais tarde: o lado psicológico da situação antes do ato – o que não pode ser encenado praticamente não é mencionado no conto. Este nasce de uma forma de peça ainda bem básica e fundamental, podendo ter figurado entre suas comédias realistas de um só ato.

A resolução do conto é simples e direta. Até mesmo a falta de descrição de cenário lembra o teatro, em que uma cadeira e uma tela de fundo foram basicamente as armas de autores e atores, como muitas vezes até hoje. Por outro lado, como indica Massa, isso também faz com que a história não tenha pé em lugar nenhum. Não se trata de narrativa social, mas psicológica, nesse sentido, imaginável em qualquer país de cultura ocidental que Machado pudesse ter em mente no momento, centrada na classe alta. Se isso indica que “Machado de Assis não se sentia constrangido no mundo burguês que descrevia” (MASSA, 2008, p. 169), também cumpre a escolha de um estrato “alto” para tratar de um assunto sério, o que ganha relevância com todas as outras indicações da influência teatral. A crítica da valorização pueril do dinheiro e os ciúmes traziam, talvez, a ideia de uma narrativa que pudesse ser universal, em sua estreia. Massa conclui o mesmo que tentamos demonstrar: “o conto é constituído de uma sequência de diálogos e haveria poucas modificações a serem feitas para transformá-lo numa rápida peça de teatro” (2008, p. 168).

Outra consequência da exigência de mímese tal qual posta por Machado, que logo desenvolveria contos com ambiente menos abstratos, é a necessidade de se olhar para o mundo antes de colocá-lo no palco. Esse “colocar no palco” pressupõe entender a realidade ou interpretá-la de alguma forma, captar sua essência (para que, contido formalmente, caiba no palco, seja uno e coerente etc.). É preciso, portanto, que o escritor pense a nação, no que a figura do crítico pode ter muita importância.

Tendo em vista a construção de uma nação forte e civilizada, o crítico de teatro, não pode se desviar de suas responsabilidades por melindres ou favorecimentos. Seu interesse deve ser impessoal, no sentido de que nenhuma crítica tenha por objetivo último agradar ou irritar o autor de cada peça, mas sim educar formal e moralmente o público. É possível reconhecer, assim, até 1860, todas as bases para “O ideal do crítico”, de 1865. Machado como que preparava sem saber o outro ensaio em “Idéias sobre o Teatro”: “A crítica oficial, tribunal sem apelação, garantido pelo governo, sustentado pela opinião pública, é a mais fecunda das críticas, quando pautada pela razão e despida de estratégias surdas” (OC, v. 3, p. 1032), ou ainda “Em matéria de arte eu não conheço susceptibilidades nem interesses” (p. 1033). Como

poderia, se a nação estava em jogo?

Além desse fruto futuro, há uma raiz também interessante para o texto de 1860, no *Diário do Rio de Janeiro* (introduzindo a crítica da peça *Mãe*). Nele, Machado expressava como programa seus ideais críticos. João Roberto Faria indica:

os princípios éticos de Machado são os mesmos de Quintino Bocaiúva, já expressos em folhetins teatrais de 1856 e incluídos nos capítulos iniciais de *Estudos Críticos e Literários*. Em sua primeira contribuição ao *Diário*, o crítico estreado estava provavelmente sugerindo ao amigo que entre ambos havia uma comunhão de pensamento (FARIA, 2008, p. 52).

A cada texto crítico, os mesmos princípios são lembrados. Novamente marca da visão de imprensa que se reconhecia já em “Os Cegos”: “fique certo de uma verdade: nós não ferimos personalidades, mas sim argumentos” (OC, vol. 3, p. 998). Toda análise propondo correções ou indicando problemas nas peças que revisava, em seus artigos de jornal, lembrava os autores de que as críticas, no fundo, queriam apenas o bem do próprio autor, além de do público. A discussão de ideias que conseguisse superar a relação de louvor e insulto que regia as trocas na imprensa (ou seja, a lógica de Corte ou, como a quer Roberto Schwarz, a relação de favor) seria um verdadeiro sinal de progresso e civilização. Machado ainda nisso acompanha seu grupo de companheiros intelectuais, particularmente aqueles que tanto criticavam quanto escreviam peças. O foco na ajuda, não na crítica pessoal, vinham de que estes “se preocupavam mais em incentivar-se mutuamente a vencer certos obstáculos do que em apontar defeitos” (SOUZA, 2002, p. 118).

Para quem acompanha os textos de Machado ao longo da juventude, “O Ideal do Crítico” não traz nenhuma novidade. Se considerarmos que o autor trabalhava em contato e troca com outros gazeteiros da época, de modo que seus textos não eram só expressões de ideias pessoais, mas posicionamentos numa discussão em andamento, “O Ideal do Crítico” aparenta mais ser simples resumo didático de ideias bem conhecidas e propagadas por muitos anos, bem como da herança classicista: considere-se as palavras, novamente, de Horário: “Farei o trabalho da pedra de amolar, que não tem fio para cortar, mas é capaz de dar gume ao ferro” (2005, p. 64). Dedicado, disposto e, em certo sentido, humilde (não posso criar como tu, mas posso ajudar-te a crescer), como deveria ser o crítico machadiano.

Reencontramos ali o problema da falta de uma crítica competente no país (excetuadas exceções), a transformação da crítica em elogio de amigos e insulto a inimigos, a não-confiabilidade do aplauso de um público ainda mal formado (o sucesso, como as sereias,

encanta e atrai o artista para o desastre) e a responsabilidade moral do trabalho do crítico proveniente dessa situação geral. Encontram-se os mesmos pressupostos formais já trabalhados e a afirmação coerente (em vez de alguma revisão ou mudança de postura) de tudo que fizera até ali: o crítico deve primar pela “ciência literária”; por isso mesmo, é preciso estudo detalhado e conhecimento estético: “longe de resumir em duas linhas – cujas frases já o tipógrafo as tem feitas – o julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o *sentido íntimo*, aplicar-lhe as *leis poéticas*” (OC, vol. 3, p. 1102, *grifo nosso*).

Não deve nos surpreender que o crítico seja exigido de forma análoga à do literato e do gazeteiro. Ele deve ser útil, tem a missão de trabalhar conforme sua consciência moral desse dever e tem, assim, de dizer a verdade, independente de todas as simpatias, inclusive da própria vaidade. Isso inclui a capacidade de se superar o próprio gosto e se fazer uma crítica que veja para além de preferências de escolas – ainda que na prática não seja tão simples, como em comentários como este: “Pode haver um homem de bem no corpo de um maometano, pode haver uma verdade na obra de um realista” (OC, vol. 3, p. 1103).

Além de testemunhar um preconceito pacífico na época, a passagem é interessante para retomar o enfraquecimento do combate entre os ditos Realismo e Romantismo no teatro e a alteração do conflito estético para o romance realista, a que Machado não poupará críticas conforme a década de 1860 avançava. Sua resistência à nova escola narrativa tomou a lugar da que era voltada, no teatro, ao Romantismo.

Se o que Machado chamava de Realismo no teatro é atualmente considerado ainda romântico, em 1865 ele pressentia o que costuma ser chamado hoje em dia de Real-Naturalismo, ou seja, seu comentário em “O Ideal do Crítico” já precede as críticas que fará a Eça de Queirós na segunda metade da década de 1870. Resiste, por todo esse longo tempo, sua campanha (na qual visava a si também) para que os preceitos “eternos” da arte fossem o norte constante dos artistas, os quais não deveriam se perder nas modas, símbolos negativos do que é passageiro.

Assim, a análise dos textos do jovem Machado indica que o destaque de determinados ensaios está ligado à posição destes em relação ao romance que o consagrou. Contextualizados entre os textos jornalísticos (por exemplo, “O Ideal do Crítico” lido em comparação com os textos mais antigos), seus ensaios famosos indicam não uma grande ruptura estética em datas-chave, mas uma estabilidade. Com o passar dos anos, o que mais

visivelmente perdeu lugar foi a crença apaixonada no progresso, a crença católica e a utopia megalomaniaca da democracia pela imprensa; os cuidados formais e os preceitos centralmente classicistas mantiveram-se surpreendentemente estáveis, avançando lentamente, como as consequências e responsabilidades morais envolvidas. Reconhecemos ainda, partindo também dessa constância estética do crítico, a repetição de seu papel como exemplar para o público: “Se a delicadeza das maneiras é um dever de todo homem que vive entre homens, com mais razão é um dever do crítico, e o crítico deve ser delicado por excelência” (OC, vol. 3, p. 1104).

Percebe-se a proximidade entre as ideias de bom gosto e bons costumes. As virtudes do crítico são consciência, ciência, veracidade, sinceridade, coerência, independência, tolerância, moderação e urbanidade. Todas ele esperaria, idealmente, também de um artista. De forma análoga, esperava de público, poeta e crítico, pelo menos desde “Aquarelas IV” (30 de outubro de 1859), interesse pelo cunho local.

As exigências e critérios que Machado constrói para o crítico a partir do teatro flagrantemente não se restringem à crítica dos palcos. É um exemplo, entre tantos, os *Comentários da semana* de 22 de fevereiro de 1862: “Se me estendi na menção daquilo que chamo defeitos da poesia do sr. Castilho Antônio, mestre na literatura portuguesa, é porque pode induzir em erro os que forem buscar lições nas suas obras” (OC, vol. 4, p. 61). Ou ainda, nos *Comentários* de 26 de janeiro:

A crítica com os estreantes deve empregar uma solícitude materna, mostrar-lhes o mau e o bom caminho, ensinar-lhes a evitar os precipícios e a alcançar o alvo a que todas as inteligências se dirigem; isto para com o poeta. Para com o público, serve ela de intérprete da idéia do poeta, defensora mesmo da sua composição, a fim de animá-lo a tomar vô mais seguro. Deve ser amiga e, segundo diz Chateaubriand, empregar mais o louvor que a censura. (OC, vol. 4, p. 57).

Seguia negativo o diagnóstico da situação da literatura e da crítica, em “O Ideal do Crítico”, mas ainda aqui isso não indicaria motivos para desistência ou cinismo, muito pelo contrário. Sua última frase é “Que ela [a crítica ideal] apareça, convencida e resolvida, e a sua obra será a melhor obra dos nossos dias” (OC, vol. 3, p. 1104). Como na crítica de 1860 à peça *Mãe*, Machado segue afirmando ser “o espetáculo espantoso de um crítico de teatro que crê no teatro” (OC, vol. 3, p. 1038).

Como já buscamos indicar, os *Comentários da semana* não quebram o credo machadiano quando o assunto é arte ou moral. O teatro segue sendo um grande fator civilizatório, a moral do povo depende dessa formação, as regras da arte são fundamentais

para sua qualidade assim como, portanto, para a educação do público, e esta, por sua vez, serve à arte fomentando a boa produção. Seguiu igualmente valorizando de forma bastante nacionalista as publicações e associações que buscassem alimentar a arte, como o lançamento da Biblioteca Brasileira, que publicaria mensalmente edições nacionais de ciência e literatura, servindo, conforme Machado,

a dois interesses: ao dos autores, a quem dá a mão, garantindo como base da publicação de suas obras uma circulação forçada; e ao do público, a quem dá, por módica retribuição, a posse de um livro cada mês.

Com tais bases, não há como negar que entra nesta instituição de envolta com muito sentimento literário muito sentimento patriótico. (...)

Esclarecer o espírito do povo de modo a fazer idéias e convicções disso que ainda lhe não passa de instintos é, por assim dizer, formar o povo. (OC, v. 4, p. 67)

Enquanto escreveu os *Comentários da semana* (1861-1863), e um pouco além, o teatro que Machado mais valorizara ganhava terreno contra o Romantismo que criticava. Nesse período o autor “vai acompanhar de perto e aplaudir o surgimento de uma dezena de dramaturgos que fornecerão ao Ginásio Dramático um conjunto nada desprezível de peças que abordam os costumes da burguesia emergente do Rio de Janeiro, com propósito moralizador” (FARIA, 2008, p. 37). A maioria dos atores que mais elogia nos *Comentários* chegou ao Rio nos últimos anos de 1850. Quando Machado escrevia para o *Diário do Rio de Janeiro*, eles já se destacavam entre os artistas. Isso inclui Furtado Coelho, finalmente um exemplo que podia ser contraposto a João Caetano.

No entanto, os sonhos institucionais de Machado não foram atendidos da mesma forma. A comissão do governo (constituída por Cardoso de Menezes e Souza, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo) que deveria julgar a situação do teatro terminou por ser ignorada, e o Império deixou os palcos à livre concorrência. Nesse aspecto, pelo menos, Machado se decepcionava, como indicou em 15 de setembro de 1862: “Para os que, como eu, veem no teatro uma tribuna e uma escola, é triste contemplar o abandono em que ele jaz, sem que a iniciativa oficial intervenha com a sua força e com a sua autoridade” (OC, v. 4, p. 78). Já não estamos aí nos *Comentários*, mas no início de suas crônicas n’O Futuro.

Enquanto Machado reclamava da limitação do Conservatório Dramático, em que era obrigado a fazer censuras morais apenas, sem o poder de proibir nos palcos peças que pecassem contra “as regras da arte”, e enquanto seguia o teatro com certo custo e pouco espaço nas crônicas de jornal, outra casa teatral já preparava a queda do Ginásio Dramático. A concorrência, então finalmente sensível e alarmante, eram as encenações do Alcazar Lyrique.

“O público, gradativamente, foi trocando as peças recheadas de preocupações literárias e lições edificantes pelas canções, cenas cômicas, duetos cômicos e pequenos *vaudevilles* vindos diretamente de Paris” (FARIA, 2008, p. 70). Importantes para esse sucesso, com as peças vieram as atrizes francesas.

Não apenas o contato com peças estrangeiras, de diferentes formas e em diferentes teatros, mas esse contexto maior parece ter ajudado Machado a desenvolver sua visão de que as escolas sejam modas, reforçando que as leis artísticas por que ele queria que a arte nacional se guiasse, em contraposição, eram de certo modo fixas, já que, para ele (e outros autores que muito valorizava, como Molière) representavam tanto um tronco comum do teatro desde a Antiguidade quanto eram sempre passíveis de dedução lógica para o artista de qualquer época – portanto, elas são encontráveis pelo bom senso. O papel das escolas seria apenas o de adequar a arte a seu tempo, sem que o tronco estético fosse danificado no processo. Ou seja, a consorciar “os progressos da arte moderna às lições da arte clássica” (OC, v.3, p. 1135), como indica na “Semana Literária” dedicada a José de Alencar em 1866.

Quando o crítico mais desesperançado publicou “O Teatro Nacional” (13 de fevereiro de 1866), o Romantismo nem representava mais a principal ameaça ao “teatro moderno” nem era mais entendido por Machado como um bloco uniforme, que confunde todo drama com qualquer melodrama. Naquele ano foram publicados alguns textos de Machado em que sua visão artística parecia ter desenvolvido mais sutileza. Mesmo assim, e mesmo com seu pessimismo com a cena teatral (a um passo da morte para Machado), nenhum dos preceitos estéticos que referimos até aqui foi de fato alterado, apesar de algumas sutilezas (que discutiremos em 3.3).

Sua relação com Furtado Coelho é reveladora nesse sentido. Na década de 1860, até a atividade de tradutor, que não costumava seguir um plano preciso, foi afetada pelo envolvimento do autor com o teatro realista, como indica sua tradução para o Ginásio de *Montjoye*, peça de Octave Feuillet, com a qual “Machado de Assis integra favoravelmente sua atividade de tradutor ao movimento teatral de sua época” (MASSA, 2008, p. 29). Conforme o próprio tradutor, em sua crônica de 17 de outubro de 1864, Feuillet se dedicara à mímese acompanhada do bom trabalho formal: “O. Feuillet deixava a esfera fantástica (...) para pisar a terra chã da vida real e dos costumes burgueses. (...) não submeteu a musa às exigências de uma realidade estéril; sujeitou a realidade às mãos instruídas da musa” (OC, v. 4, p. 207).

*Suplício de uma mulher*, texto seu apresentado pela trupe de Furtado Coelho, conheceu



grande sucesso. O texto original (de Emile de Girardin e Alexandre Dumas Filho) causara tanto aplauso quanto escândalo na França, de modo que a peça tinha grande potencial de atração aqui. A defesa que Machado escreveu da peça em 1865 é uma aplicação prática do que apontamos sobre cuidado moral, particularmente pelos bons costumes, casado ao trabalho formal com a base inquestionável nos autores clássicos:

nesse drama nem se endeusa o vício, nem há personagens que façam praça da própria imoralidade, nem há finalmente frase que aplauda o crime ou escarneje da virtude, mães e filhas podem assistir ao *Suplício de uma mulher* sem corar. No chamado teatro clássico, que não passa por imoral, há Mirra e Clitnestra, há Fedra e outras heroínas, cujos feitos, cujos amores, por certo, ninguém considerará espécimen de moral em ação (*apud* MASSA, 2008, p. 31).

O contexto de sua tradução de *O barbeiro de Sevilha* em 1866 indica como Machado seguia afinado com um contexto de intelectuais programáticos e nacionalistas – a estreia foi inclusive marcada para 7 de setembro; conforme a indicação de Massa em *Machado de Assis tradutor* (2008, p. 33), no dia 10, Imperador e Imperatriz foram assistir.

Tanto o tradutor quanto Furtado Coelho foram felicitados no jornal ou por carta como revolucionários da arte, bem como havia expectativa de repetirem então o sucesso de peças como o *Suplício*. No entanto, o engajamento da intelectualidade não tinha lastro. “O fracasso comercial da peça é indubitável. Um pequeno círculo de pessoas cultivadas apreciaram a peça de Beaumarchais. Quiseram lançar a comédia fazendo grande estardalhaço em torno dela, e tal entusiasmo levou a crítica a acreditar que tratara-se de uma grande vitória” (MASSA, 2008, p. 34).

A distância entre os programáticos e o público tornou-se ainda mais sensível quando Furtado Coelho reagiu ao fracasso retomando *Anjo da meia-noite* e encomendando peça com os mesmos elementos, *O remorso vivo*. A respeito da primeira, é revelador o artigo do *Diário do Rio de Janeiro*, de 14 de julho de 1866, assinado apenas A.F. Nele indica-se o descompasso entre os “realistas”, a que bem se inclui Machado, nesse caso, e a realidade dos palcos: “O *Anjo da meia-noite* não é uma dessas catilinárias contra a sociedade, um desses embelezamentos estólios do vício, que tanto têm desacreditado a escola realista, assim como os incêndios, os punhais e os venenos desacreditaram a romântica” (*apud* MASSA, 2008, p. 34). Novamente, encontramos no jornal a acusação da qual Machado e outros se defenderam, afirmando que suas peças não embelezavam o vício, mas que as concorrentes é que o faziam. Ao mesmo tempo, isso indica uma concordância geral a respeito da moralidade como medida fundamental do teatro, e A.F. explicita a intenção pedagógica das peças realistas brasileiras.

Artur Napoleão, ao contar sobre a criação de *O remorso vivo*, apresenta sua explicação para o sucesso de *Anjo da meia-noite*, cujo texto não sobreviveu: “Ismênia num dos atos exibia da cintura para baixo uma plástica que atraía todas as atenções” (*apud* MASSA, 2008, p. 35).

Furtado Coelho lidava com a realidade do público, mas Machado não enveredou por esse caminho. Ele passa por um deslocamento. Conforme Machado pode escolher projetos, ou traduzir por interesse de estudo, há um progressivo engajamento estético: trazer ao público geral o acesso a obras europeias da mais alta qualidade e importância. Após *O remorso vivo*, Machado seguiu por Musset e Shakespeare, não pelo apelo aos instintos do público. O início da década de 1870 viu suas últimas traduções para o teatro, sendo o gênero particularmente alimentado por trabalhos por encomenda, o que permitia menor liberdade do tradutor. Também em outros gêneros esse trabalho de Machado passa a rarear nesse momento. Ainda que as encomendas representassem mais da metade do que o autor traduziu (cf. MASSA, 2008, p. 58), a rápida diminuição e pausa indica que o estudo a que também servisse esse esforço aproximava-se de seu próprio limite. Coerente com isso é a concepção mais literária que linguística que Machado parecia ter da atividade de tradutor, como Massa demonstra em *Machado de Assis tradutor*. Outros fatores ainda influíram:

Machado de Assis tem uma atividade criadora pessoal mais intensa, e esse exercício passa a segundo plano. Além disso, o desejo expresso por Machado de Assis de apresentar versões mais elaboradas rareou sua produção. Sob títulos diversos, todas as traduções publicadas entre 1870 e 1894 correspondem a uma escolha madura e lúcida (2008, p. 80).

Seu ativismo pelos palcos não o fizera cego aos erros também da estética e da prática realistas, antes pelo contrário. Não mudam os preceitos, mas observa-se a mudança de ânimo quando o autor se referiu à recepção do Romantismo no Brasil e aos efeitos da deseducação geral do público, revendo o mundo teatral de alguns anos precedentes até fevereiro de 1866, quando publicou “O Teatro Nacional”:

o teatro, como era natural, cedeu ao impulso e aceitou a ideia triunfante. Mas como? Todos sabem que a bandeira do romantismo cobriu muita mercadoria deteriorada; a ideia da reforma foi levada até aos últimos limites, foi mesmo além deles, e daí nasceu essa coisa híbrida que ainda hoje se escreve, e que, por falta de mais decente designação, chama-se ultra-romantismo. A cena brasileira, à exceção de algumas peças excelentes, apresentou aos olhos do público uma longa série de obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que escureceram desde logo a aurora da revolução romântica. (...) a teoria realista, como a teoria romântica, levadas à exageração, deram o golpe de misericórdia no espírito do público (OC, v. 3, p. 1125).

Para Machado, também o Realismo conheceu um Ultra-realismo, e ambos os exageros foram explorados por empresários teatrais que não quiseram saber da qualidade estética do que produziam (nem foram pressionados a isso pelo Estado). O público, mal educado por duas escolas mal realizadas, era portanto o solo fértil para o sucesso do Alcazar, um teatro interessado apenas no entretenimento, no aplauso do público, qualquer que fosse. A solução, para Machado, ainda era a censura literária, agora pela proposta de um teatro normal, literalmente um lugar que fizesse o que, até ali, ele havia proposto que fossem funções do Conservatório Dramático. A proposta, apoiada na comissão do governo já ignorada, ficou igualmente no limbo.

Machado de Assis previa a morte do palco pedagógico (“civilizatório”) da escola moderna, se seus avisos não fossem escutados, e de fato as duas coisas aconteceram. Ainda assim, as críticas que escreveu depois dessa data, a começar pela de Alencar<sup>69</sup> na “Semana Literária”, seguiram com seu culto ao teatro como força moral de civilização, responsável pelo progresso do gosto e, daí tanto direta quanto indiretamente, da nação.

### 3.4 UMA NOVA MORAL NO TEATRO

Se for preciso definir uma data, o ano de 1866 foi quando a moral passou a ser exigida por Machado de forma um tanto mais sutil. Ao passo em que aceitara de Quintino Bocaiúva um moralismo declamatório, em 1861, não o aceitava de Joaquim Manoel de Macedo em 1866. Pelos autores, poderia se pensar em favorecimento do próprio Machado, apesar de suas defesas de idoneidade do crítico, mas a análise do texto indica que se trata de um refinamento da sua estética, que vinha se desenvolvendo.

O que mudou foi a forma como Machado entendia que a moral pode atuar na peça, sua maior exigência de casamento entre estrutura formal e moral pretendida. Por isso discordamos de João Roberto Faria quando afirma que o autor abandonaria aqui sua crença na reforma pelo teatro, a não ser no sentido prático: como teoria estética, essa visão do teatro não havia mudado; o que parecia incerto era que esse ideal se realizasse *neste* país. Em parte, é o

---

<sup>69</sup> “O Teatro de José de Alencar” (OC, v. 3, p. 1134).

relativismo em relação às diferentes escolas e lutas teatrais, bem como o contexto de fato desanimador, que explicam uma aparente atenuação do discurso de Machado.

O texto-chave para o exposto por João Faria é o publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, intitulado “Teatro de José de Alencar”, particularmente o trecho de 13 de março de 1866. Atentemos primeiro, no entanto, para a primeira parte do texto, publicada em 6 de março, a crítica de *O demônio familiar*. Machado elogiava na peça uma posição moral que não vinha explícita nem realizada por fala, mas pelo efeito global do texto. O crítico comentou que a peça termina com a liberdade do menino que servia à família, recebendo da sociedade o peso da responsabilidade de todos os seus atos a partir de então:

O traço é novo, a lição profunda. Não supomos que o sr. Alencar dê às suas comédias um caráter de demonstração; outro é o destino da arte; mas a verdade é que as conclusões d’*O demônio familiar*, como as conclusões de *Mãe*, têm um caráter social que consolam a consciência; ambas as peças, sem saírem das condições da arte, mas pela própria pintura dos sentimentos e dos fatos, são um protesto contra a instituição do cativo (OC, v. 3, p. 1137).

A peça não é um exemplo literal ou uma indicação superficial de como cada brasileiro deve agir, mas percebe-se que Machado não estava ignorando o efeito positivo da peça, ainda que o buscasse e o valorizasse numa manifestação sutil, inclusive mais difícil de produzir, na própria estrutura. Isso sem se considerar que boa parte do texto é sobre a importância do teatro normal e os interesses do teatro ligados aos da “Nação”. A educação do gosto do povo não é entendida como algo separado da moralidade do teatro. Todo o começo do texto coloca sob tal perspectiva a crítica elogiosa a Alencar.

Mesmo que esquecêssemos dessa forma ampla de se entender o engajamento e a importância do teatro, a parte suspeita da crítica de 13 de março, revisão da peça *Asas de um anjo*, é o trecho em que ele opôs o teatro engajado e a arte pela arte. Não tomou, dessa vez, o partido de nenhum lado, mas o que buscava indicar era que a peça falha pelos dois lados, de acordo com qualquer discurso com que se a defendia. Ou seja, ele era capaz de se abster eficazmente de suas preferências, mas estava era fazendo um movimento retórico para indicar que a peça não servia a qualquer escola daquele momento. Machado realizou de forma particularmente perfeita seu ideal de crítico nesse movimento:

Pondo de parte esta questão da correção dos costumes por meio do teatro, coisa duvidosa para muita gente, perguntaremos simplesmente se há quem acredite que as *Mulheres de Mármore*, o *Mundo Equívoco*, o *Casamento de Olímpia* e as *Asas de um Anjo* chegassem a corrigir uma das Marias e das Paulinas da atualidade. A nossa resposta é negativa; e se as obras não serviam ao fim proposto, serviriam acaso de

aviso à sociedade honesta? Também não, pela razão simples de que a pintura do vício nessas peças (exceção feita das *Asas de um Anjo*) é feita com todas as cores brilhantes, que seduzem, que atenuam, que fazem quase do vício um resvalamento reparável. Isto, no ponto de vista dos chefes da escola, se há escola; mas que diremos nós, prevalecendo a doutrina contrária, a doutrina da arte pura, que isola o domínio da imaginação, e tira do poeta o caráter de tribuno? (OC, v. 3, p. 1138-1139)

O crítico está ainda apenas ponderando aqui (apesar de indicar a negatividade por escolhas de palavras como o “isolamento” do “domínio da imaginação”). As peças não deixam de educar porque Machado teria deixado de acreditar no poder ou no futuro do teatro brasileiro. No caso, o que comenta é que as peças em questão, se moralizantes, pecam, são ineficazes para esse fim. É exatamente porque o teatro tem poder, e porque algumas peças ruins o utilizam para atrair o público para o vício, que não pode haver lição. Ou melhor, havendo lição, tem-se de afirmar que era a lição “errada”.

Para o mau exemplo, para se entender bem o que Machado nega na “demonstração” que se faça no palco, há Joaquim Manoel de Macedo: na crítica ao seu teatro, também na “Semana Literária” de 1866, Machado destaca, entre os defeitos da obra, “*Luxo e vaidade*, se não tem movimento dramático, tem movimento oratório” (OC, v. 3, p. 1147), ou seja, como ele próprio explica, mais parece um discurso moralista que uma peça de teatro. No quanto Alencar é lógico (personagens, ação, efeito moral), Macedo é ilógico<sup>70</sup> (incongruente, oratório). O próprio crítico termina por opor os dois autores:

A moral do teatro, mesmo admitindo a teoria da correção dos costumes, não é isso: os deveres e as paixões na poesia dramática não se traduzem por demonstração, mas por impressão. Quando o sr. José de Alencar trouxe para a cena o grave assunto da escravidão, não fez inserir na sua peça largos e folgados raciocínios contra essa fatalidade social; imaginou uma situação, fazendo atuar nela os elementos poéticos que a natureza humana e o estado social lhe ofereciam; e concluiu esse drama comovente que toda a gente de gosto aplaudiu. Este e outros exemplos não devia esquecer-los o autor de *Luxo e vaidade*. (OC, v. 3, p. 1147-1148).

A diferença entre a imprensa, a tribuna e o teatro ainda resiste aqui: numa (boa) peça, as ideias não são ditas ou explicadas, mas realizadas. O que realizam as obras que Machado estava criticando junto de *Asas de um anjo* é a lição de que o vício é perdoável e, inclusive, interessante, atraente. Elas não dissuadiriam as Marias e Paulinas exatamente porque atenuam as consequências de seus atos enquanto embelezam sua “dissolução” moral. Machado em parte separou *Asas de um anjo* por defender que Alencar, com ela, não estava afirmando o clichê do momento, de que a prostituição era redimível, mas, conforme o crítico, o público

---

<sup>70</sup> Escolha lexical de Machado.

não entendera o efeito pretendido pelo autor. Nesse sentido, seu relativismo de escolas na verdade indicava que era *possível* não querer moralizar, como finalidade estética *do autor da peça*. Daí a se afirmar que o teatro pode nem educar nem deseducar, ou que Machado não preferia um teatro “civilizador”, é algo bem diferente. Como também indica Jean-Michel Massa, o crítico confiava que o teatro fosse “*o verdadeiro meio de civilizar a sociedade e os povos*. Neste último ponto suas concepções jamais mudaram” (MASSA, 2009, p. 163, *grifo do autor*).

Assumindo suas críticas ao meio teatral, Machado finalizava o texto afirmando que, quem sabe, os autores analisados nem tivessem preocupações com escolas. Nesse caso, previa a outra leitura, “arte pela arte”, apenas para indicar que ela em si seria contrária às intenções das peças analisadas, ou seja, para desacreditar a defesa retórica que argumentasse a “arte pela arte”: se elas buscavam mostrar o posicionamento do autor a respeito de um “problema”, como atingir tal objetivo se a arte não deve afetar nada no mundo?

Na sequência do texto, Machado analisou *Mãe*, sua peça preferida na obra de Alencar. Aí reencontramos o elogio do tipo de moralidade que gostava de ver nas peças:

Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativo, cremos que a representação do novo drama do Sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudessem proferir no recinto do corpo legislativo, e isso sem que *Mãe* seja um drama demonstrativo e argumentador, mas pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra de arte. (OC, v. 3, 1139-1140)

Não é por outro motivo que ele destacou em *O crédito*, última peça de Alencar a ganhar os palcos do Ginásio, ter ela assunto “da mais alta importância social” (OC, v.3 p. 1143). Machado sempre manteria também os reclames de obrigação moral da atividade crítica, contraparte das exigências que tinha com os autores.

Observe-se ainda que as intenções reformistas pelo teatro mantidas por Machado tratavam de problemas sociais amplos. Mesmo no caso de pessoas que agem por interesse particular, como o *Tartufo*, Machado destacava o aspecto social da questão, ou o quanto esse *tipo* afeta a sociedade. A crítica às peças sobre prostitutas regeneradas apresentava a ineficiência do moralismo sobre indivíduos também porque elas não tentavam tratar do problema social, mas de exceções em seu meio. No caso de *Mãe*, Machado estava novamente escrevendo sobre uma questão ampla, e aí a reforma pelo teatro faz sentido. Além de esta não poder ser perpetrada por declamações moralistas, seu ataque não funciona contra a individualidade, no sentido de afetar justamente a exceção já totalmente corrupta.

Essa leitura particularista (que ele critica) do que quereria dizer efeito moral do teatro seria uma interpretação muito simplista, equivalente a se acreditar que o sermão de personagens teria algum efeito real. O tronco principal do que diz Machado seria que o teatro imita (mímese) a *sociedade*<sup>71</sup>. Até mesmo a personagem que traduz em fala as intenções morais do autor não era mais suportada por ele havia alguns anos. É o que se vê, por exemplo, no parecer sobre *As mulheres do palco*, escrito para o Conservatório Dramático em 14 de setembro de 1863: “Sacrificar a comoção à discussão é desconhecer as condições do gênero, e trair o fim que o poeta dramático deve buscar no teatro: é fazer um libelo e não um drama” (ASSIS, 2008, p. 299).

Essa figura declamatória das intenções do autor chamava-se *raisonneur*<sup>72</sup>, e a discussão de Machado a respeito dela, que começaremos a analisar em 3.4.1, revela-se fundamental para entender a moral no narrador do romance, de modo que o discutiremos inclusive em *Esau e Jacó*. Inicialmente pretendemos destacar que tanto a discussão quanto a superação dessa personagem se deu na análise de teatro do próprio Machado, como acabamos de apontar.

Mesmo o exemplo de *Tartufo* indica a importante diferença entre declamar e impressionar. Essa peça não pode aniquilar a hipocrisia. Enquanto expõe o problema social, não ensinará o próprio hipócrita, necessariamente, a abandonar seu caráter ou sua sobrevivência. Como mencionado, João Roberto Faria considera que essa afirmação indica que Machado abandonou a crença na reforma pelo teatro. Parece-nos, no entanto, que ela indique apenas que tipo de poder reformador ele reconhecia na arte. Esta não muda a natureza humana nem o comportamento isolado de algum indivíduo, mas pode desenvolver a sociedade, ajudá-la a progredir. Da mesma forma, as pessoas que se reconheçam no teatro por qualquer motivo não necessariamente vão se convencer por uma lição moral qualquer.

Para João Roberto Faria, resta a Machado a moralidade como a entende Mme de Stäel<sup>73</sup>: “uma obra é moral se a impressão que se recebe é favorável ao aperfeiçoamento da

<sup>71</sup> Não se trata de considerar que as prostitutas sejam tipos sociais raros, mas que aquelas heroínas específicas não indicavam o centro do problema, não eram representativas e, pior ainda, agregavam *glamour* à própria situação que a peça supostamente criticaria.

<sup>72</sup> “Traduzindo literalmente, aquele que raciocina. No drama, aquele que esclarece sobre os significados da peça. Qualquer personagem que pode ser identificado como porta-voz do dramaturgo. Trata-se de um recurso narrativo de qualidade dramática discutível, já que favorece a indução do espectador na interpretação do texto. Também chamado de personagem-coro, uma vez que, no drama moderno, assume as funções que cabiam ao coro no antigo teatro grego” (VASCONCELLOS, 2010, p. 198).

<sup>73</sup> No poema “Os Arlequins” (1864), Machado contrapunha a glória com uma plateia néscia ao trabalho do gênio artístico. O poema abre com uma citação de Mme. de Stäel (OC, v. 3, p. 632).

alma humana (...). A moralidade de uma obra consiste nos sentimentos que ela inspira” (*apud* FARIA, 2008, p. 69). A nosso ver, por tudo exposto desde os primeiros textos de Machado, essa visão pode ser uma melhor definição; não, no entanto, uma significativa mudança.

Caso a descrença de Machado no teatro não se referisse ao contexto brasileiro, mas fosse propriamente uma alteração profunda de sua estética, esperaríamos até uma mudança nas peças que escreveu. No entanto, seu teatro lembra sempre a si mesmo e cumpre exigências mínimas da estética que discutimos, mesmo depois de o autor escrever *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando teria passado, conforme nossa tradição crítica, por uma grande ruptura na forma de pensar sua arte. A reforma pelo teatro que investigamos neste trabalho como ideologia machadiana é justamente a ação dos palcos favorecendo o aperfeiçoamento humano por meio de um efeito produzido pela estrutura total da peça. Ficam pelo caminho os declamadores de um Quintino, ou de um Macedo, sem alterar essa intenção, como a própria citação de Faria indica.

Talvez a reforma do teatro brasileiro tenha sido perdida, mas não por falta de poder dos palcos. Estes mal puderam se expressar, se pensarmos na história do Brasil segundo Machado: empresários e governo, que nunca tomaram para si a responsabilidade moral devida, não permitiram que o teatro se desenvolvesse por um caminho que exigia esforço e consciência. As poucas peças louvadas pelo crítico como grandes feitos intelectuais e morais não tiveram chance contra o ambiente inóspito. De nenhuma forma isso indica que o teatro em si tenha perdido, para o crítico, seu devido e adequado potencial reformador ou sua responsabilidade com o povo da nação. Suas ideias não contradizem aí a postura demonstrada ainda em 24 de novembro de 1862, por exemplo, no parecer para o Conservatório a respeito de *As leões pobres*:

Sempre que o poeta dramático limitar-se à pintura singela do vício e da virtude, de maneira a inspirar, esta a simpatia, aquele o horror, sempre que na reprodução dos seus estudos tiver presente a idéia que o teatro é uma escola de costumes e que há na sala ouvidos castos e modestos que o ouvem, sempre que o poeta tiver feito esta observação, as suas obras sairão irrepreensíveis do ponto de vista da moral (ASSIS, 2008, p. 276).

Nos anos que se seguem, não há nenhuma crítica a esse ponto de vista. Pelo contrário, é por aí que Machado aponta para quem o leia.

Como indicamos no primeiro capítulo, a questão é entender o uso específico da palavra “moral” a cada texto. Assim como o autor tinha no horizonte um tipo de jornal tão participativo que uma folha apenas “lutar pelo interesse do povo” poderia valer pela tradução



de “neutralidade” (ou seja, não defender um grupo ou político específico), da mesma forma uma peça podia não ser avaliada como reformista dos costumes sem que isso significasse o que entendemos hoje por uma teoria estética “neutra” ou amoral. O absoluto desinteresse pelo público e pela nação que podemos argumentar a respeito de uma peça não fazia parte do horizonte que Machado tinha em mente, de modo que ele poderia relativizar a capacidade reformista do teatro e ainda crer que ele educa o gosto e deve ser louvado ao atacar mazelas sociais (mais que uma peça bem escrita, mas sem tese a defender), sendo por isso mesmo depreciado se promover o vício (bem como o mau gosto, o português descuidado, a retórica vazia...).

É assim, como valor, não como dogma, que expõe a ideia de que o teatro eduque a moral ao analisar *Luxo e vaidade*, de Joaquim M. de Macedo, ao mesmo tempo em que ataca a mecânica imoral da intriga: “os personagens honestos da peça utilizam-se dos meios empregados pelos personagens viciosos, inclusive da circunstância do narcótico, para praticar aquilo mesmo que lhes cumpria condenar” (OC. v. 3, p. 1150).

Em “Instinto de Nacionalidade”, quando discute o próprio teatro, temos a preocupação moral no seu retrato absolutamente pejorativo da situação: um engajamento sincero e visceral.

Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão<sup>74</sup>, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? (OC, v. 3, p. 1209)

### 3.4.1 Teatro Machadiano

Analisamos a crítica teatral para indicar o quanto os palcos foram importantes para a formação de uma estética machadiana que reconheceremos em outras formas narrativas e, portanto, no romance. Ainda que nosso interesse no teatro não seja, então, um fim em si mesmo nesta tese, é importante não se ignorar a produção do autor no gênero. As peças nos permitem reconhecer bem como a teoria e a prática podem estar distantes, além de o quanto a

---

<sup>74</sup> Machado, possivelmente, está sendo um tanto literal na escolha de palavras, para além de um lamento da situação propriamente nos palcos. Além de as atrizes mostrarem o corpo no canção, a prostituição de pelo menos algumas delas no Rio de Janeiro foi bem conhecida (como indicam João Roberto Faria, em *Idéias teatrais*, e Décio de Almeida Prado em *História concisa do teatro brasileiro*).

ideia de uma estética machadiana não precisa ser entendida como jaula da qual o autor não aceitasse se movimentar, conforme a necessidade, a ocasião ou o intuito específico de uma obra.

As peças de Machado não atingiram as exigências que tinha como crítico. Mais de uma vez o autor expressou (como na carta a Bocaiúva a propósito de *O caminho da porta* ou na “Advertência” de *Ressurreição*) que suas estreias em diferentes gêneros eram ensaios pelos quais buscava conhecer o próprio talento, testes de quanto teria para cada tipo de ficção. Cada experiência potencialmente guiando o próximo passo, a definição de que carreira literária, artística (se não jornalística) deveria seguir. Seu teatro começa, portanto, como um ensaio. Não atingiu seus ideais porque não passou desses ensaios, muito provavelmente por não crer ser capaz de ir além deles. Assim, um dado importante para a distância entre teoria e prática é a insatisfação da autocrítica de Machado com as peças que produziu, indicada pela produção de obras de curto alcance e pouca ambição.

Mesmo assim, o autor nitidamente se exercitava mirando em seus ideais de teatro e tinha em mente o dever moral do gênero. *Desencantos* (1861), sua primeira peça publicada (não encenada) trazia “uma intriga tradicional, um ensinamento moral, caracteres ligados à concepção do teatro dominante na época, mas alguns fermentos que advêm de outra ideologia, ideologia essa que se mostra filtrada e conformada por uma personalidade” (MASSA, 2009, p. 279). Também em sua segunda peça, *O caminho da porta*, “A moral se salva” (p. 279).

Machado começava pela moral personalista, aquela que indicamos não ser sua duradoura exigência do teatro, e é nisso mesmo que Quintino Bocaiúva se embasaria para criticá-lo, a convite do autor, quando reunidas suas peças para publicação, em 1863. A respeito de *O caminho da porta* e *O protocolo*, ele “constatou que seu amigo não escreveu comédias morais, sociais, populares, numa palavra, ‘comprometidas’, segundo o modelo traçado por Dumas Filho e de acordo com as ideias de Victor Hugo” (MASSA, 2009, p. 283). A relevância moral é erguida com toda a potência por Bocaiúva: “A idéia é uma força. Inoculá-la no seio das massas é inocular-lhe o sangue puro da regeneração moral. O homem que se civiliza cristianiza-se. Quem se ilustra edifica-se.” (ASSIS, 2008, p. 313).

Bocaiúva viu apenas beleza na construção do texto de Machado, mas não uma tese que embasasse as peças. No entanto, como também indica Jean-Michel Massa, *O protocolo* a possui, com a salvaguarda atenta da moral do casamento. Apesar de o tema dos ciúmes, tão interessante para Machado, estar ali presente, nenhuma falta é feita. É possível supor que

também fosse o caso de *Gabriela*, peça perdida. Sabe-se apenas que envolvia a libertação de um escravo.

Concorde ou não com o veredito de Bocaiúva, de que as peças de Machado sejam para a leitura (não para o palco), a crítica concorda que em geral lhe falte “algo”, seja o pleno desenvolvimento de uma situação dramática, uma tese a ser defendida ou a psicologia mais sutil do teatro que o inspirava (o de Musset em particular).

O dito espirituoso era mais ao estilo de Machado que a ação, especialmente a propagada por um protagonista, traços que serão muito produtivos para seus romances, particularmente a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O que não lhe faltava, no entanto, era a consciência cidadã – nos termos deste trabalho, a responsabilidade moral. Unir personalidades de nossa alta sociedade com o realismo francês

significava romper definitivamente com a comédia de costumes de traços farsescos que Martins Pena havia criado e à qual Joaquim Manoel de Macedo havia dado continuidade. E significava também que suas pequenas comédias eram aliadas na luta pelo bom gosto, pela vitória do novo repertório, que se contrapunha ao teatro concebido como pura diversão, às comédias construídas com recursos do baixo cômico (FARIA, 2003, p. XVI)

Em *Desencantos*, Luís de Melo, inúmeras vezes comparado a um poeta pelos outros personagens e por si mesmo, é um tipo pouco sutil de *raisonneur*. Sua defesa do amor verdadeiro, da dedicação sincera e do respeito na corte e no casamento é uma boa lição ao pragmático Pedro Alves e ao público, que entende bem o lugar desse pragmatismo no mundo, até mesmo nos namoros. Isso sem contar, é claro, as pequenas alfinetadas políticas que vale Pedro Alves. A peça é de 1861, quando a figura que declama claramente a moral para o público, como afirmamos, ainda não havia saturado Machado. É fácil observar-se que, das peças da década de 1860, as de tema amoroso em muito se parecem, nos problemas, nas personagens, nas críticas e nos desfechos.

*Quase ministro* é a obra teatral que mais lembra o gosto do autor por moralistas franceses. Pelo palco desfilam tipos sociais perdidos em vaidade e egoísmo, enquanto o quase ministro do título enfatiza as críticas em geral implícitas, ainda que óbvias, a respeito dos diferentes aproveitadores representados. A lembrança dos moralistas é porque basta a Machado, na peça, mostrar o ridículo, basta caracterizá-lo. O Realismo idealmente é crítico por “auto evidência”. No ato mesmo de dizer como os homens se portam, Machado prescinde de declarar sua opinião ou passar uma lição de moral direta ao público. Nessa peça, no entanto, o sentido pretendido pelo poeta dramático ainda é flagrante.

Mesmo em *Tu, só tu, puro amor*, de 1880, se não é necessário um *raisonneur*, a peça restringe-se a um ato em que se conta o medo e o descobrimento da relação de Camões com D. Catarina de Ataíde, causa de seu exílio. Se não há um sentido moral específico a ser passado (como a ridicularização de tipos em *Quase ministro*), o vício do rival invejoso é claro, e o alcance do tema é curtíssimo.

Ainda que se distancie do *raisonneur*, superado teoricamente, o processo nunca foi completo no seu teatro. A última peça, *Lição de botânica*, de 1906, ainda é recheada de “a partes”, em que cada personagem de tempos em tempos comenta algo com o público paralelamente à ação. Ou seja, a quarta parede<sup>75</sup> ainda não está ali, por mais que Machado bem a conhecesse. E essa peça, como a maioria, tem apenas um ato, seguindo a pouca ambição de sua escrita no gênero.

Do mesmo modo, temos o dito e a apresentação clara do tema por uma personagem já na segunda cena, numa mesma fala, a de D. Helena: “*Il faut qu’une porte soit ouverte ou fermée*”<sup>76</sup>. Porta neste caso é coração. O teu coração há de estar fechado ou aberto...” (ASSIS, 2003, p. 565). Se o coração da jovem D. Cecília está aberto para o amor é justamente o problema com o qual o tio do pretendente vem lidar na casa em que moram a tia e as sobrinhas. Mais do que isso, mesmo sem contato com Helena, são exatamente os termos com o que o botânico estrangeiro vai debater com D. Leonor, tia das duas. A mesma Leonor repetirá os termos ainda mais vezes. Quando nega o casamento, Helena assim o explicita: “titia resolveu fechar a porta a ambos” (ASSIS, 2003, p. 579) – ao tio e ao sobrinho, mas ambigualmente a este e a Cecília. Dificilmente poderia um autor ser mais didático, variando sobre um mesmo tema, o dito francês. A conclusão da peça não é um, mas dois casamentos, entre os únicos pares possíveis.

Nas peças como um todo, talvez o autor exercitasse a possibilidade de uma crítica por representação, não por declamação, ainda que não se dê por satisfeito sem incluir a conclusão expressa por uma personagem no fim, como em todas as primeiras obras. As posteriores menos o exigem, mas por serem bastante simples, restritas ao amor. Podem até surpreender certos trechos da última, especialmente em frases como “os casamentos não se improvisam nem se projetam na cabeça; são atos do coração, que a igreja santifica” (ASSIS, 2003, p. 576). Tal romantismo não é negado pela peça, antes o contrário.

Como Machado tira seus títulos teatrais de ditos populares, citados pelas personagens,

<sup>75</sup> Que comentaremos mais detidamente em 4.1.

<sup>76</sup> “Uma porta está ou aberta ou fechada” (tradução nossa).

digamos também que o autor exercitara no estudo do Realismo teatral a máxima de que, para bom entendedor, meia palavra basta. Ditos e citações incompletas ou reescritas marcarão então a construção de sua prosa mais vigorosa nos romances.

Enquanto a situação piorava do teatro piorava com o avançar da década de 1870, e as peças, malabarismos e truques de mágica exploravam o interesse do grande público, pouco afeito à estética e ao “bom gosto” que Machado defendia, o autor se voltava rapidamente da publicação de suas peças e da emoção com o Shakespeare trazido por atores italianos para sua estreia no romance, com *Ressurreição*, em 1872. Esse alento teatral vindo da Itália, aliás, marcaria sua prosa, como muitas vezes foi indicado pelos críticos, especialmente Eugênio Gomes:

a partir de 1876, começaram a aparecer os reflexos do teatro shakespeariano em sua obra, uma ou outra vez, com alusão a Rossi, a quem o público da metrópole brasileira de então deveu as melhores interpretações de Hamlet, Otelo e outras personagens do gênio inglês, nesta banda do Atlântico (1949, p. 17).

Gomes passa por cima da referência a Shakespeare antes de 1876, como em *Ressurreição*, porque a considera superficial, provavelmente conhecimento de excertos e citações já corriqueiras, não da obra propriamente lida.

O que o escritor percebia como uma decadência não mudaria por muitas décadas e “afastou Machado do teatro ou pelo menos dos espetáculos teatrais. *Já em relação às obras dramáticas não se pode dizer o mesmo, porque jamais deixou de ser leitor de bons dramas e comédias*” (FARIA, in: ASSIS, 2008, p. 93, grifo nosso).

Em 1871, o Conservatório Dramático foi reformulado, e Machado voltou a ser censor. Não se sabe a natureza ou a frequência do vínculo, por falta de documentos, mas ele seguiu escrevendo pareceres pelo menos até 1887, sempre cumprindo as obrigações tradicionais: prezar pela moral e pela decência dos palcos. Por duas vezes, pelo menos, avisou a polícia a respeito de riscos de que determinada obra fosse encenada, como destaca João Roberto de Faria em *Machado de Assis: do teatro*; trata-se, ao mesmo tempo, de uma reclamação velada do curto alcance que ainda tinha o Conservatório, assunto que o detinha bastante na primeira fase de censor. João de Faria também destaca o quanto o saudosismo espalhado por contos, crônicas e romances indica (tanto quanto a criação de *Tu só, tu, puro amor...*, *Não consulte médico* e *Lição de botânica*) que Machado seguiu valorizando o teatro, aquele teatro “literário” (com valores estéticos e morais), que não se encontrava mais no Brasil, mas que o autor carregava consigo.

### 3.5 DO TEATRO AO ROMANCE

“Raros, bem raros, se têm dado ao estudo de uma forma tão importante como o romance; apesar mesmo da convivência perniciosa com os romances franceses, que discute, aplaude e endeusa a nossa mocidade, tão pouco escrupulosa de ferir as susceptibilidades nacionais” (OC, v. 3, p. 1005). Assim Machado resume a miséria em que vive o romance no Brasil em 1858. Trata-se de um trecho de “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”. Não é apenas a influência francesa no gosto e na publicação que lembra seu retrato dos palcos, o autor une as duas formas para caracterizá-las. Logo antes do trecho citado, ao apresentar que lhe interessam romance, drama e poesia, afirma: “Ninguém que for imparcial afirmará a existência das duas primeiras entre nós; pelo menos, a existência animada, a existência que vive, a existência que se desenvolve, fecunda e progressiva” (OC, v. 3, p. 1005).

Há outras pontes facilmente reconhecíveis entre romance e teatro, em sua crítica?

Nas “Conversas Hebdomadárias” de 28 de agosto de 1863, por exemplo, Machado para-se a comentar o romance histórico *Sombras e luz*. De alguns defeitos na proposta,

resulta que os caracteres estão desenhados apressadamente, sem aquela demorada observação que o autor nos revela em muitas páginas. Tendo de ligar a ação imaginada à tela dos acontecimentos, o autor cuidou menos dos sentimentos morais<sup>77</sup> dos seus personagens, para tratar miudamente das situações e dos fatos (OC, v.3, p. 1060).

Ou seja, Machado analisa a relação coerente entre elementos da narrativa, nesse caso pesando a forma. O equilíbrio entre a pesquisa histórica e a invenção da psicologia dos personagens não está adequado, o que provocou outro problema, que encontramos na notória crítica ao Realismo romanescos, em particular a Eça: falta de coesão/concisão ou, para dizer de outra forma, exagero na descrição de fatos que não são essenciais à estrutura total. Vê-se que o cuidado com a harmonia, como seria de se esperar, é aplicado ao romance da mesma forma que ao teatro. Em seguida, é uma inverossimilhança narrativa, relativa à adequação do comportamento das personagens à situação apresentada pelo narrador (como veremos bem na crítica a Eça, em 3.5.1), que servirá de exemplo ao problema.

---

<sup>77</sup> Neste trecho, especificamente, interpretamos que Machado esteja se referindo novamente às características psicológicas de uma personagem, não à sua moralidade.

Também a moralidade se revela problemática na obra, em relação à harmonia geral (a moral, portanto, considerada integralmente com a estrutura). Há um potencial incesto (Machado argumenta que, do ponto de vista das personagens, não haveria como se saber que *não* era um incesto), o que critica com as seguintes palavras:

Este amor é a glorificação dos instintos; os sentimentos morais não intervêm nele por modo nenhum.

O autor das *Sombras e luz*, quero acreditá-lo, há de convir comigo que esta glorificação dos instintos, a despeito da vitória que lhe dê o favor público, nada tem com a arte elevada e delicada. É inteiramente uma aberração, que, como tal, não merece os cuidados do poeta e as tintas da poesia. (OC, v.3, p. 1061).

Há, no entanto, valores no livro, com os quais Machado contrabalança suas críticas, como de costume. Não há apenas qualidades de estilo, mas também morais, mais amplas, com as quais o crítico concorda, plena ou relativamente: “O que sobretudo recomenda o livro e o autor é a convicção, com que este se enuncia, tanto no entusiasmo pelas boas ideias e os grandes fatos, como na repulsão dos sucessos odiosos e dos princípios errôneos. É este o meio seguro de interessar o livro e arrastar o leitor.” E, a respeito da crença num futuro de paz e progresso, o crítico continua com sua opinião, entre a do autor e a que este critica: “Todos devemos crer no progresso e na vitória da justiça; mas o que presenciamos atualmente não alimenta a esperança de ver a sociedade universal depender, como diz o autor, da *vontade de um governo, do governo inglês, por exemplo*” (OC, v. 3, p. 1061, *grifo do autor*).

Machado fez, portanto, comentários sobre harmonia e moral para “corrigir” o livro. Os valores desse romance são plásticos (o trabalho do estilo, as descrições) e morais: o louvável interesse expresso pelo autor no progresso e na paz mundial, ou seja, a tese e a moralidade geral da obra. As correções remetem-nos novamente à importância do estudo, das regras da arte, bem como a um cuidado moral que passou pela atenção do escritor; a observação, capacidade elogiada, remete-nos ao lugar da mimese na sua estética. A crítica do romance segue na esteira natural de suas críticas teatrais.

Em 1864, Machado se detém sobre *Diva*, de Alencar, e discute um pouco mais a mimese que então lhe interessa. Aí também reconhecemos uma posição nos graus clássicos explicitados por Todorov, talvez pendendo para uma posição, digamos, diderotiana: “cuida o autor que pode fazer entrar as exceções no domínio da arte? As obras imortais de todos os séculos não devem a sua imortalidade exatamente ao fato de tomarem seus caracteres entre os tipos gerais?” (OC, v. 3, p. 1068) – ou seja, a mimese não é o reconhecimento de um traço comum entre os diferentes exemplos, “fenômenos”, que o artista observa?

Em 24 de junho de 1865, Machado coloca o drama como referência do maior apuro formal, ao analisar o romance *Cenas do interior*, de Luís José Pereira da Silva. Indica que o teatro é formalmente mais preciso que o romance, mas não resiste à comparação ao criticar a divisão da narrativa em duas linhas simultâneas de ação que demoram a se justificar uma em relação à outra:

Sem exigir para o romance o rigor das regras dramáticas, parece-me que se pode fazer ao sr. Pereira esta crítica preliminar. E essa crítica é tanto mais cabida, quando se reconhece que, ocupando-se exclusivamente com os amores de Maria e Pedrinho, só de certo ponto em diante é que o autor nos desvia para mostrar-nos os sentimentos de Henriqueta e Hernesto; e o amor de Henriqueta, que então parecia entrar como episódio, torna-se no fim do romance o centro das atenções, e produz a *peripécia do drama*. O objeto principal do romance passa então para o segundo plano. (OC, v. 3, p. 1094, *grifo nosso*)

Machado então analisa relações e comportamentos de personagens nos termos a que estaríamos absolutamente acostumados lendo suas críticas teatrais há já uma década. O crítico depara-se em particular com a incongruência do comportamento de Henriqueta, que quebra a estrutura lógica (a harmonia interna) que o romance por si vinha construindo até determinado ponto. Os atos finais da personagem “não estão de acordo com a lógica moral dos sentimentos [dela]” (OC, v. 3, p. 1095).

O crítico, como de costume, prevê que alguns absurdos por ele apontados poderiam ser defendidos pelo autor por meio da reclamação de que narra fielmente acontecimentos reais (retórica muito ironizada por seus narradores maduros, incluindo o de *Esau e Jacó*). Eis uma justificativa que Machado não pode aceitar, justamente pelos conceitos de mímese e verossimilhança adequados à arte: “O autor de *Cenas do interior* era obrigado a tirar do episódio histórico aquilo que lhe desse os elementos da ação, tendo sempre presente que os caracteres verdadeiros e os sentimentos humanos estão acima da veracidade rigorosa dos fatos” (OC, v. 3, p. 1095). Sabemos que um exemplo ideal para o autor do romance seria *Os primeiros amores de Bocage*, peça de José Mendes Leal altamente elogiada por Machado (também em 1865) por cumprir exatamente esses princípios. Como ressalta o crítico, na crítica ao romance, sem essa lei “não há arte possível”.

A cor local também é reconhecida, com grande valor, a não ser nos momentos em que atrapalha a concisão (quando passa do limite adequado) afetando a mímese ou criação psicológica, ou seja, quando ocupa o local da “cor humana”.

Essa crítica de romance, enfim, é como qualquer crítica teatral machadiana, de modo que quase se sente falta do comentário a respeito de atuações e reação da plateia. Em outubro



do mesmo ano, Machado publicaria “O Ideal do Crítico”, que indicamos não trazer surpresas à estética esboçada até então.

Em janeiro de 1866, Machado começou a série “Semana Literária”. Nela, sua primeira crítica a romance trata d’*O culto do dever*, de Joaquim Manoel de Macedo. Após parágrafos sobre a responsabilidade do crítico, da importância de sua honestidade e sinceridade, professando os mesmos (mais do que isso, nesse caso, após parágrafos preparando Macedo para as pesadas críticas que viriam), um dos poucos elogios que Machado pôde encontrar para o livro foi da intenção do autor: “O dever é a primeira e última palavra do romance; é o seu ponto de partida, é o seu alvo; cumprir o dever, à custa de tudo, eis a lição do livro. Estamos de acordo com o autor nos seus intuitos morais.” (OC, v. 3, p. 1108).

Na sua análise de romances, nosso destaque para o teatro tem por fundamento também indicar que Machado enfrenta no narrador o velho problema do *raisonneur*. No caso d’*O culto do dever*, o amor do casal central do romance é dito e redito ao leitor, mas não é expresso na ação das personagens. O crítico parece tentar convencer Macedo de todas as formas de que o sentimento do leitor nasce do que ele percebe na história, em vez de ser algo que possa passar da simples afirmação do narrador para o íntimo do leitor. Que exemplo Machado oferece ao autor do romance? O teatro classicista! A tragédia *Le Cid*, de Pierre Corneille. O crítico apresenta o velho remédio: imitai os clássicos! No caso, os do teatro, mestres de uma grande tradição narrativa.

Piora ainda mais a obra de Macedo o fato de que a moralidade expressa pelo narrador é contradita pelas personagens, que apresentam inúmeras inconsistências. Falta coerência ao livro; ainda assim Machado destaca que Macedo tenha dado, até essa publicação, outras indicações de talento. O que o crítico faz nesse texto, portanto, é continuar a campanha por que os autores exercitem a boa literatura. Como repete aqui, sua crítica honesta é, assim, “a linguagem dos que amam deveras as boas obras e almejam antes de tudo o progresso da literatura nacional” (OC, v. 3, p. 1111).

O texto demonstra claramente que a “Semana Literária” é uma mudança de campo de batalha, mas não de causa: “Pelo que diz respeito às letras, o nosso intuito é ver cultivado, pelas musas brasileiras, o romance literário, o romance que reúne o estudo das paixões humanas aos toques delicados da poesia” (OC, v. 3, p. 1111), como já quis o cultivo do teatro “literário”, batalha que começava a ser perdida para o teatro de entretenimento que desencantou tanto o crítico quanto os intelectuais de seu círculo. Cabe aqui outra

contextualização: “O Teatro Nacional”, retrato absolutamente pejorativo do meio teatral brasileiro, também é de 1866, publicado na mesma série.

Criticando a construção de *O culto do dever*, Machado não cita, mas segue perfeitamente um dos mandamentos de Boileau que mais valoriza: “*le vrai peut quelque fois n’être point vraisemblable*”<sup>78</sup>, com o implícito, sempre destacado pelo crítico, de que o verossímil é o que interessa na arte, criando-a mesmo quando o verossímil não é real:

Há nesta simples exposição elementos dramáticos; o autor tem diante de si uma tela vasta e própria para traçar um grande quadro e preparar um drama vivo. Por que o não fez? O autor dirá que não podia alterar a realidade dos fatos; mas esta resposta é de poeta, é de artista? Se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação. (...) Demais, o autor podia, sem alterar os fatos, fazer obra de artista, criar em vez de repetir (OC, v. 3, p. 1108).

Reconhecemos aqui outras citações que usamos para apresentar sua visão sobre a mímese, como sua referência a Taine e Victor Hugo, e a crítica a *Cenas do interior*. Compare-se ainda essa passagem à crítica que publicou na semana seguinte a respeito de *Iracema*:

Há um argumento histórico, sacado das crônicas, mas esse é apenas a tela que serve ao poeta; o resto é obra da imaginação. Sem perder de vista os dados colhidos nas velhas crônicas, criou o autor uma ação interessante, episódios originais, e mais que tudo, a figura bela e poética de Iracema. (...) Eis o que é Iracema, criatura copiada da natureza, idealizada pela arte (OC, v. 3, p. 1113).

Nessa obra, que Machado considera um poema em prosa, está realizada a verossimilhança como a queria Boileau, mirando uma verdade mais profunda que a dos fatos, a qual estava além do alcance do olhar de Macedo ao menos, para respeitarmos o cuidado de Machado, em *O culto do dever*. A harmonia completa está formada em *Iracema*, em que até o estilo da narração está adequado ao objeto, sendo rico em “imagens e ideias agrestes e pitorescas, respirando ainda as auras das montanhas” (OC, v. 3, p. 1116), de modo que Machado sentia ouvir a voz de um velho índio lhe contar a história, ao passo que o narrador de *O culto do dever* é obviamente Macedo, contra os reclames do autor de estar passando uma história contada por outrem. Pior ainda: esse narrador não se assemelha a um homem, a um sujeito completo, para o crítico, antes sendo um orador (o mais flagrante *raisonneur*), uma voz sem alma contando uma história sem verdade artística.

Já referimos que Machado, firme na exigência de harmonia, pediu mesmo a Alencar

---

<sup>78</sup> “O verdadeiro pode às vezes não ser verossímil” (tradução nossa).

uma diminuição de imagens, por exagero. Nessa questão, o autor sempre parece agradar Machado mais no teatro: “A cor local é uma das preocupações do autor d’*O demônio familiar*, e a habilidade dele está em distribuir as suas tintas de acordo com o resto do quadro, evitando o sobrecarregado, o inútil, o descabido” (OC, v. 3, p. 1142). Mesmo assim, chama *Iracema* de obra-prima, por ser “fruto do estudo e da meditação, escrito com sentimento e consciência” (OC, v. 3, p. 1116).

Em “Instinto de Nacionalidade”, Machado de Assis deteve-se rapidamente a analisar o romance que havia no Brasil. Além de considerações sobre a importância da crítica, o estudo de regras, a valorização do estudo de caracteres (em oposição ao puro retrato da natureza e dos costumes cotidianos – sem diminuir a importância da capacidade de observação dos autores), o crítico constata a preocupação perene com a cor local, que dá nome ao ensaio. Ele enfatiza que a nacionalidade é algo mais sutil (o sentimento íntimo de brasilidade) do que simplesmente os fatos no solo nacional (ou nomes de flores, como no caso da poesia), mas indica que essa cor local digna da alta literatura já tinha alguns exemplares aqui. Por outro lado, os problemas filosóficos e políticos do país estariam esquecidos. Para além da cor local superficial, faltava engajamento local à literatura brasileira. No entanto, a inclinação moral da média da produção, o que incluía a resistência à “contaminação” de certas doutrinas estrangeiras, era boa, conforme o crítico.

Esse texto de Machado também tem um contexto significativo. Em 1872, um ano antes dele, José de Alencar publicara *Sonhos d’ouro*, em cujo prefácio indicara que tanto o problema quanto a primeira solução da cor local brasileira foram propostas por vozes portuguesas:

Lá uns gênios em Portugal, compadecendo-se de nossa penúria, tomaram a si decidir o pleito, e decretaram que não temos, nem podemos ter literatura brasileira. A grande inteligência de Alexandre Herculano nos profetizara uma nacionalidade original, transfusão de duas naturezas, a lusa e a americana, o sangue e a luz. Mas os ditadores não o consentem; que se há de fazer? (1953, p. 33)

Alencar defende essa modalidade de cor local, a proclamada por Herculano, apoiando a formação de uma cultura nacional que tranque as aspirações lusas de colonizarem o Brasil culturalmente, não podendo fazê-lo militarmente. Nisso, José de Alencar implica um importante caráter político dessa missão cultural que atrai muitos de nossos escritores do Brasil imperial: a aceitação de qualquer moda estrangeira, sem critério, é uma recolonização de um país ainda sem identidade propriamente desenvolvida. Ao mesmo tempo, e isso é um

*insight* muito aproveitado por Machado nos romances, a cidade do Rio de Janeiro desfilava modas estrangeiras, de modo que algo da literatura e da cultura dos países que nos influenciavam deveriam ter presença na nossa arte. Para a mímese de uma sociedade é importante imitar em parte o que também essa sociedade imita. “Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições?” (1953, p. 36)

No seu “Instinto de Nacionalidade”, Machado de Assis mantinha um tom comparativamente neutro, retratando um momento para fazer um diagnóstico da literatura, enquanto participava desse debate, em que Alencar existia com toda a autoridade devida. Já nos interessa muito que, nessa “neutralidade” machadiana, os pontos morais e políticos sejam levantados.

O autor basicamente fala sobre a capacidade e a sutileza da mímese do romance brasileiro. Superficialmente prolífico e capaz, colorido e interessante, adequado para representar ao estrangeiro costumes da terra e, em geral, moralmente positivo, o romance ainda não penetrou na *análise* profunda dos caracteres e do ambiente, e é artisticamente relevante tanto que a observação psicológica se aprofunde quanto que a moralidade (como posicionamento a respeito de problemas sociais contemporâneos) esteja bem direcionada e que os autores venham a ter algo mais profundo a dizer sobre personagens e cenário, ou seja, que participem, ao enfrentar a realidade, desse cenário que analisam.

Há ainda o engajamento direto com a realidade, o que muitas vezes passa despercebido por ser a própria tese e o título do ensaio: o patriotismo de toda essa literatura que Machado estava descrevendo. É muito significativo, para a preocupação moral que perseguimos neste trabalho, que tal envolvimento com o país não seja suficiente para o crítico, mesmo sendo já um olhar voltado ao mundo, um compromisso da arte com o contexto “externo” a ela.

O autor termina o trecho dedicado ao romance com alguns elogios, os quais não soam tão positivos se os compararmos às calorosas palavras com que inicia análises de peças e romances que termina por arrasar criticamente.

Machado também faz um pequeno comentário sobre o conto. Afirma que o gênero é difícil, contra as aparências, mas não desenvolve o porquê. Pelo que indica, supomos que o autor considerasse o problema da concisão como o definidor dessa dificuldade. Dá exemplos, de estilos variados, mas não apresenta algo que nos informe sobre alguma teoria mais específica para essa forma. O arcabouço ainda é o desenvolvido no teatro.

### 3.5.1 O problema do romance realista

A importante crítica de Machado de Assis a Eça de Queirós revela o quanto de sua estética, sobrevivente na análise dos romances, atravessa o que foi considerado um momento de transição, talvez de mutação. Estamos então em 1878, Machado já publicava seu quarto romance, tinha publicado dois livros de contos, boa parte de todo o teatro e de toda a poesia que escreveria.

Ao longo dos anos, quando se repete, o crítico tende a se explicar cada vez menos (com exceção de quando escreve textos de síntese, como “O Ideal do Crítico”), de modo que precisamos reconhecer algumas ideias em comentários mais passageiros ou sutis. Mesmo assim, encontramos princípios antigos ainda com a obrigatoriedade de serem expressos, repetidos, mantidos, reforçados. É o caso, por exemplo, do dever público do escritor. Logo que começa o ensaio sobre *O primo Basílio*, lembra que Eça era um autor não apenas conhecido do público, mas que já tinha publicado um romance, *O crime do padre Amaro*. Tendo este motivo para ser louvado, Eça estava “obrigado a prosseguir na carreira encetada” (OC, v. 3, p. 1233). A frase talvez nos parecesse retórica de praxe, se não conhecêssemos sua postura sobre outros escritores, defendida de forma mais detalhada. Mesmo para Alencar, já havia escrito, em março de 1866, na “Semana Literária”:

A posição que alcançou, como poeta dramático, impõe-lhe a obrigação de enriquecer com outras obras a literatura nacional.

Estamos certos de que o fará, qualquer que seja a situação da cena brasileira: para os talentos conscienciosos, o trabalho é um dever; e quando a realidade do presente desanima, voltam-se os olhos para as esperanças do futuro (OC, v. 3, p. 1143).

Também na “Semana”, em maio do mesmo ano, falou o seguinte sobre Macedo, nas passagens elogiosas em que tenta manter o apoio às qualidades do autor: “Dotado de talento, estimado do público, o sr. dr. Macedo tem o dever de educar o gosto, mediante obras de estudo e de observação” (OC, v. 3, p. 1153) – nesse caso, Machado aproveita uma ambiguidade em que o gosto referido é tanto do público quanto do próprio autor, mas majoritariamente, por contexto, daquele.

O crítico, por sua vez, mantém a obrigação de falar francamente a fim de desenvolver o talento do novo escritor. Como o texto sobre Eça é antes uma crítica ao Realismo, Machado começa por tratar do padre Amaro. O alvo é imediatamente a coerência lógica, ou harmonia

interna: tendo o padre conhecido a leniência com que a cidade e os clérigos locais aceitavam os costumes inadequados à batina de todos os sacerdotes da cidade, não havia por que Amaro ter medo da opinião pública e matar o próprio filho.

Além das ligações lógicas entre as partes, como afirmamos, a concisão é outra consequência necessária da harmonia: se todas as partes devem estar em relação necessária entre si e com o todo, qualquer parte que não sirva absolutamente a esse encaixe é supérflua e, portanto, contribui com a beleza de uma obra apenas se for descartada. Pois Machado parte da conexão lógica dos fatos justamente para o problema da concisão. Aí mesmo, começa a indicar as críticas morais intrinsecamente amalgamadas (em sua crítica contra a escola realista) ao problema da economia formal:

Era realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. (...) Não se conhecia em nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o – digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento e menos o homem – em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exatidão de inventário. (OC, v. 3, p. 1233-1234)

De uma vez só, Machado critica tanto a qualidade quanto a própria existência de detalhes que nada fazem no romance mais do que indicar subserviência a uma estética equivocada. Poucas palavras poderiam ser mais pejorativas aqui do que “inventário”, como se vê no trecho seguinte: “a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato de fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha” (OC, v. 3, p. 1234). Pouco discretamente, Machado afirma que o sucesso desse romance se deve a uma mistura de certo talento de Eça para narrar e traçar certos quadros (nos melhores, desrespeitando a estética que tenta seguir) somado ao fato de que obedece a uma moda, caindo aí nas graças do público (equivocado, como mais e mais o encontramos na crítica machadiana).

Seguindo os aplausos que recebeu (caminho sempre perigoso), Eça repetiu o esquema d’*O crime do padre Amaro* até o fechamento de seu novo livro, *O primo Basílio*, o que o crítico não deixa de apontar como já a construção de certo clichê. Mesmo assim, o que Machado enxerga é geralmente positivo: Eça aproveita bons exemplos da literatura e os recria com qualidades próprias, com originalidade (como era entendida então).

Machado, como sempre, estava aí na verdade atenuando suas críticas para começar o texto, pois reconhecemos, logo que começa a analisar *O primo Basílio*, que o sucesso estético de Eça dessa vez foi ainda menor, ao contrário do que os elogios ao estilo indicam no começo

da crítica. Agora numa imitação de Balzac (*Eugenia Grandet*), em vez de Zola, Eça fez uma sombra do que era a personagem original, merecendo uma crítica bastante grave: “Na Eugênia há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luísa – força é dizê-lo –, a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral” (OC, v. 3, p. 1234). É uma personagem que tem apenas músculos e nervos, como diz Machado, faltam-lhe paixões, remorsos e consciência. Observa-se claramente que há aí um problema lógico, de coerência:

A tarde e a noite gasta-as a pensar ora no primo, ora no marido. Tal é o intróito de uma queda, que nenhuma razão moral explica, nenhuma paixão, sublime ou subalterna, nenhum amor, nenhum despeito, nenhuma perversão sequer. Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rolada ao erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente (OC, v. 3, p. 1235).

Por isso, trata-se de uma traição realizada sem motivo, o que a torna absolutamente, nas palavras de Machado, vulgar e repugnante. Uma falta seria, provavelmente, um ato baixo, mas é muito pior uma falta que ocorre apenas por si, sem razão, justificativa ou desculpa. Disso, o crítico conclui que nada o leitor deveria ter a ver com os fatos narrados, que não interessam ao público acontecimentos incoerentes envolvendo personagens vazias.

A única personagem real é Juliana, a empregada, que traça um plano para lucrar da infidelidade da patroa. Ela passa a dominar as ações de Luísa, depois do primo que a abandona, até que um amigo da casa salve Luísa da empregada, e a morte termine por levar as duas. Que a ação dependa para continuar, no meio do romance, de um acidente como o extravio das cartas é “a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte” (OC, v. 3 p. 1239), como o crítico explicita em sua tréplica pública a respeito de suas críticas ao romance. Aqui ainda, aliás, Machado apela ao mestre classicista: “o acessório não domina o absoluto; é como a rima de Boileau: *il ne doit qu’obéir*” (OC, v. 3 p. 1239).

Novamente Machado deu exemplo a um romance partindo dos palcos:

Sabemos todos que é aflitivo o espetáculo de uma grande dor física; e, não obstante, é máxima corrente em arte que semelhante espetáculo, no teatro, não comove a ninguém; ali vale somente a dor moral. Ora bem, aplicai esta máxima ao vosso realismo, e sobretudo proporcionai o efeito à causa, e não exijais a minha comoção a troco de um equívoco (OC, v. 3, p. 1236).

Quando escreveu essas linhas, em 1878, Machado já deixara havia alguns anos de *exigir* que toda obra tivesse uma tese a passar, buscando ser mais neutro ou equilibrado, contemplando as escolhas de escola que os próprios autores analisados teriam feito. Se entrava nesse mérito, era em geral para considerar as hipóteses positiva e negativa, tentando indicar que, fosse qualquer uma delas a opção do autor, havia falha. “Acima das escolas, das capelinhas, das querelas, o crítico, transformado em ‘farol’ para os escritores, é um conhecedor honesto, independente, tolerante, urbano, cuja função é a de editar as leis que regem a literatura” (MASSA, 2009, p. 440).

Por isso, Machado critica Eça considerando que ele prefira o Realismo socialmente engajado ou que esteja voltado apenas ao “retrato” da realidade, à “patologia”, não à “terapêutica”. No primeiro caso, aponta que o escritor falhou na intenção moral; no segundo, Machado afirma que o retrato da realidade há de ser lógico, diferente d’*O primo Basílio*. A falta de engajamento, portanto, é aventurada apenas para indicar que nem essa postura justificaria que se ignorassem as críticas feitas.

Quando trata da escolha lexical de Eça, Machado não resiste a de novo colorir moralmente sua crítica formal. São o pudor, o gosto e certos valores que embasam sua caracterização do que é, como diz, o mais grave dos erros de Eça. Não é de se duvidar que, fosse *O primo Basílio* uma peça, Machado a teria censurado por estes motivos, não podendo, pelas restrições do Conservatório, censurá-la pelos problemas de coerência que apontou primeiro.

Há episódios mais crus do que outros. Que importa eliminá-los? Não poderíamos eliminar o tom do livro. Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas. Quando o fato lhe não parece bastante caracterizado com o termo próprio, o autor acrescenta-lhe outro impróprio. De uma carvoeira, à porta da loja, diz ele que apresentava a “gravidez bestial”. Bestial por quê? Naturalmente, porque o adjetivo avoluma o substantivo e o autor não vê ali o sinal da maternidade humana; vê um fenômeno animal, nada mais.

Com tais preocupações de escola, não admira que a pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal; que nos talhe as suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; que escreva reminiscências e alusões de um erotismo, que Proudhon chamaria onissexual e onímodo; que no meio das tribulações que assaltam a heroína, não lhe infunda no coração, em relação ao esposo, as esperanças de um sentimento superior, mas somente os cálculos da sensualidade e os “ímpetos de concubina”; que nos dê as cenas repugnantes do paraíso; que não esqueça sequer os desenhos torpes de um corredor de teatro. (OC, v. 3, p. 1237).

O crítico passa então a reprisar o que lhe parece ser uma obsessão de Eça pelo catarro e outros influxos fisiológicos, desnecessários aos retratos que faz. Conforme Machado, o



Realismo prova-se uma obscenidade sistemática e foca-se apenas nas indicações sensuais de suas personagens femininas.

Um dos leitores desse artigo de jornal que criticou sua análise de Eça afirmou o valor d'*O primo Basílio* no ato mesmo de dizer “todas as verdades”, sem essa preocupação com o estilo e “bom gosto” que Machado exigiu do livro. Este lhe respondeu que o defensor do Realismo *confundia a moral com a arte*. Não é obrigação da arte dizer toda a verdade<sup>79</sup>, no sentido de expor absolutamente tudo nem indicar ao público todos os seus pecados. Aqui Machado volta ao problema da contenção formal, mas vamos nos deter um pouco nessa afirmação.

Para alguns leitores, talvez fosse tentador ver na passagem um sintoma da arte pela arte, uma perda da exigência de responsabilidade da obra com o mundo, uma base para se ver no autor a crença de que a arte não deve se preocupar com a moral. Por que supomos que Machado não esteja se tornando mais cínico nem mais purista? Porque a arte pela arte negaria quase todo o texto do crítico. Um escritor não tem o *dever* de publicar boas obras e de desenvolver seu talento e a cultura *nacional* se as obras se fecham em si próprias. Não há problema em se falar do torpe e do escuso, do repugnante e do animal, nem em se ignorar os valores da maternidade ou a sublimidade dos sentimentos se não há necessidade de a arte (ou de seu autor) responder a um mundo, a um público, à arte universal ou pátria. Não é problema ferir as sensibilidades ou o bom gosto social com a escolha de palavras inadequadas. Não há uma inadequação mesma. Como afirmamos no primeiro capítulo, o bom gosto só existe em relação a uma comunidade idealizada, que compartilha em potencial determinadas opiniões e interesses. Quer se tenha contato com essa comunidade pressuposta ou não, o bom gosto é um senso social, que nada pode exigir de uma arte que não reconhece nenhuma responsabilidade no mundo. Uma arte que é pura harmonia, organismo perfeito, portanto independente, como queriam os primeiros filósofos do Romantismo, essa arte nada deve aos ideais que Machado contrapõe aqui à brutalidade do vocabulário de Eça de Queirós.

Os problemas de coerência de ação ou de comportamento das personagens ainda fariam sentido estivesse Machado defendendo uma arte pela arte, mas seria preciso destacar essa diferenciação que o crítico faz entre arte e moral de tudo o mais que ele fala neste ou em outros textos a respeito da importância de que os artistas pensem e considerem o mundo em

---

<sup>79</sup> Na crítica a *Sombras e luz*, que comentamos no subcapítulo 3.5, Machado havia indicado claramente que nem todos os elementos do mundo são adequados à arte, ainda que todos os *temas* possam ser objetos dela. Fala-se, nos dois casos, de um “todo” diferente.

que pisam, que escrevam a partir e para ele, bem como o papel do crítico necessariamente se distanciaria daquele que Machado lhe dá (além de conhecimento das regras da arte, respeito às diferentes escolas, capacidade para ver o eterno por baixo das cores da moda, o crítico deve primar por isenção, honestidade, coragem, cumprindo sua responsabilidade pedagógica, moral e patriótica).

Parece-nos mais plausível que o crítico esteja dizendo, novamente, que a arte não existe para dar lições de moral de forma infantil (mostrar o exemplo ruim para dizer que assim não se faz), mas isso não é dizer em absoluto que a arte termina em si mesma e que, portanto, não haja *nenhuma* moral a ser considerada. Mais ainda, o crítico está indicando que a arte e a moral são coisas diferentes, o que realmente não implica que a primeira não deva considerar a segunda. Na verdade, implica simplesmente a consciência da autonomia da estética na filosofia e, nesse sentido, não confundida com a moral, o que apontamos ter se consolidado no século XVIII<sup>80</sup>.

Se a moral deve se preocupar com toda a verdade, isso não bastaria para fazer uma obra de arte. É só isso que Machado está afirmando. Em nada estamos próximos do que chamamos de amoralidade, uma arte que se refere apenas a si e que, nos casos extremos, é feita de uma linguagem que apenas diz respeito à linguagem mesma – essa tradição sim é a raiz adequada da autonomia que ganharia importância com as vanguardas e que passaria a deixar a visão moral (de uma arte útil) como a posição diferente, estranha, aquela que, em muitos momentos do século XX, precisaria defender explicitamente seu engajamento, já que este não seria mais pressuposto.

Que moral e arte não sejam a mesma coisa, para Machado, não significa que não tenham relação íntima, e não parece haver ruptura alguma em seus textos críticos que justifiquem o fim da doutrina estética que reconhecemos se formando nos primeiros textos; há apenas um progressivo refinamento. Novamente: refinamento não é abandono. Uma arte pela arte não justificaria, por fim, que Machado assim debochasse do argumento que lhe apresentaram a favor da “verdade absoluta” de Eça (logo após o comentário sobre a diferença entre moral e arte):

o realismo dos srs. Zola e Eça de Queiroz, apesar de tudo, ainda não esgotou todos

---

<sup>80</sup> Marc Jimenez, em *O que é estética?*, explora detidamente as ambiguidades e relações entre autonomia da arte e autonomia da estética, bem como a necessidade desta para se pensar aquela. O autor também desenvolve os problemas de se imaginar uma arte realmente desconectada e plenamente livre das outras esferas da vida, particularmente no capítulo 3 da Primeira Parte (1999, p. 83) e no capítulo 1 da Segunda Parte (p. 191).

os aspectos da realidade. Há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais que não podem ser preteridas nessa exposição de todas as coisas. Se são naturais, por que escondê-los? Ocorre-me que Voltaire, cuja eterna mofa é a consolação do bom senso (quando não transcende o humano limite), a Voltaire se atribui uma resposta, da qual apenas citarei metade: “*Très naturel aussi, mais je porte des culotes*”<sup>81</sup> (OC, v. 3, p. 1242).

---

<sup>81</sup> “Muito natural também, mas eu uso calção” (tradução nossa)

#### 4 O PROBLEMA MORAL NOS ROMANCES DE MACHADO DE ASSIS

O problema moral na estética de Machado tem dois centros que buscamos apresentar separadamente: o problema teórico e a atividade de intelectual (ou seja, sua vida como escritor e cronista, incluindo seu engajamento no teatro). Este é reconhecível nas obras críticas e nas crônicas, especialmente no que diz respeito ao jornalismo e ao teatro; aquele, nas consequências dos elogios e críticas formais propriamente ditas, em afirmações sobre o caminho para que nasçam as obras-primas. Para deixar o problema teórico mais nítido, buscamos opô-lo a dois extremos, o moralismo do pior Macedo (conforme Machado) e a arte pura como a idealizaram os filósofos alemães no nascimento do movimento romântico. Para passarmos a discutir o romance sob a perspectiva do problema da moral, consideramos importante comentar em conjunto, de forma resumida, esses dois centros de discussão, a fim de também indicar como o estudo de uma estética machadiana nos leva à análise dos seus últimos romances.

##### 4.1 O PROBLEMA TEÓRICO E A “MODERNIDADE SEM QUERER”

Basta, para Machado, que uma obra de arte tenha uma boa tese, uma moral social, uma causa louvável? Está claro que não. No entanto, basta para o autor que um texto seja formalmente perfeito, harmonioso, coerente? A julgar por certas afirmativas dos principais críticos de sua obra, seria de se supor que, ao menos em certas épocas, a resposta seria sim.

Augusto Meyer, talvez dos mais extremos, chegou a chamá-lo “homem do subterrâneo” (2008, p. 15); sua atividade literária só poderia ser distante do mundo, tudo quanto o autor conseguisse. Como acontece com Meyer, geralmente tal ponto de vista é acompanhado de uma aproximação da psicologia de Machado com seus personagens, notadamente Brás Cubas e o conselheiro Aires. O estudo a que aludimos é de 1935, mas em 1958, Eugênio Gomes ainda considerava que “não há como deixar de reconhecer em Aires um *alter ego* de Machado de Assis” (OC, v. 1, p. 94). José Paulo Paes, mais cuidadoso, afirmou

em 1976<sup>82</sup>, em “Um Aprendiz de Morto”, que o conselheiro seria o heterônimo do autor. Alfredo Bosi, já em 1994, publicou: “O Machado que se indignara, quando jovem cronista liberal, (...) foi mudando nos anos de maturidade o sentido do combate, e acabou abraçando como fado eterno dos seres o convívio entre egoísmos, até assumir ares de sábio estoico na pele do Conselheiro Aires” (p. 176). No caso, ares de isolamento do tempo e do mundo. Mesmo Hélio Seixas Guimarães, em 2004, na introdução de *Os leitores de Machado de Assis*, aponta que o discurso de artista missionário “sofrerá sucessivos choques de realidade ao longo da década de 1870 e estará reduzido a pó já em 1880, com as palavras de Brás Cubas ‘Ao leitor’, que podem ser lidas como uma espécie de *reescritura desencantada – e ficcionalizada – do ‘Instinto de Nacionalidade’ de 1873*” (p. 33, grifos nossos).

Não se trata de erguer uma barreira intransponível entre autor e obra (contrário, obviamente, a este mesmo trabalho), mas é importante atentar para o fato de que as palavras de personagens ainda precisam ser lidas como uma representação, não como a pura expressão da mentalidade profunda do autor, talvez nem mesmo no caso do *raisonneur*.

Ainda com o autor “distante” do mundo, retomemos o ponto de vista de Jean-Michel Massa, que não apela a nenhum personagem machadiano para afirmar:

Em 1866, Machado de Assis não era mais partidário do comprometimento do escritor (...). Segundo ele, a literatura não tinha influência sobre os costumes e, como o arminho, deve preservar sua pureza. A obra literária não tem um fim moral, mas estético. Não devia, portanto, entrar em choque com as regras morais da sociedade (MASSA, 2009, p. 444).

Poucos anos além, o crítico francês vê uma reincidência na literatura moralizante e, depois, novo recuo. Ironicamente, Massa chega à conclusão citada acima analisando textos que discutimos aqui para defender uma leitura contrária, ainda que não absolutamente oposta (e não aparenta destacar a contradição entre estetismo puro e o respeito às regras morais da sociedade, o que afirmamos ser fundamental). No caso, ele está aludindo à crítica machadiana de Alencar, em que justamente encontramos o louvor de uma obra que provoca sentimentos no público a respeito de problemas sociais de sua época, tão bela exatamente por atingir tal objetivo, não por ser simplesmente bem construída. É também o que vê no artigo João Roberto Faria, indicando-o como exemplo da valorização do “aspecto edificante do teatro” (2001, p. 117). Silvia Cristina Martins de Souza, em *As noites do Ginásio*, aponta que a crítica de Machado a *Rio de Janeiro, verso e reverso* (peça de Alencar), no mesmo texto de

---

<sup>82</sup> Data do artigo propriamente dito. Ele foi reunido com outros no livro *Gregos e baianos*, em 1985.

1866, demonstra a valorização da polidez e fidalguia do estilo do autor.

Para Machado, (...) este era um dos méritos da peça, sobretudo porque seu autor percebera que a criação do teatro nacional envolvia a remissão do próprio teatro, espécie de passaporte para a ‘civilização’ que poderia, todavia, tornar-se elemento de corrupção dos costumes, quando não controlado por uma ética adequada. (2002, p. 91)

Leituras como a que Silviano Santiago faz de *Dom Casmurro* (de 1899) em “Retórica da Verossimilhança”, indicando-o como um romance ético, bem como qualquer leitura política da obra de Machado, inviabilizam a conclusão de que o autor pretendia preservar a pureza da arte, no mínimo porque a relevância da política para sua narrativa não poderia ser considerada acidental.

Nessa decisão sobre onde se coloca Machado a respeito da moralidade e da arte, o que é decisivo é que *há um caminho intermediário entre se defender que uma obra deve ser moralmente edificante acima de tudo e se afirmar que toda obra tem um fim estético que exclui qualquer fim moral; ao mesmo tempo, esse caminho intermediário é uma firme negação da possibilidade da arte pura.*

Pelos textos analisados até aqui, Machado parece manter que há uma beleza formal, mas há também uma beleza espiritual, mais profunda, a beleza moral, e esta é tão mais bela que a formal quanto esta é apenas um caminho (potencial) para aquela. Uma bela forma que se resume a ser um objeto harmônico é mais um enfeite do que um objeto em que Machado reconheceria a “alma” que encontra nas obras-primas – como a comparação que Plotino faz entre um rosto morto e o mesmo rosto vivo. Ao mesmo tempo, Machado não parece de escola ou tradição alguma, pelo equilíbrio que exercita entre as características que pondera para a arte, justamente porque a marca mais comum de qualquer escola é levar às últimas consequências algum aspecto da arte e esquecer outros parcial ou completamente.

Destaquemos de início que Massa utiliza um sentido restrito de “moral”. Ele o usa para referir o caráter que indicamos como “demonstrativo”, o qual Machado realmente deixou de aceitar das peças, quanto mais leu e compreendeu o funcionamento do teatro e do Realismo teatral. Apesar do uso feito pelo autor, talvez fosse melhor considerar o termo “declamatório” (já que, mesmo contrária a uma mera demonstração de como o vício seria sempre punido, a nova escola ainda buscava indicar problemas morais para o público; a maior diferença é uma variação semântica).

O aprofundamento no Realismo indica por que a moral declamada e apresentada de

forma simples e direta perde espaço na estética machadiana: é o começo da chamada “teoria da quarta parede” (já na interpretação de Furtado Coelho, por exemplo<sup>83</sup>). Conforme ela, deve-se interpretar uma personagem como se a plateia não estivesse presente<sup>84</sup>, como se a cena fosse real e não uma performance num teatro: é a importantíssima inovação da teoria teatral que ainda domina nosso teatro e até nosso cinema. “A ação não é só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo” (PRADO, 1976, p. 91). Ou seja, ou a ação fala ou o autor não se comunicou com competência, não podendo apelar a solilóquios e apartes (que Alencar busca evitar em *O demônio familiar*, e cujo uso mesmo em *Lição de botânica*, de 1906, indica a falta de ambição de Machado quando escrevia peças). Colocar uma personagem a moralizar não era mais solução esteticamente válida, o que não quer dizer que é proibido considerar a moral na construção de uma peça, apenas que esta também precisa se manifestar pela ação!

Esse esforço por abandonar o *raisonneur* não se confunde com a perda de um interesse pedagógico, como Silvia Cristina Martins de Souza indica na mudança de tratamento estético do próprio Alencar. Depois do fracasso, muito creditado ao personagem moralizador, de *O crédito*, o autor ganhou elogios e público com *Mãe*, que já destacamos bastante também ser ao gosto de Machado. A peça é de assunto contemporâneo, politicamente relevante, o que é um valor e uma marca para seu Realismo, mas existe “outro elemento que aponta a filiação (...) perceptível no movimento privilegiado pelo autor de *provocar* determinada *reação no espectador* por meio do contraste.” (2002, p. 114, *grifo nosso*). O problema está posto pelo sentimento de maternidade e pela possibilidade de casamento entre uma mulher livre e um liberto. Alencar atacava a luxúria dos senhores e indicava os riscos,

acenando com a possibilidade de degradação da sociedade por dentro, com o aparecimento de famílias híbridas como resultado indesejado a ser evitado. Mais interessante ainda neste texto é que toda esta lição de moral não saía da boca de um *raisonneur* inflamado e militante, mas das *conclusões que os próprios espectadores poderiam tirar dos conflitos dramáticos*. (2002, p. 115, *grifo nosso*)

Silvia de Souza deixa claro que a mudança na estrutura das peças realistas não representa uma maior distância do autor, mas uma busca pela moralização mais eficiente, no

---

<sup>83</sup> Conforme indicação de críticas, como a anônima analisada por João Roberto Faria em *Ideias teatrais* (2001, p. 123).

<sup>84</sup> Já indicamos, em 1.3, a crítica d’*O Espelho* de 16 de outubro de 1859, em que Machado clara e diretamente dizia para o ator de *Os ovos de ouro* que esquecesse do público, agindo com a naturalidade de quem estivesse “realmente” na cena que representava.

sentido de discutir de forma interessante e envolvente os problemas da sociedade em que o enredo se desenvolve. A possibilidade dessa realização estava bem marcada em Alencar, autor que Machado acompanhou tão de perto e que tanto analisou no teatro.

No entanto, tal formação é fácil de esquecer (e às vezes difícil de perceber) na leitura do autor. Os românticos alemães e as vanguardas, que cercam Machado cronologicamente, prepararam e realizaram uma mudança que formou o lugar da arte com a autonomia (teórica ou efetiva) com que é reconhecida desde essas vanguardas<sup>85</sup>. Ou seja, é difícil para nós não pensar em arte tendo a visão marcada por esses dois momentos, um dos quais *posterior* a Machado de Assis. Ele, coroado no cânone literário nacional, não estaria nem aproveitando a revolução romântica em todo o seu potencial “libertário” nem preparando o surgimento da arte tal como a pensamos após o Modernismo e os experimentalismos que conhecemos, já que o autor não abandonava a responsabilidade externa da arte. Isso é ainda mais interessante dado o destaque que conquistou até hoje em relação aos outros autores canônicos do século XIX. É significativo (e talvez frustrante para um leitor atual) que ele tenha se mantido como um de nossos principais autores e pareça tão “moderno” (como demonstram, por exemplo, os trabalhos comparativos que lhe colocam em diálogo com autores do século XX) sem que ele próprio indicasse o caminho nesse sentido, até resistindo e criticando autores que propunham uma arte totalmente descompromissada, na Europa ou aqui.

Machado aparenta muita “modernidade”, portanto, mas essa palavra merece aspas, porque mais confunde que elucida. É comum se encontrar traços que consideramos muito modernos em sua obra, como o faz Roberto Schwarz, por exemplo: “Embora seja um mau livro, *Iaiá Garcia* está no terreno da grande literatura moderna (...). Ao colocar o arbitrário no centro de sua construção, Machado entrava pelo campo da descontinuidade, da contingência, do inconcluso, do desperdiçado, do irremido etc.” (SCHWARZ, 2000, p. 199). Trata-se, aí, como que de uma “modernidade sem querer”, já que nascida de um problema formal que o crítico sabe de antemão estar resolvido na obra seguinte de Machado, no caso, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Essa modernidade é especialmente “sem querer” porque o autor não buscava ser moderno, construir uma posteridade adiantada; ele queria lidar com o presente: resolver uma forma romanesca para o Brasil que enxergava. Nesse sentido, era ainda buscar ser como os clássicos (na sua visão), refletindo a cultura da própria terra (agora nação) na adequada forma artística. Não se tratava da pretensão de um salto experimental a um obscuro

---

<sup>85</sup> Ainda que as vanguardas tenham se atido mais no aspecto formal dessa liberdade professada pelos românticos, em geral sem as ambições de “atingir o Absoluto” proclamadas por alguns daqueles filósofos e poetas.



pós-agora, o que pode gerar algumas dificuldades com o que seria moderno.

Para Roberto Schwarz, na luta entre o paternalismo e as relações econômicas modernas (que poderiam entrar em conflito, mas de alguma forma, em geral, pareciam se favorecer mutuamente), Machado termina por produzir sua forma nova. Isso porque, conforme o crítico, as forças que o Machado dos primeiros romances tentava ocultar do narrador reapareciam nas relações das personagens, de modo que, para usar figura repetida pelo crítico, a realidade era empurrada por uma porta apenas para voltar pela outra. Assim, as “questões de dependência e independência de Estela e Luís Garcia, em cuja análise Machado empenhava o seu brio de escritor, farão com que estas mesmas contradições reapareçam – noutro plano e nem sempre voluntariamente – e com elas a modernidade” (SCHWARZ, 2000, p. 166). O sentido de “moderno” ligado à busca da novidade e à liberdade amoral da arte, possível com a autonomização ou com a progressiva crença nela ligada à possibilidade das vanguardas (no Brasil, especificamente, deixamos claro que a autonomia não pôde se desenvolver no século XIX) e aos seus frutos é diferente do inconcluso, do arbitrário e de outras características que passamos a considerar típicas da modernidade. No entanto, a confusão pode ocorrer entre os implícitos das duas acepções – a vanguardista e a, digamos, analítica, usada por Schwarz. Por isso, consideramos importante discutir essa diferença.

Machado pesquisava uma representação adequada para um Brasil ao mesmo tempo moderno e arcaico, desalojado por ambos os lados, a fim de apresentá-lo a um leitor hipotético (desconhecido, difícil de representar), mas também real (de quem o autor dependia para sobreviver, de forma simbólica e, um pouco, literal). Como indica Hélio Seixas Guimarães,

ao transformar a frustração de expectativas e as dificuldades de atingir o público em matéria de uma produção ficcional que a todo tempo questiona sua capacidade de comunicação e até mesmo sua possibilidade de existência, Machado de Assis não estava apenas colocando sua obra em pé de igualdade com a melhor produção de sua época; ao procurar os sentidos dessa “coisa nova, metafórica, original”, ele também antecipava questões que seriam incorporadas aos estudos literários muitos anos depois que o cronista, montado num bonde ao Largo da Carioca, fazia cogitações sobre quem é o leitor e qual sua participação no processo literário (GUIMARÃES, 2004, p. 39).

Ao mesmo tempo, como já comentou Antonio Candido, em “Esquema de Machado de Assis”, um leitor atual que o analise rapidamente encontra no autor certo arcaísmo, pois Machado não comprava em totalidade o narrador realista e o inventário naturalista. Isso porque quer manter a liberdade que encontra em Sterne, apelando muito mais ao fragmentário

e ao elíptico. Nisso, no entanto, está a sua novidade: “*este arcaísmo parece bruscamente moderno, depois das tendências de vanguarda do nosso século*, que também procuram sugerir o todo pelo fragmento, a estrutura pela elipse, a emoção pela ironia e a grandeza pela banalidade” (OC, v. 1, p. 117, *grifo nosso*).

Como Candido destaca aqui, é apenas depois das vanguardas que vemos essa modernidade no que, em Machado, era um aproveitamento de ferramentas já reconhecidas em outros autores, adaptadas para a busca do romance nacional. Grandes marcas de seu estilo geralmente são encontradas muito antes dele, como nosso uso dos moralistas para indicar o tom de seu narrador, ou como Alexandre Eulálio busca expressar a conjunção perpetrada pelo escritor:

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 (1992, p. 353).

As pesquisas formais de Machado nos possibilitam o encontro de muita “modernidade”, o que nos leva a colocá-lo lado a lado com a maior literatura do século XX, mas isso deve ser feito com certa medida caso busquemos entender a estética expressa e reconhecida pelo próprio autor, porque tais aproximações nos levam insensivelmente a pressupor uma estética que, se forma nosso senso comum, mesmo que acadêmico, foi negada inúmeras vezes por seus textos críticos. Dito de outra forma, se a obra de Machado realiza um romance tecnicamente avançado, no qual se vislumbra o trabalho de autores posteriores a ele, segue-se a pressuposição de uma estética autônoma, amoral – por um movimento inverso, partindo-se dos autores posteriores de volta (no tempo) para Machado. De uma modernidade formal, lida *a posteriori*, parte-se para uma conclusão filosófica ou ideológica sobre a arte que não é, de fato, necessária, ainda que seja o fruto natural da aproximação entre o autor e escritores do século XX, o que é (enfaticemos o lado negativo em benefício da clareza) uma descontextualização<sup>86</sup>.

Assim, termos como a “descontinuidade”, que mostramos em Schwarz, podem nos levar a pensar numa vanguarda bem posterior, esquecendo que ali (nos textos de Machado e na análise de Schwarz) trata-se na verdade de um patriarcalismo arraigado às portas de um

---

<sup>86</sup> Não ignoramos que essa descontextualização é boa e rica em outros vários sentidos. Ela é justamente o que nos permite renovar leituras, identificar-nos com a literatura, descobrir novas análises, manter os livros que valorizamos sempre atuais etc.

capitalismo manco. A descontextualização a que somos tentados por seus traços modernos equivaleriam a considerar que, porque Machado “desconstruiu” o narrador-*raisonneur*, como afirmamos a título de clareza, ele teria também chegado às mesmas conclusões que Derrida ao criar tal conceito. Ou seja, se é verdade que há muito de moderno na obra do autor, isso não permite imputar o pressuposto de amoralidade ou liberdade artística que as vanguardas tornaram moeda comum<sup>87</sup>. Ao que seus textos de jornal, de censura e da Academia Brasileira de Letras indicam, seu pressuposto é ainda da valorização da moral na construção e, portanto, na qualidade da obra, o que demonstraremos presente até num romance final como *Esau e Jacó*, no capítulo 5.

Em oposição a essa descontextualização de sua estética, não precisamos considerar o extremo oposto, ou seja, que o autor seguisse obedecendo a uma finalidade externa como o moralismo absoluto que um Platão ou uma “estética” medieval exigiriam dos artistas (de fato, o escritor explicitamente nega essa posição<sup>88</sup>), mesmo que a prática da criação pudesse revelar muitas vezes um Machado mais explícito ou moralista do que ele defendia em sua “teoria literária”, a crítica. No teatro, sem se aventurar na alta comédia, preferiu a forma do provérbio dramático. Em muitos contos, como os do *Jornal das Famílias* (que têm autoria confirmada), há talvez problemas formais que poderíamos acusar usando o arsenal crítico do próprio Machado, mas também há claramente a defesa da moral por meio de exemplos positivos e da punição de personagens más. Se isso parece ser justificável por se tratar do *Jornal das Famílias*, é interessante lembrar que o autor não viu necessidade de corrigir os contos reunidos desse periódico ao publicá-los em livro, *Contos fluminenses*, em 1870.

Talvez o autor estivesse se tornando menos incisivo politicamente nos jornais, mais distante na sua observação desses embates, mas uma postura política mais protegida ou retraída não muda o papel ou o poder (ainda que ideal) da arte. Se poderia se imaginar que a moralidade dos contos fosse mero fruto das exigências do jornal, e que Machado estivesse publicando os contos *apenas* por necessidade de dinheiro (o que nunca consideramos hipótese provável), a seleção dos contos para o livro indicam outros fatores, mais subjetivos:

Com maior vigor do que nos numerosos contos do *Jornal das Famílias*, as histórias escolhidas são morais, outros tantos exemplos a não serem seguidos, vícios mascarados, faltas fustigadas. Os malfeitores são castigados e por vezes riscados do

---

<sup>87</sup> Sem querer diminuir a importância de teorias literárias do século XX para que isso ocorresse, mas destacando o movimento mais próximo, no tempo, do próprio autor, justamente para indicarmos que, ainda assim, trata-se de um acontecimento bem posterior até à sua morte.

<sup>88</sup> Por exemplo, em “A Nova Geração” (OC, v. 3, p. 1269).

mundo dos vivos. (...)

Vários contos expõem uma situação em que se poderia ver uma acusação à sociedade que aceita ou tolera tais excessos. (...) Uma análise marxista facilmente mostraria que Machado de Assis, talvez inconscientemente, pôs no banco dos réus a sociedade que apresentava. Sua intenção era exatamente a de melhorá-la. Ele permanecia no interior desse mundo. Em alguns anos, o jovem lobo revolucionário que fora se transformou em cordeiro reformista. (...) Alexandre Dumas Filho ilustrava o mesmo programa em suas peças (MASSA, 2009, p. 518-519).

Só discordamos de Massa em um comentário. Num sentido importante, Machado sempre fora um “cordeiro reformista”, justamente na diferença entre seu combate político nos jornais e seu engajamento estético. As intenções de um e outro se confundem, mas a forma de ambos é diferente. Por um lado, ele tinha coragem, quando mais jovem, de falar e criticar nos jornais a ponto de ser talvez censurado, bem como de ostensivamente tomar partido mesmo que seu grupo estivesse em desvantagem política (sendo motivado a ser mais violento em comentários apenas nesse contexto, se as indicações de Massa estão corretas). Por outro, a valorização do teatro literário unido a uma ojeriza pelas formas que ganhavam o público sem respeitar as preferências estéticas dele, o elitismo de seu projeto cultural pedagógico para a pátria e a defesa (bem clara já em “Ideias sobre o Teatro”, mais de uma década anterior aos *Contos fluminenses*) de que o artista deve muito imitar e um pouco corrigir – promovendo um paulatino progresso – casam-se perfeitamente com a estética “não-revolucionária” em suas preferências classicistas e na defesa dos universais que sempre fizera. O moralismo desses contos não casava bem com suas mais recentes críticas a estéticas “demonstrativas”, mas sim com o que Machado defendera por mais tempo, na forma demonstrativa ou não: uma arte que se interessa moralmente pelo mundo em que existe. Na verdade, os *Contos fluminenses* são tão tradicionais formalmente (considerando-se o estilo narrativo romântico do século XIX brasileiro) que até os reclames de veracidade e os esquemas folhetinescos para invocar realismo lembram Macedo.

Passa Massa, o livro apresenta uma “crise de moralismo” atravessada em 1869 e 1870. Tanto a análise de sua carreira como crítico quanto a de romances bem à frente indicam que não é preciso isolar assim os *Contos fluminenses*. Machado sempre se preocupou com a moral, mas experimentou, em diferentes épocas, diferentes representações e soluções estéticas para ela.

Nessa comparação entre teoria e prática, podemos achar eventuais e pequenas incoerências naturais entre o que Machado diz e faz. O mesmo pode ser verdade sobre

qualquer autor<sup>89</sup>. Importa bem mais, aqui, atentar para o problema estético que ele não resolveu numa síntese teórica: o impasse classicista que revisamos no primeiro capítulo e que pode iluminar nossa busca pela moral em sua estética, até nos romances finais.

Retomando muito resumidamente, o impasse era o seguinte: a consideração de fatores externos à obra (em especial, na própria base, a mímese) como essenciais contradiz o princípio de que algo é belo devido à harmonia entre as suas partes, ao correto equilíbrio e adequação entre todas as suas características, porque fundamenta fora (objeto imitado) o que supostamente é belo por si (por harmonia). Ou um objeto é belo em relação a si mesmo (caso da harmonia perfeita) ou está submetido a fatores externos, que não podem ser controlados pela pura técnica e que extrapolam, de alguma forma, o domínio da produção artística. O mais importante desses fatores é a moral, pois uma obra aberta ao mundo e dependente dele para sua beleza deve responder ao mesmo mundo, preferencialmente de forma responsável, conforme Machado e todos os autores que cita a respeito desse problema. Por isso, a beleza moral de uma obra acrescenta-lhe, justamente, beleza, portanto responsabilidade, pudor e bons costumes são assuntos a serem debatidos na crítica de arte.

Se a mímese é a lei superior, como classicistas (e Machado) defendem, não há o reinado da harmonia nem, portanto, uma arte pura, absolutamente independente. A arte não tem motivos ou bases para ignorar o mundo se depende, em seu nascimento mesmo, desse mundo, e se acaba tendo de ser julgada em relação a ele. Toda essa dependência apenas se reforça se há normas, interesses ou mesmo contenções morais a serem respeitadas na construção da obra: como um autor pode se responsabilizar patrioticamente, ou respeitar a moralidade pública, sem introduzir um “elemento estranho” aos da própria obra na construção artística que deveria, em sua forma “pura”, responder apenas a si mesma? Pressupõe-se em tudo isso uma possibilidade de separação entre arte e mundo, mas apenas para devolver a primeira ao segundo. Já se reconhece, no século XIX, a necessidade de se responder à possibilidade de uma arte intransitiva, inútil, mas esta perde para a conclusão mais tradicional. Ao mesmo tempo, a autonomia da arte tem necessidades práticas, ou seja, a formação do que Bourdieu chama de um campo autônomo, como referimos estar acontecendo na França da segunda metade do século XIX, mas não no Brasil. Pelo contrário, a necessidade prática dos autores nacionais estava ligada à construção da nação, como coloca Abel Barros Baptista, afirmando que o sentido patriótico de nossa literatura “torna indissociáveis duas dimensões da

---

<sup>89</sup> Silvia Cristina de Souza as aponta mais detidamente nas dificuldades de outros autores da época, particularmente Macedo e Alencar, às voltas com o teatro realista e o projeto nacional (2002, p. 117).

atividade literária, a dimensão estética e a dimensão social, ou melhor, atribui-lhes uma finalidade que as reúne numa harmonia, e é essa harmonia que faz o sentido e a consistência do projeto de fundação de uma literatura brasileira autônoma<sup>90</sup> (2003, p. 28).

Os românticos alemães argumentariam, contra a determinação externa para a qual a mímese clássica é a derradeira porta de entrada, que o artista age *tal qual* o Criador, imitando portanto o processo gerador da realidade ao construir sua obra, não os fatos reais; assim eles defenderiam a possibilidade de uma arte que não aceita a mímese como determinante externo. Se assumirmos isso, a conclusão lógica seria a de que a harmonia reina suprema na arte, o que nos daria sim uma arte “pura”, independente do mundo real. Isso é o exato oposto do que Machado pressupõe ao defender que a arte brasileira encontre uma sensibilidade nacional e analise psicológica e filosoficamente o país, em prol do melhoramento do gosto, da arte e da nação. Além de todas as críticas a peças em que debata isso, a força da mímese pode ser reconhecida facilmente, portanto, em “Instinto de Nacionalidade”. Um exemplo mais direto de crítica é o elogio à recriação de Bocage como personagem em *Os primeiros amores de Bocage* (como discutido em 1.3.1).

Assim, mesmo a afirmação de que o Machado maduro não submete a arte à moral parece ou restrita (à moral simplória que Macedo praticava) ou relativa (assumindo que o oposto, a negação total da moral, também seria inadequado). Ou seja, pode não haver uma literal submissão, mas a relação entre elas é fundamental. Por isso mesmo, Massa precisa concluir que a arte, conforme Machado, não poderia se opor à moral da sociedade, mesmo quando afirma que o autor estava se isolando e perdendo a fé numa arte moralizante. Ora, respeitar os costumes sociais já é restringir a arte externamente, trazer a ela contenções que a harmonia pura não justificaria.

É preciso, mais do que isso, fazer o jogo machadiano e trazer a própria sociedade para dentro de nossa preocupação estética: é inadequado expor grosseiramente uma mulher no romance se buscamos representar uma sociedade que esconde essa mesma mulher e se vemos, em sua imagem, mais do que uma forma bruta de animalidade reprodutora. Para um exemplo muito simples e direto, de seu primeiro romance (*Ressurreição*), pense-se no trecho “Lívia apareceu-lhe com todos os caracteres de uma loureira vulgar, e loureira não traduz bem o pensamento do moço” (OC, v. 1, p. 267).

Mesmo assim, como indica Hélio Seixas Guimarães, Machado não escapou de críticas

---

<sup>90</sup> Aqui “autônoma” de Portugal, não no sentido usado por Bourdieu.

moralistas a seu livro de estreia, como as que penalizavam o autor “por descrever ‘muito ao vivo certas cenas em que figuravam Cecilia, Felix e Moreirinha’ assim como certos ímpetos ‘horrríveis’ de Luís Viana, personagem apresentado como um parasita por direito divino” (2004, p. 136). Ou seja, motivos morais eram uma moeda importante do discurso crítico com que o autor dialogava e ao qual seus romances teriam de responder assim que publicados.

Assim, afirmamos que Machado não seguiu a solução romântica (raiz da arte autônoma moderna) para o problema da mímese, que muito enfrentou dado o desafio de formar uma arte nacional. Partindo já desse primeiro esboço, podemos afirmar que a solução, em particular pelo que aprendeu do Realismo teatral e criticou no romanescos, mostrou-se ser “revelar veladamente”, *mimetizar tanto a verdade quanto o pudor* – receita perfeita para o que se tornaria especialidade de Machado, desnudar racionalizações na própria explicitação delas, e que alimentaria o vaivém de afirmações que Schwarz tanto destaca como estilo do autor. É preciso ter sempre um olho na sociedade, em vez de se perder puramente nas regras formais da arte ou do gênero escolhido; ou seja, entender o próprio olhar social como uma regra, trazer a sociedade para a estética, o que implicou um engajamento moral, aceitando o cerceamento pelos bons costumes, e ajudou a promover o mesmo engajamento, na assunção da responsabilidade cultural e patriótica de ser “literato”. Na mesma moeda, reconhecendo a melhor forma de afetar o público (conforme as inovações estéticas interessantes e a tradição artística), esse engajamento moral nos deixa necessariamente a anos luz do simplório e declamatório moralismo. A chave para isso é a transformação do narrador, porque o próprio pudor (em sentido lato) poderá ser analisado de dentro, por seu cúmplice social.

#### 4.1.1 A Moral Invisível

Assim como o problema moral foi se mostrando mais complexo pela experiência, também lhe pareceu aos poucos claro que o teatro não poderia reformar a sociedade com a simplicidade de sua primeira tese: pouco a pouco, lição a lição. Tornou-se patente que o público poderia apreciar, e muito, obras “sem moral”, ou até sem lógica estrutural nenhuma. Seria absurdo argumentar então que toda obra precisa de uma lição de moral para se sustentar, ou para funcionar, ou seja, para atingir o público. Tudo isso, no entanto, são restrições, definições negativas agindo sobre uma teoria primeira, que estipulava um ideal almejado, sem

dar conta de *tudo* que é chamado de arte.<sup>91</sup> Concordamos com João Roberto Faria (2001, p. 107), portanto, ao dizer que Machado nunca abandonaria a ideia de que o teatro é o verdadeiro meio para civilizar um povo, ainda que os palcos tenham deixado de ser seu foco profissional com o correr da década de 1860 e que ele tenha perdido as esperanças no teatro nacional de sua época.

Mesmo com esses desestímulos, ao longo da obra de Machado, não se reconhece a formulação de uma nova teoria estética, apenas uma sutil transformação (e esta restrita praticamente à relação entre a arte e o mundo, não, por exemplo, no que diz respeito à importância do estudo ou das regras milenares do que é belo), um enriquecimento de uma leitura e de exigências que se tornam mais precisas, mas que seguem valorizando e defendendo a importância do teatro (primeiro) e da arte em geral para o sadio desenvolvimento da cultura de um país, o que é o mesmo que dizer o progresso desse próprio país.

Machado considerava que esse desenvolvimento era responsabilidade (ainda que ele não tenha posto nestes termos) de uma elite letrada, majoritariamente concentrada na capital do império, que transitava entre a arte, a política e o jornalismo, com algumas exceções (que transitavam menos na prática, mas que tinham contatos e amizades em todas essas áreas). O autor, ainda que se distancie da frente do jornalismo político no fim da década de 1860, continua em contato direto com os redatores e políticos que levam à frente a ideologia republicana e os principais periódicos desta, frequentando as redações inclusive (cf. MASSA, 2009, p. 501). Não se deve subestimar também o efeito mais duradouro do movimento realista entre 1855 e 1865 para os anos após a “decadência” dos palcos: “As ideias teatrais lançadas por dramaturgos, intelectuais e críticos (...) permaneceram como referência para uma boa parte da dramaturgia brasileira e da crítica teatral que surgiu nos dez ou vinte anos seguintes” (FARIA, 2001, p. 143) – isso, fique claro, na teoria e nas brechas do mercado, enquanto as peças cômicas musicadas que tanto desgostavam a intelectualidade ganhavam o público. As operetas, mágicas, revistas e gêneros mistos sobreviveriam, mesmo que atingindo sucesso, com o questionamento constante de sua falta de respeito ou finalidade moral. Machado, por anos a fio, não se referiria à cena brasileira sem nostalgia ou desgosto. Aos 56 anos, no

---

<sup>91</sup> Assim como o bom gosto é social, ainda que pressuponha só idealmente quem concorde com ele, não demandando que de fato exista nenhuma outra pessoa na Terra que realmente concorde com o julgamento de que determinada obra é bela, também “arte” costuma denominar um ideal que recorta apenas determinado tipo de obra, mesmo que saibamos que outros objetos, por nós desconsiderados, sejam classificados como arte na nossa sociedade.



comentário da morte de Alexandre Dumas Filho (“A Semana”, 1º de dezembro de 1895), nosso cronista ainda saudaria o autor que fazia do teatro uma tribuna.

O artista, portanto, era uma entre outras forças (políticas), não sendo ético, às vezes nem lícito, ignorar o meio em que a literatura era possível e existia, sua posição no país em construção. A possibilidade de que um jornalista pense só no lucro, um político só em nomeações, um artista só em aplausos é uma verdade lógica (e a experiência a comprova), sem que se afirme com isso que uma obra-prima nascerá desse caminho, como não se concluiria que tal jornalista ou político se destacariam como dignos de suas profissões, muito menos como gênios nelas – como sentiram na pele autores de opereta (por exemplo, Artur Azevedo), criticados até o início do século XX por produzirem uma arte comercial: sem tese, “nociva” aos bons costumes.

Já vimos detidamente como a preocupação moral e certos princípios que consideramos hoje em dia estéticos, como a dupla “deleitar e instruir”, de Horácio, podiam ser encontrados definindo também o papel da imprensa. O contexto jornalístico indica, tanto quanto o teatral, a responsabilidade dessa elite intelectual. E um artista participava desse grupo, para Machado, ainda quando encontrava boas rimas ou um lance simplesmente divertido para seu romance.

Sem uma teoria formalmente definida pelo autor, é necessário assumir alguma contradição entre suas afirmações, especialmente quando lidas fora de contexto (ignorando a importância dessa atividade “intelectual” para o país). Contextualizadas, essas contradições em geral se revelam aparentes ou muito pequenas, com exceção do andamento da ideia de moral que referimos, que de fato leva mais de uma década para se definir. O que podemos encontrar é um andamento geral, uma certa linha mais ou menos respeitada, com idas e vindas.

Pronta toda a revisão contextual que fizemos, o problema que na prática se põe à crítica atual para se traçar tal linha é que se reconhece nos romances iniciais uma preocupação moral mais clara, e esta é perdida de vista ou muito dúbia a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em parte por isso, a separação da obra de Machado em duas fases tem relevância prática. Na segunda fase se encontra uma ironia mais universal e multifacetada, uma troca de postura constante que pode perder o leitor a respeito de onde seria o lugar mais seguro para se defender das críticas e interpelações diretas e indiretas do narrador (a respeito do leitor mesmo, ou simplesmente do mundo e da raça humana). Tal ironia dificulta tanto que se localize uma moral (entendida como importante para a arte) quanto que se confie que haja

esse norte para o narrador e, por analogia ou contraste, para o autor que o criou. No entanto, essa dificuldade se baseia na busca de uma moral professada diretamente, ou seja, procura-se em seus romances “maduros” a mesma moral que se encontrava nos primeiros, especialmente nos dois de estreia. Não se encontrando esta, supõe-se que não haja nenhuma.

Deixa-se de se olhar para a ação, como indicaria a teoria do teatro (que apresentamos como base da teoria de narrativa em geral), em conluio com os movimentos do narrador. Esses movimentos também vêm do teatro, como adaptação ou *insight* no romance do problema do *raisonneur* – e a ineficiência de uma moral dependente dele. A questão, portanto, para se confirmar que há preocupação moral na obra de Machado, um papel para a moral nas melhores obras, localiza-se mesmo na possibilidade de se encontrar o papel dela na estética do último Machado, o que significa literalmente nos romances a partir de *Memórias póstumas*.

Não se trata obviamente de afirmar que a segunda fase precise ser entendida necessariamente por um viés moral, nem que uma leitura mais afim à autonomia da arte aceita hoje seja inadequada. Trata-se de reconhecer que há um lucro hoje (além de uma base no contexto da obra) em se pensar sua arte a partir de uma responsabilidade moral, de uma preocupação social externa a si, de um engajamento que temos motivos para crer ainda sobreviventes e relevantes mesmo na segunda fase. A partir daqui, esta tese trata dessa responsabilidade e desse engajamento, sobre onde os encontramos e no que eles enriquecem nossa leitura dos últimos romances. Para tal, precisamos completar a aproximação e de fato enxergar o teatro no romance machadiano.

#### 4.2 A METAMORFOSE DO *RAISONNEUR*

Os trabalhos de John Gledson<sup>92</sup> não deixam dúvidas da importância do contexto político para a obra de Machado bem além de sua juventude ou de suas manifestações mais diretas. Seria de fato improvável que ele, ao fazer quarenta anos de idade, restringisse seu interesse moral ao seu papel de cronista, excluindo o resto do seu trabalho como escritor. É nítido que reconhecia diferenças de gênero literário, como é claro que suas leituras de “teoria literária” (Aristóteles, Horácio, Boileau, Victor Hugo, Taine etc.) não se referiam sempre ao

---

<sup>92</sup> Particularmente *Machado de Assis: ficção e história*, que visa em especial aos últimos romances.

teatro. No entanto, seu objeto primeiro de análise foi o palco e, quando analisava e começava a construir obras narrativas de outra natureza, eram as mesmas ferramentas críticas, avaliações morais e pormenores e diferenciações entre escolas que usara por tanto tempo no teatro as que lhe serviam para analisar novas obras. Veem-se também algumas das marcas óbvias do teatro na criação de contos e romances, bem como na análise de suas estruturas pensando em peripécias e construção de caracteres, por exemplo.

Não faltariam exemplos se analisássemos apenas o uso das falas, terreno já percorrido por vários críticos, como Hélio Seixas Guimarães. Podemos resumir esse traço com uma comparação sua: “Os diálogos entre Estácio e Helena são marcados por tal teatralidade que em certos momentos dão a impressão de que as personagens estão num palco declamando suas falas” (2004, p. 150). O crítico o afirma mesmo que indicando que o narrador, no romance, parecia ter recuado de sua atuação em cena aberta.

Entre os elementos da segunda fase que lembram suas considerações sobre teatro e que são mais comentados, podemos destacar em particular a predileção pelo palco nos romances, os tratamentos como “plateia” a respeito do leitor e as cenas muito importantes se passando em casas de teatro, como *Otelo* em *Dom Casmurro*.

Existem ainda outras aproximações formalmente relevantes, como na construção de suas personagens. Nas suas narrativas, reconhecemos a operacionalidade deste comentário de Décio de Almeida Prado (a respeito do teatro do século XIX):

uma companhia que dispusesse de um certo número de *emplois* – o galã, a ingênua, o pai nobre, a dama galã, a dama central, o cômico, a dama caricata, o tirano (ou o cínico), a lacaia – estava em condições de interpretar qualquer personagem: todas as variantes reduziam-se, em última análise, a esses modelos ideais. (PRADO, 1976, p. 94)

Os tipos de Machado talvez soassem um pouco diferentes (a esposa fiel, a exibida, o político em fim de carreira, o herdeiro ocioso – muitas vezes protagonista –, o militar conservador, o bajulador patológico...), mas essa tipificação, que permite uma apresentação rápida, de identificação imediata para o leitor, vem do valor (no palco) de uma personagem que seja compreendida na primeira visada. Passando-se para a narrativa, o mesmo é verdade para o folhetim, por sua vez retornando, com muita produtividade, para a forma teatralizada nas novelas televisivas até hoje.

O autor parece ter demorado a se interessar tão profundamente pela psicologia de certas personagens para levar um conto todo a explorá-la e ainda nos deixar, como leitores,

um pouco inseguros em nosso julgamento. Massa indicou a mesma aproximação com o teatro ao ler os *Contos fluminenses*, que “apresentam certo número de personagens estereotipados, como as máscaras da *commedia dell’arte*, que reagem de maneira esperada e dentro da situação em que se encontram” (2009, p. 518).

Nesse tema, é possível notar tanto a influência quanto a distância do estilo de Machado para o teatro. Se, por um lado, falta aos enredos certa execução que os adequasse aos palcos (a maioria dos críticos, já na época da publicação de seus romances, indicava que estes eram difíceis de serem explicados, dado o fato de serem muito simples no plano da ação, tirando tanta graça de sua maneira de narrar, bem mais que do enredo em si), o narrador maduro não compensa isso esparramando-se nas palavras. Ele é conciso ao máximo tanto na narração quanto na descrição, isso porque as personagens se demonstram na sua forma de agir e pensar. Numa crítica de *Esau e Jacó*, já em 1904, José Verissimo o comentava a respeito da apresentação machadiana das personagens:

não lhes enumera as virtudes e os vícios, nem diz por miúdo os hábitos e costumes, não as pinta em summa por dentro e por fora; apenas fal-os falar e obrar, o mais discretamente que pode, e limita-se a completar-lhes o retrato com uma palavra, um dito ou um acto da personagem ou uma rápida apreciação sua, que são como um coup de ponce, a que se referia Rüsken, com que o mestre concluido o quadro dá-lhe a pincelada final que illuminará todo (in GUIMARÃES, 2004, p. 446).

A lição da quarta parede pode ser aí bem sentida. O fato de que tantos pensamentos de suas personagens são importantes, sem que isso os leve à ação, é parte daquele problema que já referimos do estilo machadiano para o teatro, considerando a mesma teoria realista dos palcos. A diferença de efeito é possível unicamente porque, no romance, as personagens também podem se mostrar pensando, é claro.

A pessoa internamente trancada para a ação é outro tipo machadiano importante. Em *Iaiá Garcia*, por exemplo, o liame da narrativa, Jorge, em nenhum momento é protagonista dela, sendo levado essencialmente por sua mãe e por Iaiá nas grandes decisões da trama. O mesmo poderia ser destacado sobre Brás Cubas, em oposição às opiniões do próprio, ou ainda no tragicamente diminutivo Bentinho. Trata-se de questão importantíssima para a interpretação de *Esau e Jacó* que apresentaremos, mas comum ao longo de sua obra: já o Félix de *Ressurreição* apenas é. Ele tem uma essência que não se justifica plenamente pelos fatos conhecidos e fica numa corda-bamba que é o seu caráter, sem nunca se curar. Livia apresenta assim o problema de Félix: “o segundo marido não era, como o primeiro, uma criatura sem alma, era, sim, uma alma sem ação” (OC, v. 1, p. 298). É explícito, nesse sentido,

o último parágrafo do livro:

Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: ‘perdem o bem pelo receio de o buscar’. Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões (OC, v. 1, p. 314).

Como nas primeiras peças, ainda no romance de estreia, Machado indica uma inspiração em dito ou verso famoso para o tema do livro. O poeta citado no parágrafo final, mais uma vez, vem do teatro: é Shakespeare. A perda das ilusões ligada à falta de capacidade de ação seria retomada explicitamente em *Iaiá Garcia*, mas poderia ser desenvolvida igualmente ao longo da obra. Roberto Schwarz resalta essa inatividade desde os romances iniciais:

A segunda revelação [em *Helena*] de paternidade tira o fundamento ao conflito do início, ligado ao reconhecimento de uma filha natural que era interessante e bem desenvolvido. (...) *Ressurreição* e *A mão e a luva* eram livros quase sem enredo, e também *Iaiá Garcia* é bastante informe. (SCHWARZ, 2000, p. 148).

Não é difícil, no entanto, reconhecê-lo nos últimos romances. A inação de Flora e a falta de decisão de Pedro e Paulo a respeito da mesma são essenciais em *Esau e Jacó*, bem como a testemunha aparentemente desaparecida de Aires, sempre buscando se distanciar da ação da trama. A falta de uma personagem que mova a ação de sua própria história é um problema complicado para o teatro (antes do século XX), um dos motivos que aventuramos para que Machado não tenha se encontrado nesse gênero.

A imobilidade interna também se manifesta por símbolos externos em romances bastante distantes, enfatizando esse fio comum. Assim como o conselheiro Aires porta a bem citada “flor eterna” na botoeira, podemos encontrar, para dar um exemplo da “primeira fase”, a casa de Luís Garcia: “Não somente o teor da vida tinha essa uniformidade, mas também a casa participava dela. Cada móvel, cada objeto – ainda os ínfimos – parecia haver-se petrificado” (OC, v.1, p. 510).

Destacamos essa repetição de tipos como um indicativo da força que teve o teatro na formação de sua estética, não para retratar essa forma como um defeito na prosa. Trata-se de uma ferramenta como qualquer outra, tão boa quanto se adequar à narrativa construída.

Outro exemplo muito direto e claro da importância do teatro para sua criação romanesca é a própria construção de *Ressurreição*, indicada na nota introdutória: “Não quis

fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro” (OC, v. 1, p. 236) – por todas as conexões do romance com *Dom Casmurro*, Helen Caldwell apontou também que este pode ser entendido como “o conflito de duas naturezas” (2008, p. 80), indicando o desenvolvimento da proposta estrutural destacada, no mínimo, até 1899 (ano da publicação do romance de Bentinho).

O esquema proposto na advertência de *Ressurreição*, como indicamos anteriormente, é perfeito para uma peça: caracteres adequados para um encontro ou confronto rico e a situação que permite melhor desenvolver e revelar esses mesmos caracteres – não por acaso, trata-se de um romance tão sem cenário quanto as peças de Machado. Compare-se com o Realismo teatral, conforme a explicação de Décio de Almeida Prado:

o autor tem de exhibir a personagem ao público, transformando em atos os seus estados de espírito. Alguns teóricos<sup>93</sup> chegam inclusive a definir o teatro como a arte do conflito porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente (PRADO, 1976, p. 92).

Foi com essa valorização da ação que o Realismo, impedindo o autor de falar claramente à plateia, primeiro criou e depois matou seu *raisonneur*. A questão continuava presente, pois “a comédia realista tem feição moralizadora. À descrição dos costumes justapõe-se a prescrição de valores éticos, como o trabalho, a honestidade, o casamento e a família” (FARIA, 2001, p. 86-87). A moral deve surgir, portanto, da própria estrutura do conflito.

Machado foi obrigado, se não por teoria, pela prática a graduar as exigências moralistas de seu começo de carreira. Era preciso encontrar sutilezas para pensar os engajamentos artístico e jornalístico. Sua competente observação e suas leituras indicaram-lhe que uma declamação moral não atingia os efeitos de uma peça bem construída, bem como um narrador que insistisse sobre os valores ou sofrimentos de uma heroína não era suficiente para provocar envolvimento ou arrebatamento no leitor. Ou seja, o problema do *raisonneur* era, no romance, o problema do narrador, que não podia (apesar de parecer o contrário) simplesmente falar ao leitor também na prosa, como no teatro. Ou melhor, a possibilidade era menos estranha ao romance, mas a moral expressa pelo narrador ainda ficava aquém de afetar o leitor

---

<sup>93</sup> Décio indica importantes teóricos desde Brunetière. Acreditamos que o último autor citado, na edição do livro a que tivemos acesso, “John Howard Larson”, seja de fato Lawson.

como a moral que nasce “naturalmente” da forma (à semelhança da d’*O demônio familiar*).

Se compararmos o trecho de *Ressurreição* (1872) citado acima, em que Shakespeare serve para fechar o livro, resumindo o protagonista falho que era Félix, com a peça *O caminho da porta* (1863), vemos bem claramente a herança desse *raisonneur* em Machado. Na cena final, impedidos em sua ação desejada, todos os homens se despedem da cena identicamente, conforme o dito popular que rege a peça e lhe dá título. Ao dizer que estava certo de sua postura final, a desistência, Valentim afirma: “Estou. E a razão é esta: quando não se pode atinar com o caminho do coração toma-se o caminho da porta”<sup>94</sup>. Caso não estivesse suficientemente claro, o Doutor (quatro falas depois, na antepenúltima da peça) ainda diz: “Comédia, com efeito, cuja moralidade Valentim incumbiu-se de resumir: - Quando não se pode atinar com o caminho do coração, deve-se tomar sem demora o caminho da porta” (OC, v.3, p. 913). Estamos destacando, é claro, o estilo; não se trata de Machado construindo uma grande moralidade a respeito da sociedade, mas já comentamos bastante a falta de ambição de suas peças.

Esses comentários não são ainda o resumo de uma psicologia (como em *Ressurreição*), mas o resumo da ação geral da peça, bem adequado ao teatro. A diferença (psicologia no livro e simples ação no teatro) também tem sua relação com o espaço entre a peça de 1862 e o romance de 1872. Por outro lado, essa psicologia de Félix simplesmente justifica que ele *não aja*, no sentido de mover crucialmente os acontecimentos do romance (e ser feliz). Devemos maior destaque a outra semelhança: romance e peça se fecham conforme um dito apresentado clara e diretamente pelo autor para o leitor, bem como com a interpretação da analogia entre a citação apresentada e sua obra. Eis aí a marca de nosso *raisonneur*, narrador ou personagem.

Hélio Seixas Guimarães também aponta essa semelhança e a discute nos romances, como indica já na introdução de *Os leitores de Machado de Assis*:

Enquanto nos primeiros romances os narradores comportam-se como *raisonneurs* que, postados na boca de cena e ofuscados pelos holofotes, parecem não distinguir as faces da plateia, mas dirigem-se a ela como se o teatro estivesse lotado, nos romances da segunda fase os narradores passam a impressão cada vez mais aguda de que a plateia é uma ilusão (2004, p. 34).

Conforme o crítico, a plateia como problema estético não seria enfrentada por Machado apenas na segunda fase. *Helena e Iaiá Garcia* já indicariam uma grande mudança

---

<sup>94</sup> Mesma analogia coração/porta que vimos em *Lição de botânica*, sua peça de 1906.

em relação a seus dois primeiros romances. Para Hélio Guimarães, *Ressurreição* tem “entonação enfática e quase teatral (...) em que o narrador parece estar fixo na boca de cena apresentando e comentando a ação” (2004, p. 139). Em *A mão e a luva*, o narrador teria se tornado mais conciliatório (com o leitor e suas expectativas românticas), mas ainda não descera do palco. Nos dois romances seguintes, “a impressão é de que os narradores, antes em cena aberta, agora se recolhem aos bastidores, de onde passam a dirigir a movimentação dos personagens ao mesmo tempo em que observam, de longe, as reações da plateia” (GUIMARÃES, 2004, p. 150). Pela voz de personagens, ou por oportunidades do narrador, a dificuldade segue até *Iaiá Garcia*.

Falta, no entanto, desenvolver a relação entre narrador e *raisonneur* até o fim, já que sabemos (pelo teatro) que o *raisonneur* é em princípio uma personagem. Na crítica a *O culto do dever*, que analisamos em 3.5, Machado indicava que o problema do narrador de Manuel de Macedo era que o leitor percebia o autor diretamente. Não havia um narrador propriamente adequado ao livro, o que era pior, naquele caso, porque a trama supostamente fora contada ao autor por outra pessoa. A insistência do *raisonneur* nos primeiros romances indica que Machado não tinha uma solução fácil também para esse problema. Como trabalhar a questão moral da arte sem subir ele próprio no palco, vestido de narrador, mas sem enganar ninguém que estaria se vendo ali o próprio autor, o que retira força da moral e qualidade da narrativa?

Nas marcas dos primeiros romances que indicamos, o autor buscava se esquivar do problema sem bem resolvê-lo ainda. Hélio Guimarães tem uma interessante leitura de Luís Garcia que aponta nesse sentido (apesar de o próprio Guimarães não apresentar essa leitura explicitamente ligada à questão do *raisonneur*). Retomando as mudanças dos sentimentos ao longo dos anos, particularmente por efeito da distância, o crítico afirma:

É assim que o romance, em seu conjunto, trata o amor entre Jorge e Estela, cabendo ao cético e desenganado Luís Garcia, que é o leitor ideal do livro, fazer o diagnóstico duro e desmistificador. Luís Garcia (...) é o leitor refletido, que retorna à carta depois de cinco anos para constatar a transitoriedade – e o ridículo – dos sentimentos derramados.

Luís Garcia, com seu desengano, ceticismo e contenção, funciona como espécie de projeção, no enredo, da postura cética, desenganada e contida do narrador em relação ao seu relato. (2004, p. 167).

O narrador também é contido em emoções e na apresentação da ação, obviamente compactuando dos ceticismos de Luís Garcia e compreendendo com simpatia, no mínimo, sua má vontade para com as relações de favor. Sentimentos e ação escorrem lentamente, como afirma Hélio Guimarães, mas todos esses pontos de contato não permitem que o (contido) pai



de Iaiá sirva como um *raisonneur*. Funciona como uma forma de exemplo silencioso. De fato, talvez seja a personagem central que menos fala, nunca nos resumindo diretamente a interpretação do romance ou dos protagonistas. Ironicamente, no romance seguinte, a transformação da narrativa machadiana seria justamente alçar o personagem cético e desenganado, o finado Brás Cubas, a narrador intruso e opinativo ao extremo.

A solução de Machado seria então “apagar-se da cena” de vez, colocando uma personagem a narrar, que é chave de sua “fase madura”. A única exceção é *Quincas Borba*, mas o livro tem o estilo marcado da segunda fase, cheio de ironia, no que diz respeito ao que analisamos aqui (e desenvolveremos no capítulo 5). *Esau e Jacó* dança entre Aires e uma espécie de narrador em terceira pessoa, fingido por ele, máscaras misturadas ainda à questão da seleção do texto por alguém que teria encontrado os cadernos do conselheiro falecido. *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* assumem a figura do personagem-narrador, em que a crítica se diverte a encontrar ou desvendar um Machado ou um narrador-base por trás das ironias e incongruências entre opiniões do narrador e fatos narrados, o que também faremos neste trabalho, com *Esau e Jacó*.

Nada disso quer dizer que muitas marcas reconhecidas de seu narrador maduro não estejam presentes nos livros anteriores. A ironia e a descrição jocosa, por exemplo, são constantes, e serviam por vezes exatamente para indicar a “opinião do autor” sem se apelar à interpelação direta do leitor. Em *Iaiá Garcia*, por exemplo (livro em que Hélio Guimarães destaca não haver nenhuma dessas interpelações diretas), encontram-se comentários como esta descrição de Jorge: “Possuindo muitos bens, que lhe davam para viver à farta, empregava uma partícula do tempo em advogar o menos que podia – apenas o bastante para ter o nome no portal do escritório e no *Almanaque* de Laemmert” (OC, v. 1, p. 518). A crítica é óbvia, mas não é expressa como uma opinião do narrador para o leitor ou como um comentário igualmente direto de alguma personagem. O mesmo ocorre quando Machado descreve Antunes (o bajulador patológico desse livro), pai de Estela, aceitando que ela casasse com um homem de casta (familiar-monetária) inferior à sonhada: “cedeu, porque ele nascera para não resistir” (OC, v. 1, p. 546). A abertura do romance já usa esse mesmo tipo de comentário para alfinetar crítica à sociedade em que seus personagens transitam; nesse caso, à Igreja: “Os frades, que, na puerícia da cidade, se tinham alojado nas outras colinas, desciam muita vez – ou quando exigia o sacro ministério, ou quando o governo precisava da espada canônica” (OC, v. 1, p. 509).

Conhecendo-se a obra mais madura de Machado, pode não parecer um feito, mas comunicar-se claramente pela ironia é um avanço mais significativo do que se nos afigura, pois desenha um caminho para resolver o problema do narrador engajado. Também por esses meios os comentários sobre patriotismo seriam tratados em *Iaiá Garcia*, no que seria muito simples e tentador apenas acrescentar comentários esclarecendo uma posição do autor, tanto sobre o problema em si quanto sobre a postura de Valéria e Jorge. Machado, porém, naquele ano de 1878, já o evitava.

Se alguém lhe serve de janela, é o mais maldoso e cético entre as personagens, Procópio Dias, brutal de uma forma que o distanciamento de Luís Garcia não é. Procópio afirma para Jorge uma das verdades centrais da obra de Machado: “as paixões governam os homens” (OC, v. 1, p. 572), a que dedicamos o subcapítulo 5.6.1. Para suas impressões contadas a nós é que se torna importante que ele observe o desenlace dos últimos conflitos “com uma filosofia que não supunha ter em si”. Mesmo assim, o fechamento do romance é uma conclusão do narrador: “Alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões” (OC, v. 1, p. 622) – muito diferente de um Brás Cubas fechar com seu pessimismo universal o romance seguinte, não apenas pela falta do “escape” na filosofia do defunto autor, mas porque só sabemos realmente ali o que pensa o protagonista-narrador.

Em *Iaiá Garcia*, as críticas morais do narrador já estão tão implícitas e discretas que podem até ser difíceis de diferenciar claramente de passagens que, anacronicamente, julgaríamos merecedoras de crítica moral violenta. No caso de censuras voltadas a personagens, comparemos o patriotismo falso de Valéria, analisado pelo olhar de Luís Garcia, ao retrato positivo que o narrador busca fazer da relação entre o mesmo Luís Garcia e Raimundo, seu escravo.

Raimundo parece a máxima sublimação que Machado conseguiu criar para manter um escravo na trama e não demonizar seu senhor, o pai de Iaiá Garcia, como um escravocrata. O autor geralmente passa por cima de todas as contradições para não apresentar personagens como “maus”, a que se oporiam os bons num melodrama típico da época. A defesa do narrador contra defeitos ou vícios que o leitor pudesse julgar é feita tanto para potenciais vilões quanto para protagonistas. Veja-se Estela:

Era orgulhosa, tão orgulhosa que chegava a fazer da inferioridade uma auréola; mas o orgulho não lhe derivava de inveja impotente ou de estéril ambição; era uma força, não um vício – era o seu broquel de diamante –, o que a preservava do mal, como o do anjo de Tasso defendia as cidades castas e santas (...). Simples agregada ou protegida, não se julgava com o direito a sonhar outra posição superior e

independente; e, dado que fosse possível obtê-la, é lícito afirmar que recusara, porque a seus olhos seria um favor, e a sua taça de gratidão estava cheia. Valéria, que também era orgulhosa, descobrira-lhe essa qualidade, e não lhe ficou querendo mal; ao contrário, veio a apreciá-la melhor. (OC, v. 1, p. 525)

Comentaremos em seguida como, também nesse caso, o narrador não consegue se manter totalmente neutro e pende seu julgamento a favor da sociedade, em que Estela não tem lugar. Tratemos antes do escravo, porém.

Luís Garcia dera carta de liberdade para Raimundo logo que o herdara do pai. A reação que o narrador nos apresenta seria hilária, se não fosse trágica: o escravo sente a libertação como uma expulsão de casa (a casa do senhor), portanto tem o impulso de rasgar o documento imediatamente! Não se trata de uma reação de sobrevivência, uma preocupação econômica que poderíamos supor da parte de Raimundo, mas um ímpeto puramente sentimental, de um apego ferido. Luís Garcia, exageradamente otimista, pelo visto, pressentiu o gesto e “viu só a generosidade, não o atrevimento” (OC, v.1, p. 510) do escravo liberto. O quadro, triste, para dizer o mínimo, só piora com a simbiose do escravo com seu senhor, a partir desse momento. A alma e a vida do escravo é toda de Luís:

Raimundo foi dali em diante um como espírito externo de seu senhor; pensava por este e refletia-lhe o pensamento interior, em todas as suas ações, não menos silenciosas que pontuais. Luís Garcia não dava ordem nenhuma; tinha tudo à hora e no lugar competente. (...) sobrava-lhe tempo, à tarde, para conversar com o antigo senhor (OC, v.1, p. 510).

Não apenas o tempo livre continuava voltado ao amo, toda e qualquer nostalgia (que se imaginaria) de sua terra natal é na verdade sua dedicação a Luís Garcia:

Raimundo acendia as velas, ia buscar a marimba, caminhava para o jardim, onde sentava a tocar e a cantarolar baixinho umas vozes de África, memórias desmaiadas da tribo em que nascera. O canto do preto não era de saudade; nenhuma de suas cantilenas vinha afinada na clave pesarosa. Alegres eram, guerreiras, entusiastas; por fim calava-se. O pensamento, em vez de volver ao berço africano, galgava a janela da sala em que Luís Garcia trabalhava e pousava sobre ele como um feitiço protetor. Quaisquer que fossem as diferenças civis ou naturais entre os dois, as relações domésticas os tinham feito amigos (OC, v.1, p. 511).

Seria amizade a servidão absoluta de um ser a outro (sem que a recíproca seja verdadeira); é característico de amigos ter como única felicidade a alegria de seu antigo senhor (o outro “amigo”) e da filha deste? O narrador não parece se preocupar nunca com essas questões. Raimundo é uma personagem que basta ao romance todo nesse retrato inicial. Sua função na trama é apenas resistir, inutilmente, a trocas de cartas de Iaiá com um pretendente de que não gosta (Procópio Dias), mas que lhe interessa por despeito a Jorge.

Raimundo pressente o problema na troca de cartas, sem as ler obviamente, em parte por acumulada observação da sociedade em que vive a família Garcia (OC, v. 1, p. 613). Ele reage de fato como um instinto de proteção da casa encabeçada por Luís, como o inconsciente da família. Não há crítica moral sobre sua condição. Procura-se em vão por um sinal de ironia.

Pode-se dizer isso a respeito das relações de dominação em geral, nos primeiros romances, pois o favor, como desenvolveu particularmente Roberto Schwarz, está explícito, mas não criticado pelo autor. Em *Iaiá Garcia*, a condenação a qualquer relação de dominação no livro parece estar em aberto, mas o narrador não constrói nem mesmo essa abertura em relação à escravidão. No caso do favor, ele assume a possibilidade, mas trata-se quase de uma idiosincrasia de Estela, que envolve autoestima talvez, mas também orgulho e despeito, como o narrador deixa bem claro repetidas vezes, contrariando o trecho em que buscou primeiro defendê-la, que citamos. O narrador aparentemente vai perdendo a energia para defendê-la em sua resistência ao *status quo*, os “bons costumes”.

O lado oposto, que aceita o favor, está bem representado no romance todo. Mesmo o pai dela, o tipo excessivamente servil, tem voz. Quando Estela lhe revela a trama do livro, dizendo que “sacrificara algumas vantagens ao seu próprio decoro” e que pedia enfim que o pai, agora que ela tinha os meios para isso, “cessasse a vida de dependência e servilidade em que vivera até ali; era um modo de a respeitar e respeitar-se”, o pai responde: “tu és uma fera. Não tens, nunca tiveste pena de minha velhice...” (OC, v. 1, p. 621). Ou seja, ela não fizera o jogo do favor com toda a habilidade e as cartas que podia. Isso era, entre outras coisas, uma afronta e um descaso pelo amor paterno, dever seu. Estela está sozinha na afronta a essa lógica, e o narrador não é necessariamente seu companheiro.

Adiantamos uma observação sobre a figura de Valéria, que ressalta o poder do favor para esse narrador: “Valéria, cuja autoridade é (...) o dado inquestionado do livro. Toda a descrença e ciência crítica acumuladas por Machado e pelas personagens destinam-se a escapar às ilusões do paternalismo, mas não a questioná-lo, o que seria faltar ao respeito e à gratidão. O direito de Valéria é tabu” (SCHWARZ, 2000, p. 191). Por outro lado, nada mais verossímil do que esse tabu figurar na história. Mesmo que se trate de um respeito por busca de verossimilhança ou de um espaço para ser ouvido sem se identificar com a “radical” Estela, no entanto, o tiro ainda sai pela culatra, a essa altura de sua criação literária.

Tem-se a impressão mesmo de que o quadro reconhecido por Schwarz em *A mão e a luva* ainda não mudou: “as relações paternalistas são analisadas com finura, mas não em veia

crítica, o que é também uma forma de legitimação” (SCHWARZ, 2000, p. 105). A narrativa tem inúmeras ponderações em relação a Estela. Ela é uma radical aos olhos do narrador e, nesse sentido, dá a impressão de uma insensata por querer ser livre. O livro tem seu engajamento moral, bem como estético, mas nenhum deles se casa com um engajamento político (no sentido lato); ou devemos assumir que este está realizado a favor da constituição social da época.

Na cena final do romance, Iaiá encontra as flores na sepultura de seu pai colocadas por Estela. Contextualizada nesse capítulo final em que a sociedade segue lépida e faceira, Iaiá domina a vida de bailes e Jorge continua protegendo o pai de Estela, a frase final “Alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões” aparenta ser a surpresa, para Iaiá, de que aquela tenha sentimentos fortes, que ela possa fazer um gesto de amor ao homem *em relação ao qual* tinha sua posição antes da independência conquistada a duras penas. Por que tanta surpresa se esse homem era seu pai, a menos que a insistência dela por ser livre soe aberrante?

Oponha-se, no entanto, esse narrador “neutro”, que parece não perceber a violência de uma escravidão introjetada e não quer doutrinar seu leitor a respeito da lógica do favor (apesar de pender mais a favor desta que da personagem que quer se livrar de tal jugo), à postura do narrador no caso de Valéria. Ela usa falsamente o discurso patriótico, no início do livro; o narrador também não tece comentários, mas a crítica moral se faz presente.

Ao defender que seu filho vá à guerra no Paraguai, Valéria estabelece de início para Luís que “trata-se de coisa mais grave, da pátria, que está acima de nós”; afinal, como afirmou logo antes, “Eu creio que é chegado o momento de fazerem todas as mães um grande esforço e darem exemplos de valor, que não estão perdidos” (OC, v.1, p. 515). Não se trata apenas de Machado pressupor que o Brasil ainda se lembrasse do esforço da guerra quando *Iaiá Garcia* foi publicado, e o leitor, talvez por isso, censurar Valéria. O próprio discurso da personagem indica todo o valor ético do patriotismo, bem como o olhar de Luís Garcia, ainda que contido: “A honra nacional era certamente o colorido nobre e augusto de algum pensamento reservado e menos coletivo (...) não duvidava do empenho patriótico de Valéria, mas perguntava a si mesmo se ela quererá colher da ação que ia praticar alguma vantagem especialmente sua” (OC, v.1, p. 517). Machado, portanto, acaba recuando de acusar sua personagem de uma mesquinhez completa. É possível que houvesse espírito patriótico na dedicada mãe, ainda que este não fosse o motivo único de sua decisão.

Rápidos comentários, das personagens mais que do narrador, reconhecem o valor

positivo, enquanto Valéria usa o patriotismo como o véu de seus interesses pessoais. O julgamento de que esses interesses são inadequados ou contraditórios em relação à ideologia apresentada é reconhecido pelo narrador, por meio das próprias palavras da personagem egoísta. Assim, a crítica ao egoísmo e à falsidade de Valéria para com a nação está expressa; o leitor pode perceber aí a crítica moral.

Compare-se ao caso do escravo, em que não há crítica, pois nenhum discurso, de personagem ou narrador, comenta o absurdo e a tristeza de seu servilismo, bem como não há ironia que o reforce para que o leitor, interpretando o narrador, questione o próprio e reconheça nisso uma crítica do autor. No caso de Valéria, a crítica moral é feita ao discurso patriótico *mal* usado, implicando que haja validade para esse mesmo patriotismo, ainda que se possa extrapolar que todas as pessoas usam as grandes bandeiras para esconder suas pequenas, extrapolação a ser feita por conta e risco do próprio leitor, especialmente se conhece a obra *posterior* de Machado (por *Memórias póstumas*; OC, v. 1, p. 629). De fato, boa parte do início do romance é dedicado à explicação das motivações de Valéria, construindo cada vez mais a hipótese de que seu comportamento não é regra e não poderia ser aceito como natural.

Generalizado ou não o egoísmo, trata-se de uma *acusação* do narrador, que pressupõe uma postura moral adequada, ainda que ideal. Enquanto o questionamento da dominação social engatinha, a questão da pátria é um problema moral seguro e muito grave.

Por diferentes caminhos, os protagonistas são defendidos do vilanismo, e a ordem social, pela escolha de narrador até *Iaiá Garcia*, acaba sendo defendida ou aceita de alguma forma que, hoje, não parece tranquila. Nisso, certos críticos, como o próprio Roberto Schwarz, viam conformismo apenas, ou a falta de uma compreensão melhor do que acontecia em nossa sociedade. Como afirmamos antes de forma geral, no entanto, é importante perceber, no caso específico do romance, que o conformismo do narrador às relações de escravidão e favor são parte do engajamento moral estético. Que o conformismo possa ser um engajamento nos parece contraditório à primeira vista, mas apenas porque costumamos pensá-lo necessariamente como crítica oposicionista, e por isso tendemos a esquecer um elemento fundamental da moral cuja importância já destacamos muito para os autores da época: o gosto, pelo conceito que apresentamos em relação ao *sensus communis*, o “bom senso” (em 1.1). Respeitar o decoro é elemento fundamental na estética machadiana (ainda que a forma de fazê-lo mude com o tempo), como vimos nas críticas de Machado a Eça e ao Realismo

romanesco. Isso significa respeitar os costumes, os bons costumes, fruto daquela consciência da arte no mundo que é fundamental apenas para o autor engajado.

Para isso, voltamos a Schwarz. Em *Ao vencedor as batatas*, ele considerava crucial uma virada política em Machado, que o tornaria ligado a uma visão de elite e, por isso, capaz de expressar melhor tal visão a partir de Brás Cubas. Ainda que essa conclusão tenha sido muito debatida e revista, consideramos relevante nessa análise a seguinte observação:

os conflitos que comporta [‘na primeira fase’] são muito pouco heroicos ou românticos, pois cabe às personagens, forçosamente uma companhia de altruístas, ajustarem-se à ordem estabelecida, de que não podem discordar no fundamental. Um espaço minado de bons sentimentos e tensões, em que o conflito não se declara jamais, pois declará-lo seria desmentir a convencional bondade geral dos familiares, limite diante do qual as personagens renunciam, sob pena de romperem a regra formal e de escorregarem para um mundo romanesco diverso. (SCHWARZ, 2000, p. 89-90)

Percebe-se aí como a fuga do melodramático, uma escolha estética, pode, em princípio, provocar um problema moral. Parte desse “conformismo” nasce da fuga de vilões, os quais, numa trama, justificam as mazelas humanas pela ação de algumas poucas pessoas más, o que não teria mesmo qualquer profundidade psicológica ou literária. Aceitar a ordem familiar, como acusa o crítico, é também trazer a sociedade para a forma, como afirmamos neste trabalho. Ou seja, respeitar formalmente o mundo em que se vive, portanto a moral em que aquela sociedade funciona. Quanto mais neutro e realista tenta se fazer o narrador, menos espaço há para se criar uma crítica que não cabe naquela mesma sociedade, ao menos não verossimilmente. Vê-se no romance *Iaiá Garcia* a dificuldade de Estela de manter um mínimo de liberdade, entre casamento e lógica de favor, e ela está sozinha nesse esforço, para verossimilhança da trama.

Essa última tentativa de um narrador neutro, portanto, apresenta ainda avaliações morais de diferentes formas e em diferentes níveis, e até mesmo o resultado de escolhas formais, como essa verossimilhança, acaba apresentando compensações explícitas do narrador, que dança entre justificar Estela ou Valéria (por exemplo) e acusar seus desvios em relação ao *status quo*.

Há avaliações e indicativos morais também em algumas análises psicológicas. Quando Jorge começa a conviver mais com o casal Estela e Luís Garcia por conta da doença deste, ela começa a desconfiar que os sentimentos de Jorge por ela ressurgiam e, pior ainda, que agora envolviam um cálculo social (ou, mais precisamente, passam por cima deste), cálculo que nunca foi talento ou foco de Jorge, mas que é fundamental no caráter de Estela, consciente

sempre da sociedade e dos favores, particularmente para circunavegá-los. Quando ela decide então fingir que não há nada entre ambos, nem mesmo ressentimento, eis como o narrador indica-o: “Foi então que a serpente lhe ensinou a dissimulação. A necessidade deu-lhe a intuição maquiavélica” (OC, v. 1, p. 560).

O mal e seus símbolos bíblicos caracterizam ainda o meio do amadurecimento de Iaiá. A história do romance tem um tema posto pela trajetória do pai, Luís Garcia, que perdera suas ilusões. Logo sabemos de sua preocupação a respeito da filha: perderia ela também todas as suas? A última frase do romance indica que algo resta de toda essa experiência, mas Iaiá começara a percorrer seu caminho dessa perda quando entendeu que havia um segredo entre Estela e Jorge, particularmente quando adivinhou demais, supondo que houvera realmente uma relação amorosa entre eles, não apenas o sonho de uma e um beijo tomado à força. Observe-se a escolha de palavras do narrador (contido) do livro:

Seu pensamento cristalino e virginal, nunca embaciado pela experiência, ignorava até as primeiras cismas de donzela. Não tinha ideia do mal; não conhecia as vicissitudes do coração. Jardim fechado, como a esposa do Cântico, viu subitamente rasgar-se-lhe uma porta, e esses dez minutos foram a sua puberdade moral. A criança acabara; principiava a mulher. (OC, v. 1, p. 567)

É portanto uma percepção maléfica que lhe tira a virgindade, fazendo da criança uma mulher. O “mal”, aqui, é meramente um segredo. A falta de culpa de Estela não diminui o poder do fenômeno:

Vede a consequência. Estela não era culpada; um incidente do passado é que projetava tamanha sombra na vida presente; mas bastou o espetáculo da comoção para turbar o espírito da enteada e lançar lá dentro os primeiros germens da ciência do mal. Que seria se fosse culpada? Talvez o mais lastimoso efeito dos desvios domésticos é essa corrupção dos corações ingênuos, impassíveis testemunhas do que ignoram um dia, do que suspeitam, percebem e sabem na seguinte manhã: primeira violação da virgindade. (OC, v. 1, p. 567)

A salvaguarda da moralidade doméstica, aliás, é um ponto forte para esse narrador. Inúmeras vezes Iaiá dá grande exemplo ao omitir seus sentimentos, bem como Estela, buscando salvar o lar: “O amor persistia no coração, como um mau hóspede; e o espetáculo daqueles últimos meses não fizera mais do que irritá-lo. Mas a força moral de Estela subjuguou-o. (...) a consciência do dever e o respeito de si própria acabaram vencendo” (OC, v. 1, p. 601). Numa passagem sobre Iaiá, a linguagem bíblica volta a ajudar a moralidade do trecho, quando Iaiá pede ajuda primeiro ao céu, voltando-se em seguida ao “Céu”:



fechou os olhos ao grande mudo, e alçou o pensamento ao grande misericordioso, ao Céu que se não vê, mas de que há uma parcela ou um raio no coração dos simplices. Esse ouviu-a e confortou-a; ali achou ela apoio e fortaleza. Uma voz parecia dizer-lhe: - Prossegue a tua obra; sacrifica-te; salva a paz doméstica. (OC, v. 1, p. 586-587)

Procópio Dias ainda merece alguns comentários do narrador indicando não ter moral, ou muito pouca. Tudo isso num de seus romances com narrador “mais discreto”. Que dizer da segunda fase, quando o narrador retoma a posição de discutir qualquer assunto com o leitor, inclusive a própria literatura e o lugar do livro que o leitor tem em mãos no mundo que público e obra compartilham?

Ao encontrar esse narrador “ausente” de *Iaiá Garcia*, Machado teria atingido uma narração realista<sup>95</sup>, mas que de nenhuma forma parece ter lhe sido satisfatória. Tanto que a abandonaria, como indicamos, para seu extremo oposto. Em *Memórias póstumas* uma personagem fala diretamente, a todo o tempo, ao leitor e expressa suas intenções, filosofias e justificativas como parte mesmo da narração, o que significou trazer novamente, com muito mais força, a discussão sobre a obra e sua leitura para dentro dela mesma. Como afirma Hélio Seixas Guimarães,

A inclusão no romance de questões relativas à recepção é, a meu ver, resultado do processo de acumulação realista que orienta o romance machadiano, para dizer como Schwarz, e também de um ajuste inteligente e realista ao meio brasileiro, por parte de um escritor muito consciente de suas intenções e sempre lúcido em relação às condições da produção literária local e à inserção de sua obra nessa produção. (2004, p. 54)

A nosso ver, trata-se da mais perfeita indicação de que o engajamento moral persistia em sua obra: a metalinguagem de um Brás Cubas é o caminho pelo qual se comprova a relação consciente e preocupada entre texto e contexto. Para entender esse aparente retrocesso a um *raisonneur* como uma evolução-chave da narrativa (que motivará muitas leituras da “modernidade sem querer”), é preciso considerar que diferença existiria entre os romances maduros e os anteriores, se Machado volta a falar diretamente para o público.

Basta que se observe, de início, que o *protagonista* falar ao público no romance tem o efeito inverso ao que acontece no teatro. Neste, uma personagem que expressa o ponto de vista do autor diretamente à plateia tende ao papel do *raisonneur*, expressando a verdade, pelo menos tal qual a enxerga o autor da peça. No romance, o autor poderia usar simplesmente o

---

<sup>95</sup> O tom do narrador de *Iaiá Garcia* seria, para Roberto Schwarz, “um compromisso entre a exigência moral de Helena e o realismo de Guiomar” (2000, p. 151).

narrador para esse mesmo fim, ainda que Machado reconhecesse a barreira ao menos teórica entre autor e narrador. Um dos mais antigos indícios disso é já a crítica a *Abel e Caim*, na “Revista de Teatros” de 1859, onde também aponta a importância dessa diferenciação para o bom aproveitamento da literatura:

Estou mesmo certo que, em geral, há alguma coisa do escritor nas suas obras capitais: muitas vezes as faces da criação são coradas com o próprio sentimento. Mas que vale isso? Do alto destas páginas só conheço a obra e o escritor, o homem desaparece.  
Tomo pois a obra. (ASSIS, 2008, 163).

Esse comentário específico se encaixava especialmente no problema do Romantismo brasileiro e seus insistentes narradores de fatos “contados” ou confessados por supostos terceiros. O clichê romântico levou-o a explicitar criticamente a diferenciação entre narrador e autor.

Se o narrador pode falar ao público sem a necessidade de mediação por uma personagem, e se, mesmo assim, o narrador já é refratário para o que nos afirma um escritor (pois as duas figuras não são exatamente identificáveis e intercambiáveis, ao menos idealmente, já na crítica machadiana), a personagem do romance seria ainda um segundo véu, e o que o escritor escreve por ela sofre necessariamente, mesmo que ela também seja narradora, uma dupla refração. A própria decisão de colocar uma personagem apresentando pontos de vista sobre os fatos no romance, portanto, parece ser uma aproximação do *raisonneur*, mas é de fato um distanciamento, pois isso não torna o discurso mais verdadeiro, mas mais “falso”: irônico, jocoso, duvidoso, digno de desconfiança constante... Para aproveitar de forma positiva o termo que é negativo em Abel Barros Baptista<sup>96</sup>, o leitor tem razão em ficar com o pé atrás (2003, p. 16).

Esse processo é maximizado na obra de Machado porque os fatos narrados não vão confirmar os argumentos das personagens-narradoras, mas afrontá-los, do que o exemplo mais notório é *Dom Casmurro*, desde a interpretação de Helen Caldwell. Justamente a esse respeito escreveu Silviano Santiago que “a reflexão moral exigida pelo autor requer certa distância dos personagens e/ou do narrador, aliás, a mesma distância que Machado, como autor, guarda deles” (OC, v. 1, p. 127). Ser cúmplice do autor implica não aceitar a cumplicidade do narrador, e vice-versa. Desse ponto de vista, Brás Cubas é o primeiro *trompe-l’oeil* machadiano: com ele, o narrador-*raisonneur* aparenta surgir com toda a força, voltar ao gosto

---

<sup>96</sup> *A formação do nome*, Ed UNICAMP, 2003.

do autor, enquanto está na verdade sendo desconstruído.

Num certo sentido, tomando a liberdade, diríamos que os narradores de Machado parecem passar por um casulo (mais distantes do olhar direto do leitor) para se mutarem no *Brás Cubas*:

os narradores de *Helena* e *Iaiá Garcia* parecem ter poucas expectativas de transformação, ao mesmo tempo em que o leitor se torna alvo da agressividade muda dos narradores, que sistematicamente frustram as expectativas sugeridas na superfície da narração. Agressividade muda que, como sabemos, será transformada em agressividade estridente com o narrador de *Brás Cubas*, o que também implicará mudanças substanciais na figuração do leitor. (GUIMARÃES, 2004, p. 170).

Gostaríamos de aproveitar a ambiguidade do termo “parecem”, na primeira linha da citação para indicar que, a nosso ver, essa baixa expectativa é realmente apenas aparência. A posição mais escondida do narrador está mais ligada à pesquisa do romancista pela forma adequada a afetar seu leitor que o arrefecimento de um projeto.

Buscamos então indicar até aqui que Machado passou da moral claramente expressa (nos personagens de teatro e nos primeiros romances), para uma moral mais discreta (mas fácil de localizar numa leitura atenta) e então novamente para uma moral explícita, só que errônea (no que o leitor reconhece a ironia do autor), às vezes de forma flagrante. A moral que encontraremos a partir de *Brás Cubas*, como veremos em 4.3, não é a que geralmente se pensa quando se fala em autores moralmente engajados, mas vai depender (exatamente pelo trabalho do narrador como um *raisonneur* que provoca a dúvida naquilo que fala, que indica a desconstrução de si mesmo), de um leitor ativo, que conecte esse narrador ao mundo, ou seja, que engaje esse livro, que complete o movimento que o narrador propõe. E os narradores machadianos, também por uma mensagem mais ou menos cifrada, por insinuação, provocariam o leitor exatamente nessa direção. Será trabalho do leitor, então, entender, pelas falhas no romance da moral ou da amoralidade defendida por narrador-personagem, ou mesmo em terceira pessoa, as opiniões e críticas de um Machado elidido, que se escapa por cada canto e que não dá uma palavra final aos julgamentos do leitor, apesar de fingir (de forma propositadamente falha) o contrário.

### 4.3 A PROVOCAÇÃO DO LEITOR

*Os leitores de Machado de Assis* é uma das ferramentas mais interessantes para se entender a provocação que os narradores machadianos fazem a seus leitores. Apesar de esta não ser a questão principal do livro nem seu principal argumento, analisaremos com essa ênfase as ideias de Hélio Seixas Guimarães.

Trata-se de um trabalho tão interessante para esta pesquisa porque o autor indicou o quanto o narrador de Machado mudou de “público”, ou seja, o quanto não apenas o contexto mudava, mas sua visão sobre o contexto se alterava também, seu entendimento sobre quem eram seus leitores. Assim, para o interesse desta tese, se seus leitores mudam, a forma como a arte se engaja necessariamente muda também. Ora, se apenas um estrato da elite lê, é claro que não faz sentido escrever centralmente pensando na “educação das massas”. O fim de uma literatura com missão pedagógica direta, portanto, não indica desistência, especialmente no caso de romances que não foram publicados primeiramente no jornal. No entanto, ainda que isto altere os projetos de quaisquer escritores, em nada alteram a *natureza* da arte. Se é próprio da arte ser moral, ou se este é um pré-requisito da “grande arte”, não se escrever para um público grande não faz diferença alguma, não a esse respeito. A elite também pode sofrer muitas críticas de Machado; só que elas serão então outras. Portanto, conteúdo e linguagem precisam mudar, sem que a moral possa ser esquecida ou que se torne menos importante para que um livro tenha valor. Ao mesmo tempo, como Roberto Schwarz ou o próprio Machado não nos deixariam esquecer, a ênfase da palavra “elite” aqui é econômica, não necessariamente cultural.

O livro de Hélio Guimarães pode ser lido como a história das mudanças da relação entre os narradores machadianos e o leitor.

A princípio figurado como um romântico a ser dissuadido do romantismo, lançando mão desse modo convencional que os românticos tinham de reivindicar veracidade para suas narrativas, essa entidade ficcional ganha novos papéis e funções, sofrendo um processo de fragmentação e dissolução no desenrolar da obra. Isso ocorre em simultaneidade com a insistência cada vez maior em abordar, nas próprias narrativas, as nuances mais concretas do processo literário e com a afirmação cada vez mais veemente da *importância da participação do receptor na consumação da obra* (2004, p. 27, grifo nosso).

A escrita machadiana cada vez mais depende dessa participação do leitor, como mostraremos aqui. Os ataques e desconsiderações com este são apenas o reforço dessa

ferramenta, não o enfraquecimento de seu interesse no público, como é natural no processo de comunicação entre escritor e leitor:

o leitor empírico está implicado no ato da escrita e participa da estrutura interna do texto que, por definição, sempre tem um intenção de comunicação, ainda quando afirma a precariedade ou a impossibilidade da comunicação ou quando ironiza o leitor, *buscando antes sua reação e não necessariamente seu assentimento* (GUIMARÃES, 2004, p. 43, *grifo nosso*).

O projeto de Machado deixou de ser meramente pedagógico (num sentido muito literal), porque seu método não é mais guiar, mas provocar. Se é preciso forjar um público para o tipo de literatura que intenciona, o autor deixa de ser elucidativo ou didático, mas também a agressão é uma maneira de formar o público, tanto no sentido amplo que vínhamos discutindo quanto num bastante direto: se o leitor não pensa sobre o que lê, cabe ao narrador acordá-lo de seu sonambulismo. A agressão ao leitor não representa um conflito com uma postura de artista civilizador. Pelo contrário, trata-se de uma intensificação ou de uma abordagem melhor adaptada ao público de fato, melhor medido e conhecido.

O contexto objetivo para essa figuração de um leitor cada vez mais provocado a pensar por si e que, como afirma o mesmo crítico, torna-se figura central da tensão dramática de seus livros, (não entre personagens, portanto, mas entre as figurações de narrador e narratário) é a “ampliação e diversificação do público leitor e a complicação do aspecto comunicativo do texto literário, que abandonava as formas fixas e tradicionais à medida que deixava de contar com a homogeneidade do repertório entre seus produtores e receptores/consumidores” (2004, p. 28).

Machado, portanto, vive num ambiente em que os leitores são um público difuso e indefinido, ao mesmo tempo em que a maturação do autor e da própria sociedade brasileira indica mais e mais que tal figura informe é muito restrita, fechada a um pequeno grupo que não pode ser representado claramente, mas que, mesmo assim, não representa uma fração considerável da nação. Os leitores são um grupo simultaneamente restrito demais para satisfazer um autor engajado com a Nação e não restrito o suficiente para compactuar com o mesmo política ou artisticamente, o que evoca as intenções pedagógicas de que já tratamos.

A diferença entre a figuração do leitor no romance e o público “real”, desconhecido e indefinido, ou a dificuldade de que os dois se encontrem, tampouco justificam que se conclua daí o distanciamento completo entre arte e público. Tanto um senso comum quanto posicionamentos ativos e conscientes poderiam ser comuns entre ambos, mas o ponto

principal é que o engajamento da arte não pressupõe o conhecimento objetivo de seu público. A posição moral de um autor é a consideração deste a respeito do efeito que sua obra deve ou pode ter, não a segurança plena de uma comunicação infalível. Trata-se de questão semelhante à sociedade ideal projetada pela ideia de bom gosto. Entender um papel moral para a arte é pensar antes ela mesma (digamos sua essência) que seu destinatário, ainda que apenas a imagem deste justifique aquela preocupação moral. É afirmar que é próprio e fundamental para a arte agir sobre seu público, ainda que não se saiba de forma objetiva e absoluta que público é esse. Um autor moralmente engajado não apenas conclui tal natureza para a arte, mas decide agir a respeito, ter responsabilidade de acordo com essa conclusão. Assim, e já que todo texto se propõe a *ser lido*, os leitores com que falam os narradores de Machado “não estão completamente dissociados do leitor empírico” (GUIMARÃES, 2004, p. 31), ao mesmo tempo em que a problematização de quão associados estão não justificaria um abandono do engajamento.

Como no teatro, a diferença de gosto entre autores e leitores de romances era fundamentalmente explicada pela influência estrangeira até o importante e primeiro recenseamento geral do Brasil, de 1872 (apesar de que a explicação antiga não é totalmente abandonada pela publicação dessa pesquisa). Conforme Hélio Guimarães, quando os resultados foram publicados, em 1876, provocaram um espanto geral.

Foi nesse ano que, pela primeira vez, vieram à luz os números sobre o nível de instrução e analfabetismo no Brasil, despertando a indignação de jornalistas e escritores, entre eles Machado de Assis, e modificando a imagem extremamente idealizada e fluida que até então se fazia do país. A consciência da escassez de leitores colocava em dificuldades o projeto de um romance nacional extensivo, capaz de abarcar todo o país, formulado pelos românticos e desenvolvido por José de Alencar (2004, p. 32).

A nosso ver, um elemento importante dessa afirmação é que se fala aí do impedimento de um projeto “extensivo”, capaz de abarcar “todo” o país. Destacamos esses termos porque o que os números indicavam não era que a arte não pudesse educar o público nem que não houvesse uma moral implícita ou superior à estética. Isso é teoria da arte. O censo indicava “apenas” o quanto seria difícil realizar o projeto de reformar o gosto brasileiro pela palavra escrita. Nesse sentido, a teoria pedagógica que autores como Machado tinham do teatro aliava-se ao analfabetismo para reforçar os palcos como força civilizatória da nação. O jornal e os livros não o seriam, ao menos não diretamente para um público tão amplo. É claro que o problema do teatro, especificamente, era quem de fato ia assistir às peças e o tipo de obras que

ganhavam os palcos, cada vez mais distantes da moral de Machado e dos que ainda faziam crítica teatral.

Na arte em geral, mas especialmente na poesia e na prosa, era logicamente necessário mudar de projeto, ou mudar o próprio projeto, mas não se conclui que não devesse haver projeto algum. O censo não reformula (insistimos) a teoria da arte: ele não contradiz Boileau, Horácio, nem mesmo Victor Hugo, mas autores como José de Alencar, Aluísio Azevedo e, é claro, o próprio Machado até então. O censo não expulsou o problema da moral na arte: tornou-o um dilema ainda maior. Como fazer um grande livro (que fala o que é relevante ao mundo em que nasceu, que tem um instinto de nacionalidade e que contribui para a nação – pelo valor formal, pelo desenvolvimento do gosto do público, pelo diálogo com as outras obras nacionais) na aridez de leitores? Assim, até o fim da década de 1870, a arte pedagógica podia ser uma bandeira; naquele momento, tornou-se em definitivo um grave problema formal, algo que exigiria uma resposta realmente inovadora. A literatura no Brasil precisava de uma nova proposta a fim de poder ser Literatura e, portanto, “literatura brasileira”.

A resposta inovadora de Machado, como bem se sabe, é *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o autor condensa estilos desenvolvidos em todos os gêneros por que passou, ataca e confunde o leitor, além de testar os limites da forma romanesca tal como era entendida, como indica o próprio defunto autor e o famoso prólogo da terceira edição. O interessante deste é manifestar o paradoxo de se formar um romance representativo e significativo de uma cultura que não pode se ler nem se entender pelo romance, a começar do simples fato de se exigir, para tal, alfabetização da população. Novamente, Hélio Guimarães (aproveitando a interpretação de Augusto Meyer) indica claramente que essa “falência” da forma romanesca não é um abandono, mas a realização do projeto machadiano de romance nacional:

O livro questiona até mesmo a possibilidade de existência de um romance brasileiro ao fazer do romance uma paródia de si mesmo – o próprio escritor, no “Prólogo à terceira edição”, coloca em dúvida se as *Memórias póstumas* são de fato um romance, ecoando a indagação do historiador e crítico Capistrano de Abreu –, fosse no nível da representação do país, fosse no da sua possibilidade comunicativa. O narrador, que aí comparece em primeira pessoa e com um ângulo de visão bastante restringido em relação aos romances anteriores, vem também com um sensível ajuste na sua intensidade vocal, o que deixa mais de acordo com sua pátria e com seu século, qualidades que Machado de Assis defendia como fundamentais para o romance brasileiro e confessadamente apreciava no seu grande mestre, Garrett (2004, p. 37).

Se assumimos que *Brás Cubas* realiza o projeto do romance machadiano ainda melhor

que seus livros anteriores (pois adequado à realidade, distanciando-se do projeto europeu), seria necessário ou encontrar outro ponto de corte em sua obra, ou assumir que não há uma barreira de ironia e desencanto absolutos com a arte. Essa leitura do romance maduro machadiano indica não sua desistência de qualquer projeto, mas o enfrentamento do problema e sua solução inesperada. A existência de um projeto de romance nacional (qualquer que seja) indica no mínimo um engajamento moral do escritor no momento mesmo em que pareciam lhe naufragar todas as ilusões.

Também sem indicar claro ponto de corte, o leitor ativo é uma chave para se entender a nova forma de Machado para lidar com a moral, mas não foi inventado em *Memórias póstumas*. O jogo progressivo é que o leitor é cada vez menos importante para os narradores, se acreditarmos literalmente neles próprios. Do público amplo pressuposto em *Ressurreição*, convocado a pensar sobre suas expectativas da vida e da literatura, chega-se aos dez, talvez cinco leitores que Brás Cubas afirma esperar, até *Memorial de Aires*, que pode ser lido como “para público nenhum” (por isso Aires conversa com o papel), o que é obviamente uma provocação, já que o leitor só sabe disso tendo o livro em mãos, ou seja, sendo um leitor.

Desde *Memórias póstumas* até esse clímax, grande parte da disputa contra o leitor é justamente a respeito do poder que este teria sobre a obra, no que os narradores machadianos, de uma forma ou de outra, tentam marcar limites claros. No campo oposto do espectro, *Ressurreição* era ainda para o vasto público do projeto mais ingênuo, digamos, de romance nacional. Isso não quer dizer, no entanto, que esse leitor não fosse provocado desde então. “Machado de Assis começa sua carreira de romancista com um projeto anti-romântico num momento em que o gosto pela literatura sentimental e imaginosa domina o ambiente literário brasileiro” – postura típica dos autores realistas, que pretenderam sepultar o Romantismo com “personagens formadas pela poesia de Lord Byron e educadas com a leitura de *Werther* são sistematicamente ridicularizadas pelos narradores” (GUIMARÃES, 2004, p. 125). Em *Esau e Jacó*, veremos com Flora (e alguns de seus pretendentes) que esse traço, pelo menos, praticamente não muda até os últimos romances. Mesmo assim, a provocação desse gosto é muito mais clara nos seus dois primeiros, em que os narradores utilizam “esquemas e preceitos dominantes para demonstrar sua artificialidade e impropriedade, minando alguns procedimentos do romantismo desde dentro e procurando transformar o leitor, se não num anti-romântico, pelo menos num receptor crítico da literatura romântica” (GUIMARÃES, 2004, p. 126).



Na trama de quadrado amoroso em *Ressurreição*, com sentimentos violentos e fidelidades de inabalável bondade, faltaria um vilão, fundamental para que houvesse melodrama. Quem impede o avanço da história (portanto o desenvolvimento de lances interessantes e reviravoltas, como se esperaria do romance romântico) é a própria personalidade do protagonista, Félix. Machado começou nesse romance definitivamente a criar tramas que tanto aflorassem o caráter de suas personagens como fossem desenvolvidas pela “pessoa moral” inventada. Ou seja, sua narrativa já começa um pouco avançada<sup>97</sup>, conforme suas teorias expressas em jornais e cartas publicadas: não centra a ação em aspectos externos aos protagonistas, muito menos na paisagem ou no “exotismo” brasileiro, mas propriamente na personalidade dos envolvidos na história.

Nesse novo regime, os impedimentos não estão corporificados nos antagonistas, mas interiorizados em regiões recônditas do espírito dos personagens, incluindo os heróis, e podem ser perscrutados mediante observação atenta. Observar atentamente: é isso que o narrador procura ensinar ao seu interlocutor (GUIMARÃES, 2004, p. 129).

Comentamos que *Helena e Iaiá Garcia* têm seus narradores mais discretos, mas a provocação persiste. Neste último, a preparação e discussão sobre o casamento entre Iaiá e Jorge ocupa praticamente metade do romance, mas o casamento em si, apoteose do melodrama, ocorre sem palavras, entre parágrafos, num pulo fantástico do narrador que discutiu todos os meandros da construção desse grande momento, mas vai direto à sequência dele sem dar uma palavra a respeito da cerimônia quando ela finalmente ocorre. Ao longo do trecho, o foco nem mesmo é o noivo e a noiva, mas esta e Estela:

Iaiá sentia só admiração e gratidão. Tinha já certeza de que o passado era pouca coisa, e de que o futuro seria coisa nenhuma. O casamento ia separá-las, reconciliando-as.

Casados os dois, Estela preparou-se para seguir viagem (OC, v. 1, p. 620-621).

Como Hélio Guimarães destaca, o narrador do primeiro romance, *Ressurreição*, é o mais educado e polido ao corrigir seu leitor. Ou seja, sua provocação, realizada pela trama, ainda não é ofensiva. O caminho experimentado é mais o do convencimento sutil e cortês de que o leitor deve superar sua necessidade de clichês ultrapassados e pensar as possibilidades de uma literatura que retrate o mundo tal qual ele é. A identificação entre leitor, narrador e protagonista, já no primeiro parágrafo do romance<sup>98</sup>, “é artifício retórico para aproximar-se do

<sup>97</sup> Contraste-se com sua eterna timidez no teatro.

<sup>98</sup> “Tudo nos parece melhor e mais belo – fruto da nossa ilusão –, e alegres com vermos o ano que desponta, não

leitor, cujas expectativas o narrador constantemente enuncia, para em seguida frustrar. Transformado em rotina e posto em ritmo acelerado, esse será o movimento da prosa de *Memórias póstumas*” (2004, p. 128).

É bastante claro, portanto, o entrelaçamento entre essa provocação do leitor e seu projeto pedagógico de arte. Como afirmamos antes, *Memórias* não nos indica o rompimento com seu trabalho sobre o leitor, mas sim um refinamento e um aperfeiçoamento do mesmo, a forma definitiva pela qual superar o *raisonneur* e não deixar de se preocupar com o público, seus gostos e suas visões de mundo e arte. José Paulo Paes destaca que, a partir de Brás Cubas há antes uma ênfase no caráter poético, tal qual o define Roman Jakobson, “‘o enfoque da mensagem por ela própria’, vale dizer a ênfase posta ‘no caráter palpável dos signos’, com o que se aprofunda a ‘dicotomia fundamental’ entre o mundo dos signos e o mundo dos objetos por eles designados” (1985, p. 37). Tal função poética não lhe afasta do mundo: não poderia haver forma mais direta de tratar o gosto e a apreciação do público do que chamar sua atenção para a linguagem que constrói o romance.

É claro que o narrador de *Ressurreição* ainda fala diretamente ao leitor de forma mais ou menos honesta, diferente de Brás Cubas, cuja honestidade não é apenas relativa, mas apenas parte da questão; a outra é saber o quanto esse narrador sabe da própria história que conta, ou de si, ou seja, o quanto ele ser honesto bastaria para confiarmos no narrador (a dupla refração do autor com uma personagem-*raisonneur* no romance).

Mesmo assim, alguns processos importantes de provocação mais direta são perfeitamente reconhecíveis já em *Ressurreição*, como afirmar que o leitor pensa algo para então o narrador negá-lo. A única utilidade dessa ferramenta (considerando que todas as partes devem ser necessárias ao livro, conforme a insistência de Machado) é trazer a “leitura equivocada” para o foco do leitor. Mesmo que este não tenha interpretado o que o narrador supõe (de fato, é pouco provável que o tenha feito, pelo menos na maioria das vezes), é inescapável que não considere a “leitura equivocada” depois de ser acusado de tê-la feito, direta ou indiretamente.

Este é um processo fundamental de provocação que encontraremos também em *Esau e Jacó*: o narrador provoca o assunto, o clichê romântico, o julgamento moral (ou imoral) do leitor, ou o que mais for de seu interesse, mencionando-o na forma de uma acusação das expectativas, vontades ou gostos de quem está lendo o livro. “Ao adiantar as inferências e

---

reparamos que ele é também um passo para a morte” (OC, v. 1, p. 236).

conclusões do leitor, corrigi-las e colocá-las nos trilhos, o autor, por meio desse narrador, parece simultaneamente delinear o leitor que ele recusa e apontar para o perfil de público virtual e do público ideal que procura atingir” (GUIMARÃES, 2004, p. 130). Roberto Schwarz destaca o mesmo processo, em *A mão e a luva*, da seguinte forma: “Impostura honesta, simulação sincera, e mais outros paradoxos, o movimento repete-se e consiste em suspender o sistema das oposições românticas, *depois de o ter trazido à baila*” (SCHWARZ, 2000, p. 96-97, *grifo do autor*). Quando chegamos a *Esau e Jacó*, reconhecemos que esses “procedimentos, que poderíamos chamar de desmistificadores do processo de construção ficcional, fazem-se notar desde *Ressurreição*. A especificidade é que agora o leitor procura arrastar seu interlocutor às profundezas da escrita, ou aos seus subterrâneos” (GUIMARÃES, 2004, p. 239).

A diferença geral desse processo de provocação, na segunda fase, é a extrema ironia, que torna pouco confiável a direção a que o narrador nos aponta. Ou seja, o leitor é provocado a pensar ou se lembrar de determinado clichê literário ou julgamento moral, sendo imediatamente apontado na direção oposta, corrigido pelo narrador, mas dessa vez o mesmo narrador não é confiável, o que torna o processo todo uma provocação para a autonomia de quem está lendo, nem que seja na estafa de tantas indicações contraditórias. A partir de um momento, fica muito claro o interesse do narrador nos julgamentos que ele próprio expõe, e o leitor torna-se ativo ao se soltar das ordens e desmandos do narrador; um convite, como afirmou Pedro Coelho Fragelli a respeito de *Memorial de Aires*, para que o leitor pense com a própria cabeça (n. 85, p. 59, 2012). A partir de *Memórias póstumas*, é a autonomia do leitor que serve de base para a moral do romance machadiano. É assim, portanto, que ela pôde ser eficazmente introjetada à estética.

Se serve para questionar o romance, a leitura, a política, a arte, a religião, a história etc., só podemos concluir que esse questionamento por parte do leitor é do interesse do autor, que construiu narrador tão provocante. Se podemos beirar a tautologia, o escritor está interessado em que o leitor questione os assuntos levantados no livro. Ele faz o possível para que isso aconteça, para que o livro não seja “mero entretenimento”, como um *vaudeville* ou uma revista teatral.

O leitor, portanto, é convidado ou obrigado a se posicionar, mesmo que não tivesse nenhuma intenção disso antes de ler os comentários do narrador a seu próprio respeito. Tudo isso implica que “*existe* uma verdade a ser adivinhada pelo leitor cuidadoso e perspicaz”

(1991, p. 19, *grifo do autor*), como afirma John Gledson em *Machado de Assis: impostura e realismo*. Ou seja, a autonomia do leitor só interessa se o desencanto e a ironia do autor não são absolutos. Veremos que não se trata apenas de “uma” verdade a ser adivinhada quando chegamos a *Esau e Jacó*, mas o próprio Gledson também o indica em *Machado de Assis: ficção e história*. De todo modo, a provocação é a tradução formal do engajamento, sua marca textual.

Se os romances de Machado, a partir de 1880, são costurados por opiniões e análises do narrador, e se não podemos confiar no que este nos diz, então somos *levados* a ponderar essas opiniões e análises em busca de algo relevante; caso contrário a própria leitura do livro torna-se supérflua e desinteressante. Quanto de *Memórias póstumas* é “enredo”, por exemplo, se retirarmos toda a filosofia de Brás Cubas? Mas, se ele é costurado por opiniões e análises que nos convidam a remoê-las, por que não assumir que o livro fora escrito engajado com seu meio e com seu leitor, fundamento mesmo para que as opiniões do narrador sobre vida e arte sejam necessárias à estrutura do romance?

Ao mesmo tempo, o interesse no gosto do leitor (do público) torna a obra uma discussão estética. Já no primeiro romance, partindo do confronto de dois caracteres, que associamos ao teatro, Machado segue para outros debates:

O “contraste de dois caracteres” proposto na “Advertência” parece sugerir outras dualidades: entre o velho e o novo padrão ficcional, sugerido também pelos títulos dos dois capítulos iniciais. “No dia de Ano-Bom” e “Liquidação do Ano Velho”; entre romantismo e realismo; idealismo e materialismo; localismo e universalismo etc. As múltiplas dualidades foram notadas e registradas por leitores contemporâneos à primeira publicação de *Ressurreição* (GUIMARÃES, 2004, p. 132).

Já mencionamos que esses leitores contemporâneos destacariam o aspecto moral da arte, assim como Machado, reforçando o quanto o problema era importante ou interessante para aquele pensamento sobre literatura. A revista *O Novo Mundo*, por exemplo, veio a criticar tanto *Ressurreição* quanto *A mão e a luva* por inadequação moral. No primeiro romance, o problema era grave por haver uma possibilidade de prostituição, ou a atração sexual, sublimada como admiração de uma estátua, quando Félix observa Lívia. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma boa medida da diferença entre o moralismo expresso na revista, reconhecível nos primeiros escritos machadianos, e a moral como interesse construtivo da arte para com sua sociedade, como defendemos existir na obra do autor. Esse fato atesta portanto a relevância da moral, mas, mais ainda, o quanto isso amadurecera em Machado. Da mesma

forma, aquela cor local simples e direta que caracterizou o Romantismo lhe seria exigida ainda na crítica aos primeiros romances, apesar de o escritor ter se posicionado tantas vezes quanto pôde, nas narrativas, na crítica e na crônica, contra essa interpretação externa e exótica do que é ser nacional em arte.

A provocação do leitor enfraquece em *A mão e a luva*, mas apenas porque estamos no regime do narrador-*raisonneur*, ainda não superado. Nesse romance, ele não se coloca mais “em constante oposição ao seu interlocutor, mas passa a narrativa buscando sua cumplicidade e tentando entabular acordos” (GUIMARÃES, 2004, p. 139), ou seja, falando direta e constantemente com seu leitor, mas em tom amigável e dedicado.

Com menos provocação e mais conversa direta, carismática, esse narrador não lucraria com um leitor ativo, autônomo. Portanto, em *A mão e a luva*, o leitor é guiado pela mão tanto no espaço físico da história narrada quanto em sua interpretação. A análise crítica do romance contra esse narrador não faz parte da própria obra, como somos levados a crer ser verdade no caso do narrador irônico. Aqui, “o leitor empírico é induzido a concordar justamente porque ele é arguto, perspicaz e de boa vontade. A alternativa que lhe resta é recusar os adjetivos lisonjeiros, o que é muito possível, mas bem pouco humano” (GUIMARÃES, 2004, p. 141). Por esse momento, Machado recuou da provocação do leitor, mas acabaria retomando-a para desenvolvê-la muito mais.

Ainda aí, a gentileza de Machado mantém o objetivo da afronta ao Romantismo como a estética do inverossímil. “O procedimento agora consiste em induzir o leitor a se identificar com Estêvão para em seguida demonstrar a inviabilidade, a artificialidade e o ridículo das convicções romanescas do personagem” (GUIMARÃES, 2004, p. 144). Por um lado, então, Machado tornava-se momentaneamente menos provocador; por outro, exercitava mais formas para implicar (ainda pouco discretamente) as lições de que o público precisava, a seu ver.

Não se deve subestimar a importância dessas críticas de estética e gosto mais amigáveis. A censura de que o leitor espere uma literatura romântica e que aceite tal tipo de narrativa como verossímil, bem como tal verossimilhança como verdade (pela qual juram os narradores românticos típicos, bem como o próprio Machado, utilizando referências a datas, cartas e narradores terceiros), a crítica a esse narrador crédulo, enfim, é também a de que o leitor espera da realidade aquilo que lê “no folhetim” (o propagado por certa cultura europeia), tanto que reconhece no romance como aceitáveis movimentos descabidos que encaixam em seu horizonte de expectativas. A crítica do narrador ao narratário, às suas

expectativas romanescas, torna-se assim uma crítica reiterada ao público a respeito de sua noção de realidade, não apenas de literatura. Tanto que uma ferramenta cara a Machado desde *Ressurreição* é usar a tradicional referência à narrativa como história real para contradizer as expectativas do seu leitor. Os fatos não batem com o Romantismo, e seria bem hora de seu leitor acordar para tal, exigindo por isso uma arte verossímil.

O desvelamento dessa ilusão, ou a afronta para que o leitor acorde para o mundo real e perca suas expectativas pré-concebidas, criadas por uma cultura falsamente realista, “falsamente veraz”, é uma significativa manifestação de seu engajamento moral, interessante para se pensar a constante afronta ao leitor nos últimos romances. A reforma do gosto é em si uma causa moral, se entendemos, como indicava Machado, que a perspectiva de leitura e de visão da realidade da elite são reflexos de um mesmo crime: a compra de seu próprio discurso em detrimento da observação da realidade que se desvela a seus olhos. Nesse sentido, o romancista depende menos de “falar ao povo”. Endereçando-se à elite (como o censo comprovou), ainda está, pela crítica ao gosto e à sua fantasia, contribuindo com a nação. Não basta a questão do nacionalismo. Este é sabido e assumido. O interessante e inovador é que seja possível realizar um projeto nacionalista sem escrever literalmente para todo o país, o que depende de se reconhecer ou atribuir o papel formativo a essa elite, que tem posição tão privilegiada no desenvolvimento do país, na cultura nacional e na construção da opinião pública. Era essa a chave necessária a um projeto de literatura nacional que descobrira o resultado do censo de 1872.

Tal traço está ainda em desenvolvimento nos primeiros romances. Em parte, é um resultado de sua aversão a vilões (os defeitos dos protagonistas são os maiores vilões de seus romances) Para exemplo, considere-se o observado por Hélio Guimarães em *Helena* (de 1876):

Ao contrário do Bem, claramente personalizado em Helena, o Mal está atribuído às normas de comportamento e à moralidade vigente, em relação às quais ficam justificadas as atitudes pouco ortodoxas de todos os pais: as mentiras do Conselheiro e de Salvador, a chantagem de Camargo, a defesa da sustentação da mentira pelo padre Melchior e acatada por toda a família. Essa disseminação do mal compromete a tensão do livro. Em determinado momento, a máquina melodramática gira em falso com a entrada em ação de uma espécie de realismo desencantado (2004, p. 153).

O que ele não se permitia de forma alguma era localizar os problemas em alguma personagem, que não passaria realmente de um bode expiatório, fosse da sociedade, fosse dos conflitos internos de cada ser humano. Esse tipo de moralismo não lhe era aceitável. Como

vimos discutindo a crítica teatral, a vilania localizada em uma personagem é uma crítica a um indivíduo que não teria efeito, para Machado, nem nas pessoas que se assemelham a ela nem na plateia que lhe é distinta, sendo esta talvez até atraída pela conduta da personagem por efeito da estetização promovida na arte. Seu interesse no aspecto moral da literatura estava focado no que nos caracteriza como sujeitos de uma sociedade ou como seres humanos em geral, não no caso específico de alguma pessoa “má”<sup>99</sup>. Também vendo a mímese como um processo que considera o que é mais comum no ser humano, sua resistência a esse tipo de vilania se justificava por reconhecer sua exceção; não é apenas um problema para o efeito moral que buscava, mas seria ainda uma falsidade, no sentido de que seria um defeito de imitação: os males significativos da experiência humana e de nossa sociedade não se justificam por uma ou duas pessoas muito más.

Devemos acrescentar que essa negação do Romantismo (capitaneado pelo melodrama, da veracidade equivocada, do vilão, da passividade do leitor) estava bem fundamentada em como o autor enxergava a formação social da nação. A autonomia social do sujeito e o enfrentamento entre personagens de classes ou estratos diferentes não poderia se realizar no Brasil de herança, favor e escravidão. “Este é o beco sem saída em que está colocada Helena, a personagem, e também o romance: afirmar a individualidade e a autonomia do pobre seria uma falsificação; negá-la significava enfraquecer o melodrama” (GUIMARÃES, 2004, p. 153). A solução pelo abandono completo, escolhido pela protagonista, é o equivalente realista para um escapismo. A diferença dessa fuga realista (ainda que não seja a melhor solução formal) é justamente não fazer da arte um escapismo, ou seja, mesmo com os apelos melodramáticos, o romance não quer servir de compensação imaginária para os problemas apresentados ao leitor. Voltamos assim a uma provocação velada ou apresentada à revelia: a satisfação das expectativas do leitor não é atendida, no fim. Nessa provocação (clímax e desfecho), o narrador corrige seu leitor. A criação de Machado seguiria nessa direção: “Mais do que na obra anterior, *Iaiá Garcia* recusa-se a oferecer ao leitor uma gratificação emocional por meio de soluções convencionais para os conflitos que desenha ao longo do seu desenvolvimento” (GUIMARÃES, 2004, p. 163).

---

<sup>99</sup> Há exceções, como no conto “A Causa Secreta” (OC, v. 2, p. 476), no entanto mesmo essas análises, maduras, terminam por investigar um mal cujo interesse é poderem habitar o ser humano. Ou seja, são ainda uma exploração de nossa misteriosa natureza.

#### 4.4 ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

Os textos e comentários de Machado sobre a arte em si, bem como suas críticas, diminuem muito nas últimas décadas do século XIX. Isso significa que se torna mais raro encontrar passagens claras sobre sua postura a respeito da arte, mas existe uma ação que, entre todas, também nos parece central para indicar a manutenção de sua preocupação moral até o fim da vida: sua ação na Academia Brasileira de Letras (ABL).

Já comentamos a participação de Machado em sociedades artísticas, e o quanto esse convívio tinha de político e de importante para seu contato com outras artes, em particular, no começo, o teatro. Já bem avançado na carreira, o autor seguia agremiado com seus pares. Como indica Raimundo Magalhães Jr. em “O espírito associativo de Machado de Assis”, em 1887 o autor veio a participar do Grêmio das Letras, de que não pôde ser diretor por ter recebido o mesmo cargo no Clube Beethoven – não podia, pelo regulamento deste, acumular os dois cargos. Machado acompanhara a formação e o desenvolvimento do Clube<sup>100</sup>. Dos participantes do Grêmio, “onze viriam a ocupar cadeiras da Academia Brasileira de Letras” (MAGALHÃES JR., 1955, p. 298), e ele pretendia “ajudar financeiramente aos escritores e artistas novos, editando-lhes os livros e promovendo exposições” (1995, p. 299).

A história das conexões políticas que permitiram a criação da Academia começa bem antes. Em 30 de agosto de 1883, fundou-se a Associação dos Homens de Letras do Brasil, e lá estava Machado.

A reunião inaugural foi presidida pelo conselheiro Pereira da Silva, no Liceu de Artes e Ofícios, e teve grande solenidade, presentes não só o imperador Pedro II, como a princesa imperial, D. Isabel, e o príncipe consorte, Conde d’Eu. Franklin Távora, o autor de ‘Lourenço’ e ‘O Cabeleira’, foi quem fez o discurso definindo as finalidades do programa de ação da nova entidade, destinada a ‘animar a profissão literária, reunindo e utilizando, no interesse comum e das letras, atividades intelectuais, que o isolamento traz dispersas’ (MAGALHÃES JR., 1955, p. 301).

Aí teria surgido a ideia da Revista Brasileira, em cuja redação conviveram, mais uma vez, futuros membros da ABL. Alguns clubes e associações, sempre ligados a Machado, tentaram reconstruir de alguma forma os tempos e as capacidades do Clube Beethoven, mas não vingaram. Essas novas tentativas (e suas falências, aparentemente) também foram

---

<sup>100</sup> Foi com a morte do Clube Beethoven que a Livraria Garnier se tornou o principal local de convívio para artistas, como mencionamos no primeiro capítulo, sem concorrer, é claro, com as possibilidades de uma comunidade que promovia shows musicais, peças e saraus.



importantes para que a ABL nascesse. Interessa-nos mais aqui, porém, o plano e o nascimento da Academia, conectados aos movimentos políticos de então:

A ideia de fundá-la já tinha sido suscitada, logo após a proclamação da República, por dois escritores que haviam influído com suas penas para a mudança do regime: Lúcio de Mendonça, poeta panfletário, e Medeiros e Albuquerque, que, em 1888, já publicara, nas páginas do ‘Mequetrefe’, a letra do seu “Hino da República Brasileira”. Queria Medeiros e Albuquerque que a Academia Brasileira de Letras fosse uma instituição oficial criada por decreto do marechal Deodoro. Lúcio de Mendonça associou-se a esse ponto de vista. Estava Medeiros no gabinete de Aristides Lobo, ministro do Interior do Governo Provisório, e Lúcio no de Campos Sales, ministro da Justiça. (MAGALHÃES JR., 1955, p. 303).

A divergência de Aristides logo motivou que ele saísse do governo, o que impediu essa iniciativa de ser realizada. Raimundo Magalhães Júnior celebra que essa tentativa não tenha dado certo, pois ela poderia ter levado a uma Academia que seria antes uma Guarda Nacional das letras. Talvez fosse exatamente o que quisessem, no entanto.

Com certeza tal proposta não é estranha às visões de Machado a respeito da censura que vimos até aqui. Como também já analisamos, a postura de seus amigos das letras não eram muito distantes da sua, portanto a formação de uma instituição que vigiasse a produção nacional nesse momento conturbado talvez não fosse nada estranha aos idealizadores da Academia, especialmente se considerarmos o que os autores depois pronunciaram a respeito de sua fundação, quando ela finalmente ocorreu. Não pretendemos afirmar com isso que agradaria a Machado um controle ditatorial dos escritores, mas que com certeza as noções atuais de liberdade criativa também soariam excessivas à época. É verdade também, por outro lado, que Machado não se agradaria com uma Academia que servisse a um partido, ou a um regime, já por sua experimentada resistência às grandes bandeiras. Na carta de 1901 a José Verissimo, o autor indica inclusive a sobrevivência da Academia Francesa a diferentes governos e aos membros das mais diversas ideologias políticas. Não se deve imaginar, também, que se formasse com total independência do governo. Tratava-se de uma instituição nacional, dependendo da República para ter sua própria casa, por exemplo. Como Machado conta a Salvador de Mendonça, na carta de 9 de janeiro de 1897, “Resta agora que não esmoreçamos, e que o Congresso faça alguma [coisa] pela instituição” (OC, v. 3, p. 3363), no que os esforços e o interesse de Lúcio de Mendonça seguiam fundamentais.

A Academia quase foi fundada pelo governo, nomeando direta e oficialmente Machado de Assis como primeiro membro efetivo, em 1896. A resistência a isso não veio de uma “defesa das letras” como instituição independente ou autônoma, mas do fato de ser

instituído por um governo republicano, o que incomodava escritores monarquistas, como Joaquim Nabuco e o Visconde de Taunay. Ou seja, ainda aqui o que termina como alguma autonomia das letras é resultado de disputa política. Quando a Academia enfim foi fundada, Machado cuidaria para que a cadeira vaga de um monarquista não fosse herdada por um republicano, e vice-versa, ajudando assim a evitar constrangimentos no elogio ao que passa ou no discurso de quem chega, em relação às respectivas posturas políticas pessoais.

Relembrado esse peso da política no meio literário, voltemos ao título do texto de Magalhães Júnior, “O espírito associativo de Machado de Assis”. Em primeiro lugar: “Para tratar dos interesses da nascente Academia, Machado não tinha inibições, não era ‘bicho de concha’, procurava deputados e senadores, dirigia-se ao ministro da Justiça, distribuía tarefas aos companheiros que sabia igualmente dedicados” (MAGALHÃES JR., 1955, p. 309). Não se trata, portanto, de um homem que estivesse desinteressado do destino da cultura nacional por ter transposto uma barreira de cor ou de classe, nem por ter chegado a uma posição de elite. Menos ainda alguém superior às questões do mundo, por ironia ou cansaço. Em segundo lugar, destacamos a conclusão do texto, a respeito de sua participação e atividade na construção da Academia, sofrida nos primeiros anos, após o ato de fundação: “Um egoísta ou um indiferente jamais teria sido capaz de construir obra de tal porte” (MAGALHÃES JR., 1955, p. 313).

Os discursos de Machado de Assis que foram publicados na Revista Brasileira, inaugurando e encerrando as atividades da Academia em 1897, são extremamente instrutivos a respeito de muito que levantamos na crônica inicial. Logo de início o autor a louva nestes termos:

Iniciada por um moço, aceita e completada por moços, a Academia nasce com a alma nova e naturalmente ambiciosa. O vosso desejo é conservar, no meio da federação política, a unidade literária. Tal obra exige não só a compreensão pública, mas ainda e principalmente a vossa constância. (OC, v. 3, p. 1320).

Mais uma vez, a literatura serve aqui a um interesse nacional premente. Num país que treme após a dissolução de uma figura central simbólica, o imperador, a unidade nacional é promovida pelos agentes da cultura, que não se submetem à fragmentação e criam uma instituição que os una e que reforce os laços repuxados da federação. Eis aí a mocidade energicamente dedicada à coisa pública, como já louvava (exageradamente otimista lá) em seus primeiros poemas.

Como na carta a José Verissimo mencionada, nesse primeiro discurso Machado

reforçou, com o exemplo francês, a possibilidade de uma instituição como a Academia sobreviver às mudanças políticas, mas acrescenta aqui as alternâncias literárias, o que inclui as escolas que passam, denotando a dedicação às regras eternas da arte e o esforço pelo constante progresso:

A Academia Francesa, pela qual esta se modelou, sobrevive aos acontecimentos de toda a casta, às escolas literárias e às transformações civis. A vossa há de querer ter as mesmas feições de estabilidade e *progresso*. Já o batismo de suas cadeiras com os nomes preclaros e saudosos da ficção, da lírica, da crítica e da eloquência nacionais é indício de que *a tradição é o seu primeiro voto*. (...) Passai aos vossos sucessores o pensamento e a vontade iniciais, para que eles os transmitam também aos seus, e a vossa obra seja contada entre as sólidas e brilhantes páginas de nossa vida brasileira. (OC, v. 3, p. 1320, *grifo nosso*)

O primeiro apoio “popular” que poderia realmente vir à instituição era só a aceitação da imprensa, como discutimos ao tratar da opinião pública, e Machado o indica no discurso de encerramento de 1897. Após o mencionar, Machado retoma a missão da instituição: “uma torre de marfim, onde se acolham espíritos literários, com a única preocupação literária<sup>101</sup>, e de onde, estendendo os olhos para todos os lados, vejam claro e quieto. Homens daqui podem escrever páginas de história, mas a história faz-se lá fora” (OC, v. 3, p. 1320).

Como buscamos indicar até aqui, a importância de se entender a visão de Machado a respeito do encontro entre arte e moral evita que se veja em expressões como “torre marfim” o termo de uma arte isolada, marcado pejorativamente pela crítica do século XX ao Parnasianismo. A ideia de uma dedicação atenta e tranquila à arte fora professada mesmo pelo jovem e combativo Machado de Assis da década de 1850, como indicamos analisando “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”. A leitura de que o autor preferisse na ABL uma arte fechada ao mundo contradiz absolutamente a frase seguinte do texto: ao defender que ali se escreve a história, está deixando implícito que a instituição está voltada e interessada no que acontece “lá fora”. A “torre de marfim” é o subterfúgio metafórico de uma defesa da dedicação e daquele estudo que sempre afirmou ser necessário a uma atividade intelectual cuidadosa, criteriosa, responsável, atenta. Trata-se da imagem do intelectual dedicado ao seu trabalho, ao estudo, observando e analisando os fatos, antes de alguém que grita na tribuna e ganha as ruas conforme as bandeiras do momento. É alguém que, relativamente refratário às paixões violentas imediatas, pensa e pondera. Não se indica nisso, no entanto, que suas janelas e seus interesses estejam fechados no prédio, que seu texto será só sobre rosas ou

---

<sup>101</sup> Das atividades do literato, não apenas no sentido usual, hoje, de literatura.

sobre as formas perfeitas do Ideal. Caso contrário, no mínimo, Machado não teria escolhido justamente a escritura da história como exemplo de atividade da Academia. É nossa pressuposição contemporânea de uma arte mais ou totalmente independente que enxerga naquela “torre de marfim” um implícito do qual o autor, tudo indica, nem suspeitava ter de se defender. A maioria das críticas à expressão, aliás, ou aos autores que a utilizam, pressupõe, em geral injustamente, que esses autores não vejam as janelas para todos os lados e as bases da torre bem firmes em seu chão histórico.

Em seguida, Machado justifica uma ideia mais sutil da preocupação moral: que esse trabalho “dentro” da Academia também é, em si, uma atividade de relevância ética, “a ocupação mais honrosa e *útil* dos homens: trabalhar pela extensão das idéias humanas” (OC, v. 3, p. 1321, *grifo nosso*). Ainda aqui, Machado diferencia o trabalho com a cultura de uma pregação impositiva, unilateral, bem como conclui daí a relevância do estudo dos autores canônicos:

A Academia (...) buscará ser, com o tempo, a guarda da nossa língua. Caber-lhe-á então defendê-la daquilo que não venha das fontes legítimas – o povo e os escritores –, não impor; nenhum de vós tem para si que a Academia decrete fórmulas. E depois, para guardar uma língua, é preciso que ela se guarde também a si mesma, e o melhor dos processos é ainda a composição e a conservação de obras clássicas. A autoridade dos mortos não aflige, e é definitiva. (OC, v. 3, p. 1321)

Quase com uma ironia, que ainda não lhe desdiz, Machado conclui “não será um ofício brilhante ou ruidoso, mas é útil, e a *utilidade* é um *título*, ainda nas academias” (OC, v. 3, p. 1321, *grifo nosso*).

## 5 ESAÚ E JACÓ

Como estamos interessados em uma continuidade e reconhecemos que determinadas características da estética de Machado se transformaram sem serem perdidas ou abandonadas, consideramos que seria interessante, para trabalhar a segunda fase, analisar o extremo final: seu último livro. No entanto, nessa discussão, consideramos incompleto trabalhar *Memorial de Aires* sem *Esau e Jacó*, já que a construção de narrador e personagem nos é tão importante, dado o problema do *raisonneur*. Isso nos levaria ao trabalho de dois romances, muito para a composição da tese com as discussões de estética, teatro, jornal e romance feitas até aqui. Esses seriam motivos para nos concentrarmos no penúltimo, que na verdade guarda muitas características, talvez mais interessantes, para ser selecionado: é um romance já escrito no século XX, portanto depois da República, da Abolição e de acontecimentos marcantes para a vida de Machado com a arte, como a Academia Brasileira de Letras; é representativo do movimento intelectual de revisar o Império e o século XIX, qual teria sido seu significado para a jovem nação; é ainda um livro criado para o formato do romance, sem passar pelo jornal, o que é um teste interessante para nossa teoria de que a imprensa foi importante para a estética de Machado em si, sem depender de um contato efetivo com o meio depois de sua estreia. O que debatemos a respeito do jornal deveria, por essa lógica, manifestar-se em qualquer livro, mesmo que ele propriamente não tenha sido publicado em periódico antes. É interessante também que *Esau e Jacó* teria sido o último do autor. As notas ficcionais do conselheiro Aires (referidas na Advertência do livro) que formariam o livro tinham esse título, “Último”, e o manuscrito do livro guardado na ABL guarda o mesmo nome. A carta de Machado a Garnier indica o mesmo (cf. Eugênio Gomes *in* “O testamento estético de Machado de Assis”, OC, v. 1, p. 79).

Além desses motivos externos, há mais fortes razões internas para escolhermos *Esau e Jacó*, como a análise do livro demonstrará. Diversas características pontuais indicam tanto a forma de leitura que defendemos aqui, focada na preocupação moral do autor, quanto muitas das constâncias de temas e personagens que afirmamos ao longo da tese. Discutiremos o livro por temas, não necessariamente seguindo a ordem dos capítulos, mas antes analisaremos a Advertência sozinha.

Primeiramente, essa parte destaca um preceito estético fundamental que muito discutimos no primeiro capítulo da tese. O diferencial do caderno “Último”, que supostamente

é o romance que lemos, está em ser uma história “escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas” (OC, v. 1, p. 1074<sup>102</sup>). O trecho remete imediatamente ao princípio da harmonia e todas as suas consequências lógicas de relação entre as partes do romance e exclusão do que não é essencial. Tudo que está escrito tem uma função no conjunto, pré-requisito para o Belo artístico. Mario de Alencar, no *Jornal do Comércio*, escrevendo sobre *Esau e Jacó* em dois de outubro de 1904, expressou bem essa harmonia, descrevendo-a intimamente ligada à concisão, ainda que talvez não tivesse em mente o conceito estético, apenas o próprio romance que resenhava:

Fôra preciso repetir-lhes as paginas uma por um [sic], as linhas uma por uma; porque nada se pôde perder nelle, nada é nelle banal. Ha muitos episodios, mas nenhum que não tenha a sua significação profunda, desde a nota de dous mil réis que o andador tira ás almas do purgatório até a taboleta da *confeitaria do império* (in GUIMARÃES, 2004, p. 426).

Como já afirmamos, a noção de harmonia parece ser o conceito estético que perpassa de forma mais estável a obra de Machado. Isso não é o mesmo que dizer que não há tom de ironia aqui, mas ele está mesmo no fato de que o leitor, por mais que Aires perambule pela memória ou por interesses aparentemente sem consequência, tentará conectar o que está lendo entre si (harmonia aqui já projetada no leitor). Mais do que isso, veremos que as interpretações atingem um engajamento sério com o mundo, particularmente político, quando fazemos esse exercício. Talvez a característica mais curiosa da ironia de Machado seja justamente questionar o que é afirmado sem nulificar seu significado. Se encontramos um problema no que nos diz o narrador, ainda assim o dito parece guardar uma verdade incômoda.

Em seguida, na Advertência, reconhecemos a tendência a levantar hipóteses de defeitos de personagens para em seguida salvá-los por algum comentário. Supondo que o falecido Aires quisesse que os volumes de diários fossem lidos antes do “Último”, a Advertência indica: “Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte de seus defeitos” (p. 1074). Outro exemplo desse formato surgirá no início do romance, a respeito de Santos, pai dos irmãos aludidos no título, que não mandava dinheiro a seus parentes pobres no interior. O argumento de defesa não deixa de ser suspeito: “fosse

---

<sup>102</sup> Citaremos muito o mesmo romance neste capítulo, portanto não vamos repetir todas as informações a cada citação. Sempre que houver apenas um número de página citado, trata-se de citação de *Esau e Jacó*, conforme o primeiro volume da *Obra completa* de Machado de Assis, lançada em 2008 (com quatro volumes) pela Editora Nova Aguilar. Se houver indicação de Obra Completa e volume, mesmo do primeiro, estaremos citando outro romance.

mesquinhez, fosse habilidade. Mesquinhez não creio; ele gastava largo e dava muitas esmolas. Habilidade seria; tirava-lhes o gosto de vir cá pedir-lhe mais” (p. 1081). O fim do capítulo em questão reforça a felicidade de Santos pela morte de um parente, um a menos a lhe pedir dinheiro, bem como o livro nos indicará a vaidade de Aires, negada na Advertência de quem publicou seus manuscritos. Mesmo esse trecho, não escrito pelo narrador do romance, portanto, não é confiável nos julgamentos que nos apresenta: o enredo o desdiz.

A Advertência ainda guarda outra tradição da ficção machadiana da qual aludimos exemplos em romances anteriores: o desmerecimento da escrita (ou, em geral, da arte) como mero entretenimento, sempre indicando ironia. “Nos lazeres do ofício, escreveu o *Memorial* que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis” (p. 1074), o que serve de curioso prefácio para seu livro seguinte, verdadeiramente o último.

O destaque maior desse trecho é a dupla consciência do leitor, que sabe que tais palavras são escritas pelo verdadeiro escritor, Machado de Assis, autor ao mesmo tempo da Advertência e do romance. Ele não indica escrever a primeira por si, porém alude ao narrador do resto do livro que, pela brincadeira da literatura, aceitamos que não seja ele próprio. Machado, ou um terceiro, tanto faz, teria simplesmente colocado o título final e a epígrafe, apenas aventurada por Aires no capítulo 13. Tal dupla consciência é fundamental para um romance de narrador não confiável, especialmente tendo sido escrito em terceira pessoa, que facilmente nos levaria à ilusão do narrador realista, o que talvez tenha decepcionado Machado quanto à recepção de *Quincas Borba*. Em seu pretense último romance, ele tenta deixar claro de início que mesmo o narrador em terceira pessoa termina por ser uma personagem.

Enfim, há a menção de outra possibilidade de nome para o romance: *Ab ovo*. A ideia fatalista dessa expressão (“desde o princípio”) revelar-se-á importante não para entender o romance, como talvez queira o editor ficcional do livro, mas sim para compreendermos o próprio Aires, ou seja, o narrador. Como afirmamos, manteremos a posição de pé atrás com este que nos escreve, e assim como “Último” e “Esaú e Jacó” revelam facetas ou interesses desse narrador, também a opção intermediária de título é lida por nós assim.

O fatalismo que associamos à expressão é comprovado imediatamente no primeiro capítulo, que abre com a citação de Dante Alighieri, “*Dico, che quando l’anima mal nata...*” (Digo, que quando a alma mal nascida...). Esse capítulo se chama “Cousas futuras” e trata sobre a visita de Natividade e Perpétua (dois nomes que, em conjunto, não podem deixar de

chamar a atenção) ao Morro do Castelo (início do povoamento do Rio de Janeiro), onde vão ouvir os vaticínios de uma cabocla sobre o futuro dos recém-nascidos Paulo e Pedro, que motivam o título *Esau e Jacó*. A ideia de destino, portanto, é o que esse narrador primeiramente oferece a seu leitor, por variados meios: títulos indicados na Advertência (*Ab ovo e Esau e Jacó*), epígrafe do primeiro capítulo, título do primeiro capítulo e a ação deste<sup>103</sup>.

Desde Advertência tem-se outro dado importante: o narrador é um Conselheiro do Império. Isso tanto o enraíza num mundo supostamente acabado em 1904, quando o livro é publicado, quanto indica a ideia de alguém que dá conselhos, sem absolutamente significar isso. As personagens do romance usam Aires exatamente dessa forma (como brinca, um tanto séria, Natividade: “Quero um conselho, conselheiro”, p. 1122), convidando-o sempre a intervir, portanto; mas boa parte da energia do Conselheiro é direcionada justamente para se retirar do enredo que ele testemunha. Ele não pretende participar do próprio romance, o que tem resultados interessantes tanto para a trama quanto para o que reconheceremos como uma discussão estética no livro.

A análise do narrador é o ponto central para indicarmos a relevância da moral na estética machadiana, pois é o principal caminho para entendermos o quanto *Esau e Jacó* ainda é engajado com o leitor e com a nação, mas outras continuidades presentes no livro demonstram relevância no conjunto da obra, corroborando permanências importantes para confirmar a estabilidade que afirmamos. Por esse motivo, analisaremos alguns outros pontos antes e depois de tratar sobre o narrador. Iniciaremos pela figuração da arte no próprio livro e pelo tratamento direto com o leitor, antes de analisarmos Aires de forma mais global.

Nenhum dos itens do capítulo 5, no entanto, é fácil de ser isolado. A maioria das passagens que citamos, mesmo de uma só frase, serviriam a comentar o que aqui se separa em subitens. Buscamos fazer uma verdadeira análise dos temas que nos são interessantes, para serem comparados o mais isoladamente possível, mas seu poder está justamente nessa inter-relação. Todos os itens abaixo, portanto, estão intimamente conectados, apenas tentamos ignorar várias relações, pelo máximo de tempo possível, para que a explicação do próprio item ficasse mais clara. Idealmente, muitas das relações entre os elementos discutidos ficarão

---

<sup>103</sup> Não consideramos necessário comentar assunto por assunto as duas obras, pois *Esau e Jacó* é realmente nosso foco, mas pode ser interessante lembrar aqui que *Memorial de Aires* terá um papel de destaque para o Destino, melhor explicado na passagem “Tal era a vontade do Destino. Chamo-lhe assim, para dar um nome a que a leitura antiga me acostumou, e francamente gosto dele. Tem um ar fixo e definitivo. Ao cabo, rima com *divino*, e poupa-me a cogitações filosóficas” (OC, v. 1, p. 1326).



evidentes sem uma explicação minuciosa de cada uma, e nossa retomada no fim do capítulo esclarecerá dúvidas que tenham ficado ao longo do caminho, quando indicaremos algumas das inter-relações mais importantes entre cada assunto que acaba de ser explicado.

## 5.1 A ARTE FIGURADA NO ROMANCE

Como outros escritos de Machado, *Esau e Jacó* retrata a arte como algo desimportante na sociedade brasileira. Quando não é o caso, trata-se de uma ferramenta para o escapismo, que é o que precisamos destacar aqui. Vejamos, primeiramente, o que se encontra de conhecido na forma como o narrador indica o papel da arte.

Afirmamos que o censo não derrubou totalmente a ideia de que uma literatura estrangeira de baixa qualidade deseducava o gosto do brasileiro, dominando e rebaixando o mercado nacional. Natividade, personagem de reiterado valor no livro, indica isso mesmo. O que ela lê, em 1870? Romances franceses, ingleses e algumas novelas russas da moda. É de onde Natividade propõe nomes para os filhos (p. 1086), antes de Perpétua ter a ideia de Pedro e Paulo. Alude-se indiretamente ao fato de que os romances mais populares não falam do mundo de nossos leitores, ainda que alguns não sejam necessariamente românticos (o que significa, nesse contexto, “plenamente fantasiosos”).

A poesia é forçosamente escrita sobre coisas de outro mundo, especialmente refletindo utopia e Romantismo no pior sentido do termo, ou seja, uma mistura de melodrama e byronismo. Gouveia, que se interessa por Flora ainda quando ela começa a se isolar na paixão platônica pelos dois gêmeos, escrevia poesias pelo convívio com as palavras: “Quando amanuense, fizera versos; nomeado oficial, perdeu o costume, mas um dos efeitos da paixão foi restituir-lho” (p. 1197). O jornal é o espaço do mau gosto, que publica os lugares-comuns de um sujeito sem talento e apaixonado: “Gouveia imprimiu alguns em jornais, com esta dedicatória: *A alguém*” (p. 1197). Nada daquela tribuna com que sonhava Machado, nem mesmo para apresentar uma arte de qualidade para o público. De fato, Gouveia é o bom herói romântico brasileiro, que recebe uma herança e passa à alta roda. O dinheiro lhe permite conviver com o pai de Flora. Enumera suas virtudes, sua carreira, pinta o melhor retrato de si, mas Batista nunca teve a perspicácia entre suas qualidades. “Perdeu tempo e trabalho. Flora

não soube da conversação” (p. 1198). Morrem os sonhos românticos de Gouveia e a oportunidade que Aires, Natividade e Cláudia esperavam, um outro pretendente que pudesse animar a jovem.

Quanto ao estilo, escrever poesia é encher de adjetivos, código comum para Machado dizer que não se afirma nada de fato. Ao romântico, como de praxe, falta concisão. “Escreveu duas cartas, sem o mesmo estilo, antes contrário. A primeira era de poeta; dava-lhe *tu*, como nos versos, adjetivava muito, chamava-lhe deusa por alusão ao nome de Flora, e citava Musset e Casimiro de Abreu” (p. 1198).

Enquanto Gouveia, retornando do trabalho para casa, via Flora na janela, certo dia, começou a chover. Pareceu ao artista redivivo nele que fugir à chuva seria trair seu amor por ela, “o poeta renascia contra as intempéries, sem medo ao mal, prestes a morrer por sua dama, como nos tempos da cavalaria” (p. 1198). O Romantismo, vivo, é tão ridículo quanto infértil. Flora fechou a janela sem vê-lo, e Gouveia voltou para casa para se consolar com a mãe.

Se inspirada no mundo real, a poesia é ainda o gênero da exceção. Conforme o narrador, “os poetas, épicos e trágicos, estão cheios de casos e modelos de abnegação” (p. 1186). Aires cita-o exatamente indicando casos contrários e “reais”, Pedro e Paulo, que esquecem a coisa pública em prol de seu interesse em Flora. Os gêmeos representam o que é comum: não há nenhum exemplo no livro desse tipo abnegado que Aires destacou na história e na poesia. Pelo contrário, todos são motivados a cada passo pelos motivos mais pessoais possíveis, como veremos em detalhes.

Quando Aires retorna para o Rio de Janeiro, enfim aposentado, encontrando Flora, Pedro e Paulo crescidos, não sentiu mudança relevante na cidade. Eis a lista de alterações pouco importantes: “Achou algum movimento mais, alguma ópera menos, cabeças brancas, pessoas defuntas; mas a velha cidade era a mesma” (p. 1115). Entre as mudanças naturais, portanto, está a cidade perder uma casa de teatro, e isso não lhe parece propriamente digno de nota. O que deixa esse trecho tão significativo é que não há nenhuma referência ao teatro no romance que lhe dê relevância, nem mesmo da perspectiva de ao menos uma personagem, quiçá de Aires.

Teatro é, como Machado já reconhecia nas crônicas 50 anos antes, uma distinção social. Quando primeiro soube que estava grávida, Natividade considerou o aborto pelo fato de ter recém entrado na grande sociedade, a criança viria tirá-la dos bailes e convívio assíduo. Seu marido atingira alta posição. A imprensa e o teatro lhe serviam como símbolos de *status*.

Assim o narrador retrata-a:

Natividade andava já na alta roda do tempo; acabou de entrar por ela, com tal arte que parecia haver ali nascido. Carteava-se com grandes damas, era familiar de muitas, tuteava algumas. Nem tinha só esta casa de Botafogo, mas também outra em Petrópolis; nem só carro, mas *também camarote no Teatro Lírico*, não contando os bailes do Cassino Fluminense, os das amigas e os seus; todo o repertório, em suma, da vida elegante. Era nomeada nas gazetas, pertencia àquela dúzia de nomes planetários que figuram no meio da plebe de estrelas. O marido era capitalista e diretor de um banco. (p. 1083-1084, *grifo nosso*)

O teatro é também lugar para Aires *matar o tempo* com Pedro e Paulo, distraíndo-os da rivalidade (p. 1189). D. Cláudia, intencionando acelerar a relação de Flora com algum dos gêmeos, pensa em usar o teatro como ferramenta para arrumar logo um genro: “A mãe mandou comprar o camarote, e o pai aprovou a diversão” (p. 1195). A única notícia que temos do envolvimento de Aires com a arte é seu encontro íntimo com uma atriz, não o aproveitamento da performance dela nos palcos (p. 1126). Há ainda uma referência análoga, longe de ser idêntica, para a arte nacional, quando vê na Rua Quitanda uma dançarina aposentada, notando antes que “o pé esquerdo saía-lhe do sapato e mostrava no calcanhar da meia um buraquinho de saudade” (p. 1093).

A música, particularmente pelo exercício de Flora, figura no romance sempre como fuga da realidade. “Pediram-lhe música, tocou; foi bom, porque era um meio de se meter consigo” (p. 1199). Quando os pais mesmo vivem a crise da proclamação da República, que provavelmente tiraria um cargo recém ganho por Batista, Flora se exclui por melodias no piano.

Não só pela música Flora foge da realidade. Esse traço, fundamental para seu caráter e para a discussão estética que pretendemos levantar a partir do livro nos subcapítulos seguintes, também se expressa pelo desenho, com a criação de um retrato em que as cabeças dos dois gêmeos que dividem seu coração unem-se num mesmo tronco, apenas aludido pelos traços<sup>104</sup> (p. 1202). É possível que a referência a uma fantasia pela imagem abarque a própria pintura, como uma arte de figuração que ironicamente serve para sonhar, em vez de literalmente imitar a realidade.

---

<sup>104</sup> Esse ideal que completa o desenho no branco do papel, impossível de ser representado, poderia ser uma referência à arte preparada para a Divina Comédia por Sandro Botticelli. Suas ilustrações não foram acabadas, muitas páginas têm apenas esboços bastante apagados enquanto outras começaram a ser coloridas. A arte incompleta para quando Dante se aproxima do céu é interpretada por vezes como a impossibilidade de dar forma plástica ao ideal, que Botticelli estaria cogitando abrir ao leitor do livro, sem a sua ilustração, forçosamente aquém do ideal divino. A referência seria talvez obscura, mas sua possibilidade nos advém de a Divina Comédia dar a epígrafe do livro.

O esboço é feito sem a presença dos modelos, de tal forma ela tem seus rostos gravados na mente. Após Flora entregar esse desenho para Aires, e este rasgá-lo, ela ainda faz nova versão, muito mais perfeita. O desenho é uma forma de gravar fisicamente seu estado quase alucinatório, em que a imagem mental que tem dos gêmeos é tratada pelo narrador como presença:

A memória os trazia pela mão, eles entravam e ficavam. Iam depois embora, ou de si mesmos, ou empurrados por ela. Quando tornavam, era de surpresa. Um dia, Flora aproveitou a presença para fazer um desenho igual ao que dera ao conselheiro, mais perfeito agora, muito mais acabado (p. 1204).

Trata-se de uma forma, portanto, de Flora viver na fantasia e tentar tornar em algo sensível os elementos de seus sonhos. Discutiremos mais sobre o escapismo propriamente em 5.3.

Por último, o romance tratado como teatro também figura aqui, no diálogo com o leitor. O capítulo 46, “Entre um ato e outro”, é totalmente dedicado a isso. Trata-se de uma “passagem de tempo” na trama, como a metáfora teatral implica no título. Importa-nos qual a representação que o narrador dá do comportamento do público numa sala de teatro. Ele recomenda ao leitor do livro, metaforicamente na plateia de uma peça, que converse com uma senhora ao lado e explique-lhe algumas coisas que aconteceram no ato anterior. “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” (p. 1132). Além ironizar o entendimento de parte da plateia (excluindo, é claro, o leitor), o narrador propõe que se observe as pessoas e comente-se sobre elas, ganhando-se *status* pela forma de “distribuir justiça” a respeito dos outros. Voltamos à crônica dos leques, de 1859 (3.2). A casa de teatro é um lugar de fofocas e julgamentos superficiais.

No Brasil, portanto, a arte é entretenimento banal, idealismo absoluto ou desculpa para as vaidades e os projetos mundanos do público. Com suas nuances adequadas para cada obra, reconhece-se nisso uma constância clara dos escritos de Machado. Reafirmamos que a visão da arte expressa no livro retrata os fatos, não sendo uma imagem de como a arte *deveria* ser. Antes o contrário: traís críticas denotam que o narrador mantém um ideal para a arte nacional. No enredo encontramos a arte como entretenimento, tal como ela se tornava especialmente no século XIX, atenta ao público que a mantém, como indica Hélio Seixas Guimarães (2004, p. 175-176). O crítico indica que Machado também caminha nesse sentido, no entanto

consideramos que esse retrato da arte como entretenimento acompanha uma crítica de tal caminho, implicando que seus romances seguem interessados num sentido pedagógico (complexo), e que a ênfase no papel do leitor não é um distanciamento desse interesse, mas um refinamento para ser ainda mais eficiente.

Indicamos, em 1.2, que mesmo a arte de entretenimento tem um aspecto moral, sendo feita a partir da observação e do retrato de pelo menos certos comportamentos ou ideais sociais (apenas a arte pela arte é realmente amoral), no entanto Machado não se restringe a esse nível indireto, que pode prescindir de um autor engajado. Tanto ele quanto outros críticos do século XIX cobravam cuidados morais dos autores analisados, mesmo que estes se dedicassem estrita e ostensivamente a uma arte de entretenimento. Muitas vezes, como vimos no teatro, essa dedicação exclusiva (ao passatempo) era em si criticada moralmente.

Bem depois do claro exemplo de 1860, no fechamento de “Ideias sobre o Teatro”, destacamos o reaparecimento dessa crítica, por um exemplo que é ironizado. Demos exemplos da falta de valor social da arte (como postura analisada e criticada) particularmente em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. Neles, poesia e teatro estão submetidos ao jogo social. Não esqueçamos que o cunho nacional era tão importante na arte porque apresentaria ao público ele próprio; a formação da autoconsciência da nação é parte do processo civilizatório da arte narrativa, em especial dos palcos. O abandono de uma estética engajada com o gosto do público implicaria uma forte negação do nacionalismo desses autores oitocentistas, negação da qual não encontramos marcas em Machado, ainda menos numa análise mais detalhada de *Esau e Jacó*. A postura da plateia no capítulo 46, que diminui a relevância da suposta peça assistida, é uma crítica irônica.

Assim, se o autor não apresenta no romance a possibilidade de que a arte seja significativa para suas personagens, consideramos que Machado mantenha uma estética engajada porque o narrador é explicitamente irônico a respeito de todas essas possibilidades de arte, dessa absoluta falta de projeto que testemunha no país. Ele é, claro, irônico amplamente, mas não é preciso raciocinar que ele ridiculariza a postura das personagens em geral e, portanto, também a postura deles frente à arte. O retrato negativo, insofocável e desencantado da arte brasileira é diretamente coerente com as críticas mais amplas desenhadas pelo romance, com os problemas que enfrentam as personagens centrais, incluindo o narrador, levando à morte de Flora. Para entender essa coerência e como essa representação da arte como recreio ou escapismo indica o contrário dos valores que Machado

busca suscitar ou encontrar em seus leitores, precisamos entender o narrador de *Esau e Jacó*.

## 5.2 O PODER DO LEITOR E A PROBLEMÁTICA VERDADE

Trataremos aqui da provocação ao leitor em relação ao próprio ato de leitura e ao que é literatura, especificamente ao que está em jogo quando essa provocação se expressa como um conflito de poder entre narrador e leitor. O fato de essa provocação existir em *Esau e Jacó* é uma marca clara, mesmo neste suposto último livro, do interesse pedagógico da arte: a discussão e transformação do gosto do leitor e da crítica exercida por este frente à literatura.

Quando o assunto do narrador é o amor, o “leitor” dá espaço à “leitora”. Amor no sentido mais amplo, até o ponto mais sutil da influência exercida com base na atração, especialmente no caso do poder de Natividade sobre Aires. Ao pedir a ajuda do conselheiro para apaziguar os filhos, “Natividade contava com a antiga inclinação do velho diplomata. (...) Não sei quem me lê nesta ocasião. Se é homem, talvez não entenda logo, mas se é mulher creio que entenderá. Se ninguém entender, paciência; basta saber que ele prometeu o que ela quis” (p. 1124).

O tema também aparece pelas leituras de Natividade, representante do grande público de folhetim, o público feminino, particularmente pelo estilo melodramático. Não se trata obviamente de novidade no estilo de Machado. Dado o contato entre folhetim e romance, frustrar as expectativas do gosto romântico é também, ao menos em parte, frustrar seu público, o que já praticava desde *Ressurreição*. O que comentamos, com Hélio Seixas Guimarães e Roberto Schwarz, a respeito da importância do gosto do público para o narrador machadiano é válido para *Esau e Jacó*, quando pensamos na direta afronta ao leitor. Talvez a maior diferença seja que a crítica ao gosto romântico se tornou impaciência desde *Memórias póstumas*, como indica Hélio Guimarães (2004, p. 250).

Nesse caso, Aires tanto corrige quanto comenta o gosto da leitora e de fato a frustra. O gosto pelo romance como fofoca de amores passados e secretos nos é aludido pelas anotações e cartas que Aires guarda, quando se muda novamente para o Rio de Janeiro, ao se aposentar. “Quinze ou vinte davam para outros tantos capítulos e seriam lidas com interesse e curiosidade. Um bilhete, por exemplo, um bilhete encardido e sem data, moço como os

bilhetes velhos, assinado por iniciais, um M e um P, que ele traduzia com saudades. Não vale a pena dizer o nome” (p. 1117). Termina o assunto e o capítulo. Nada saberemos a respeito do passado sentimental de Aires, supostamente (exploraremos muito o tema em 5.3).

Um assunto que o narrador retoma em torno do melodrama, como nós o faremos, é a decisão de não pôr lágrimas em seu romance. Esse comentário, que a princípio parece uma crítica mais séria ao formato da obra, e é escrito como uma decisão grave, aparece para ser primeiramente contrariado só porque Natividade derramou duas frente a uma briga entre os gêmeos, ainda novos.

A decisão surge para ser desmentida (é mencionada para ser logo negada pelos “fatos”), e sua aplicação é em si irônica a respeito do ato de leitura. As lágrimas de um melodrama fazem sentido apenas em relação ao leitor, não se trata de um fenômeno isolado no livro, que não tenha contato com o público. A heroína chorando ou não, o que interessa obviamente é o efeito em quem lê suas aventuras, na leitora (para o jogo de Aires). Que o narrador primeiro lhe dê uma conotação restrita ao campo ficcional, à personagem, ignora absolutamente o sentido completo dessas lágrimas (o efeito no leitor), implicando que elas podem estar ilhadas no romance. A tese, claro, não se sustenta, mas o narrador busca uma coerência que exclua o leitor, em que ele pareça não importar. Numa estética segundo o discurso do narrador, não há catarse, o sentimento que interessa ao escritor existe apenas no livro e fica no livro. O leitor é outra história.

O processo de cair do campo da metanarrativa para o mero enredo é repetido de forma bastante clara no capítulo 119, “Que anuncia os seguintes”, o antepenúltimo. Nele, o narrador comenta que ele usa os capítulos então para indicar a que ponto se está do romance, fazendo uma metáfora do andamento da história como um trem na linha, mas “A minha não é propriamente isso. Poderia ser uma canoa, se lhe tivesse posto águas e ventos, mas tu viste que só andamos por terra, a pé ou de carro, e mais cuidadosos da gente que do chão” (p. 1222). O tratamento familiar, por tu (o que ainda era significativo para Machado, como ele indicara a respeito da proximidade entre Natividade e outras damas da sociedade), acompanha uma passagem que é obviamente irônica com o leitor, que não entenderia a metáfora sem uma proximidade literal entre a linguagem do autor e o andamento da trama, bem como concordaria que o narrador faz no romance todo o que anuncia, mas que é verdade apenas para os dois últimos capítulos (e talvez para casos como “Entre um ato e outro”). Por outro lado, Affonso Romano de Sant’Anna aponta que a bipartição, tão importante para a *estrutura*

do romance (nas formas que o crítico chamou de dualidade, alternância e integração), marca muitos títulos, como “Melhor Descer que Subir”, “Nem Casal nem General”, entre outros – Sant’Anna indica 18 exemplos, sem contar o título do livro (1990, p. 116). Há, portanto, dicas importantes nos títulos, mas aquelas que o narrador aponta são as menos significativas. Por outro lado, mesmo dando a pista errada, como lhe é típico, o narrador chama a atenção, de sua forma enviesada, para que o leitor pense sobre os títulos, encontrando sua própria resposta. É o mesmo processo que insistimos ser importante para as discussões morais: o narrador levanta o tema, mas não ajuda; mesmo assim, o tema em si se revela importante, se o leitor pensar a respeito, e o interesse do narrador por que ele pense sobre o assunto é revelado justamente por o tema ser levantado (a ajuda “equivocada” exige a autonomia do leitor).

Voltando ao capítulo 119, não apenas o comentário sobre a feitura do romance empaca num rebaixamento à mera história contada (estivemos por terra, a pé ou de carro), quanto a própria consideração por uma metáfora é abandonada. O final do trecho, no entanto, indica que o narrador segue no campo mais alto da discussão: “Não é trem nem barco; é uma história simples, acontecida e por acontecer; o que poderás ver nos dois capítulos que faltam e são curtos” (p. 1222). Falta, para que a história aconteça para o leitor, que ele leia os últimos capítulos, o que nos devolve para o campo da recepção da obra e para a importância do leitor para a harmonia do romance. Ou melhor, o texto não nos devolve para a metanarrativa, antes indica que o narrador inclui o campo da percepção em seu horizonte, mas desistiu de discutir com seu leitor a respeito. Nesse sentido concordamos com Hélio Guimarães de que “Machado mais uma vez se coloca em posição arrojada, fazendo do próprio ato da escrita um acontecimento, o que prefigura as quebras da ordem cronológica características de formas narrativas que teriam grande voga décadas mais tarde, como a escrita automática e o monólogo interior” (2004, p. 247), bem como prefigura a análise que a estética da recepção desenvolveria a respeito da relação entre o texto e o ato da leitura.

No tema das lágrimas, ironicamente temos a prova de pelo menos uma afronta a Aires, a feita por Mario de Alencar, que teve o trabalho de registrar suas lágrimas na crítica a *Esau e Jacó* publicada no *Jornal do Comércio*: “duas vezes tive os olhos cheios de lágrimas e o coração apertado, com (sic) eu estivesse, no livro ou na realidade, vendo morrer aquelas duas senhoras que morrem nelle” (in GUIMARÃES, 2004, p. 422). Mais do que isso, fez a indicação inversa ao narrador comparando as lágrimas reais e as do romance, a propósito da morte de Flora: “Quando acabei de ler esse capítulo, tinha os olhos marejados de lagrimas, a



que no entanto não ha nenhuma referencia nelle, nem choro nem gritos” (p. 429).

Se, em certos contextos, aventuramos que o romance e o mundo real em que ele exista podem não ter relação alguma (caso de uma arte verdadeiramente amoral, apolítica, desinteressada, inútil), Machado ironiza essa possibilidade ser levada ao pé da letra, mostrando que isso a torna absurda, como é absurdo comentar a sentimentalidade do romance como algo literalmente preso dentro do livro, ignorando totalmente a reação ou o sentimento do leitor, já que esse sentimento implica a presença da obra no mundo. Portanto, as passagens em que esse afastamento é de novo defendido denotam uma intenção contrária: que o leitor enxergue a tese oposta à defendida pelo narrador, afinal este é um escritor que não poderia se preocupar com o leitor real, por ser um diplomata isolado do mundo, escrevendo um texto para organizar o “caso único” dos gêmeos e de Flora. Tudo isso é claramente irônico e denota, pela negação absurda, o interesse de Machado no sentimento, na reação e na relação que o leitor constrói com o que está lendo.

Além do amor, outros interesses da possível leitora são eventualmente evocados, como o gosto por “ver os meus meninos homens e acabados. Vamos vê-los, querida” (p. 1098), prontos para uma aventura, supõe-se. O narrador trata bem a leitora que busca o que parece um tanto secundário (ou óbvio demais, como os gêmeos crescerem). No entanto, ele resistirá depois à mesma leitora, quando a expectativa pressuposta desta contrarie o andamento do livro conforme Aires o teria planejado, apressando o que é central. É o caso do capítulo 27, que é inteiramente uma provocação à leitora.

O capítulo nasceria do que uma leitora teria pensado ao ler o capítulo 26: os gêmeos iriam competir pela mesma mulher, quando crescessem. O trecho é escrito como a negação do poder da leitora sobre o livro, mas conclui-se dele que a leitora não apenas estaria certa, como o narrador de fato prepara a entrada de Flora com isso. Ou seja, a negação do poder da leitora sobre o livro é a teoria de Aires, mas é contradita pelo andamento do romance. A negação do poder da leitora não abre o caminho por que se desenvolve a trama. Como a regra das lágrimas, essa negação é evocada para ser quebrada. Aqui, duas negativas, além de fazerem uma afirmativa, fazem uma ironia.

O capítulo começa com o questionamento da leitora sendo ironizado como uma necessidade romântica: “O que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros” (p. 1110). A resposta do narrador é famosa, mas consideramos importante ser referida na íntegra, porque nos interessa

aqui o movimento que ele está fazendo entre contrariar o público na teoria, mas servi-lo na prática:

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. Suponha que eles deveras gostem de uma só pessoa; não parecerá que eu conto o que a leitora me lembrou, quando a verdade é que eu apenas escrevo o que sucedeu e pode ser confirmado por dezenas de testemunhas? Não, senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita do que me vissem sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dois capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras. (p. 1111)

Hélio Seixas Guimarães ainda comenta que esse trecho implica um elogio disfarçado às leitoras em comparação com os leitores, enquanto ridiculariza o reclame de veracidade: “O ataque do narrador acaba servindo para chamar a atenção do leitor tanto para a possibilidade de estar sendo empulhado quanto para a sagacidade das leitoras, cujos julgamentos afinal não se mostram apressados ou incorretos” (2004, p. 251).

Há mais a comentar sobre a insistência da veracidade, a que voltaremos ainda neste subcapítulo, mas o sentimento afetado de afronta é importante para nos colocar a dupla visão que comentamos a respeito da Advertência, sempre importante no Machado maduro, o fato de que acabamos postulando dois narradores para o livro, enquanto lemos. O narrador parece ter uma reação violenta quando um leitor pressupõe que a sua vontade possa agir sobre a narrativa, portanto sobre o mesmo narrador, o que obviamente não está sendo contradito por Machado, que tanto joga com essa obediência (para frustrar a previsão romântica do leitor no final do livro) quanto exagera de tal forma a reação do narrador que ela se torna ridícula. Entender a reação do narrador como uma ironia nos coloca em contato com uma intenção que regra tanto o romance quanto o próprio narrador, e a associamos necessariamente a Machado de Assis. Assim, como Aires perde a transparência do narrador realista, somos levados a questioná-lo, não nos identificando, obviamente, com esse vulto que se forma entre nós e a trama narrada. O próprio distanciamento desse vulto se torna objeto de nosso questionamento: por que Aires narra em terceira pessoa? Reconheceremos que seu distanciamento da vida, sua posição de diplomata neutro, guarda relação com essa escolha de contar sua experiência como narrador realista, e então a própria escolha da terceira pessoa é mais uma informação para que conheçamos e entendamos a personagem, nosso narrador primeiro.

Se a crítica contra expectativas românticas começa contra a leitora, no capítulo 27,

ansiosa por floreios de amor ou disputas entre gêmeos (de preferência o bom e o mal), da qual somos levados a nos afastar, o próprio narrador não é uma opção melhor para nossa identificação. Tornando desconfortáveis ou inadequadas tanto a posição da leitora suposta quanto a do narrador, Machado nos guia a criar uma posição e uma leitura para nós mesmos, individualmente, em vez de acompanhar o piloto automático do narrador realista ou do leitor romântico que espera o senso comum de sua época. Quer-se o leitor efetivamente ativo.

No baile da ilha Fiscal, temos o mesmo jogo de forma um pouco diferente. O narrador pressupõe que a leitora levante a hipótese de uma terceira paixão. A leitora está errada, não há outro: Flora procura apenas os gêmeos. No entanto, o narrador que a corrige também se revela errado, pois apresentou essa pressuposição a respeito da irritação que a jovem teria na festa. Em seguida aprendemos que ela não estava irritada, nem ficaria. O erro da leitora está subsumido no erro do próprio narrador.

Flora também poderia ser considerada pela leitora uma “namoradeira”, eufemismo que engloba a cortesã, no caso. O narrador levanta novamente a teoria para negá-la, mas que heroína romântica conhecida não poderia nascer daí, figurada em romances estrangeiros e nacionais! A presença desse tipo esteve em tantas peças que Machado, na crítica teatral de 1866, chegou a pedir que os escritores mudassem de assunto. A teoria maldosa da leitora vem a propósito de explicar que Flora nem se interessou por terceiro quando foi morar em outro estado com o pai. Não se acrescenta, nem assim, a possibilidade de outros namoros para além de Pedro e Paulo, e isso pela própria natureza dela. Nesse trecho, a leitora é negada para reforçar a visão essencialista de Aires. Como se vê, a afronta serve sempre a vários propósitos, possibilitando geralmente uma interpretação mais rica de quem é nosso narrador.

Às vezes ele tenta cooptar o leitor ou a leitora, pressupondo que se leia o livro e se veja o mundo como ele mesmo vê. No entanto, trata-se de um processo de traição. “O procedimento básico consiste em produzir identificação para, em seguida, tirar o corpo fora, desestabilizando seu interlocutor, numa postura que lembra muito a do narrador em terceira pessoa de *Quincas Borba*” (GUIMARÃES, 2004, p. 255). A reação acaba sendo, defendemos, a postura ativa do leitor.

Ao discutir Aires mais detidamente, veremos que a teoria sobre a natureza fixa das pessoas é fundamental para ele. No entanto, há outro laço claro entre suas máscaras de narrador e personagem que precisamos adiantar. A pressuposição do melodrama para o público feminino é como o conselheiro, como personagem, desvia as senhoras fofoqueiras em

Petrópolis a respeito dos sentimentos e namoros de Flora, motivadas por estada prolongada de Pedro e Paulo no Rio, que não acompanham a família de férias. Questionado se ele próprio manteria a situação em que os irmãos estavam, conforme os rumores, Aires confessou matar mais de um rival:

Que se lembrasse trazia sete mortes às costas, com várias armas. As senhoras riam; ele falava soturno. Só uma vez escapou de morrer primeiro, e inventou uma anedota napolitana. Fez a apologia do punhal. Um que tivera, há muitos anos, o melhor aço do mundo, foi obrigado a dá-lo de presente a um bandido, seu amigo, quando lhe provou que completara na véspera o seu vigésimo nono assassinato.

— Aqui está para o trigésimo, disse-lhe entregando a arma. Poucos dias depois soube que o bandido, com aquele punhal, matara o marido de uma senhora, e depois a senhora, a quem amava sem ventura.

— Deixei-o com trinta e um crimes de primeira ordem. (p. 1194-1195)

Às senhoras fofoqueiras... o melodrama!

Além de tentar frustrar o caminho previsto pela leitora romântica, o narrador tampouco segue o que ele mesmo anuncia sobre a trama a ser narrada. Indica, por exemplo, que não há por que temer a competição entre os irmãos por Flora, e que sua literatura não tem lágrimas, mas terminamos por ler sobre a morte e o enterro da jovem, a respeito do que não deveríamos temer conforme o narrador, no início do livro. Ele frustra tanto os clichês do romance quanto aquilo que prepara no próprio livro, diretamente afirmado ao leitor. Não é um narrador assim que poderá levar a leitora calmamente pela mão, num mundo previsível pelo horizonte de leituras dela, nem mesmo guiá-la em segurança no mundo anunciado, pois a leitora fatalmente observará que o guia não é confiável por este como por outros motivos.

O feminino usado para leitora é também irônico pelo fato de que algumas previsões, ou todas elas, poderiam ser feitas por qualquer pessoa habituada a ler romances. Trata-se, portanto, de uma provocação em relação aos homens que o estejam lendo e fazendo previsões “que uma moça faria”. A força dessa provocação é clara se observamos o abismo que separam as expectativas a respeito de homens e mulheres no universo do livro (óbvia contextualizando o leitor em 1904). A provocação à leitora é mais forte ainda, nesse contexto, se pensada em relação ao homem que esteja esperando o mesmo que uma jovem esperaria do romance, como o interesse dos gêmeos na mesma mulher.

Ao mesmo tempo, como Hélio Guimarães comentou a respeito dos elogios do narrador em geral nos primeiros romances, quando os há, a referência específica à leitora pode colocar o homem numa posição de destaque, em que se sinta superior às juvenzinhas que estariam lendo aquele mesmo livro, como quem compactua da sabedoria e experiência de

Aires, diferente de uma ingênua leitora. O narrador, no entanto, cometerá e comentará muitos absurdos em outros pontos, de modo que se identificar com ele termina por se revelar desconfortável e muitas vezes difícil, isso quando ele próprio não segue a pressuposição da leitora que acaba de negar.

Não parece haver uma intenção de gênero quando Machado escreve leitor no masculino, no entanto. De uma forma ou de outra, os dois casos se complementam. Além de o masculino ser obviamente o neutro para o escritor, nada do que é afirmado ao leitor em geral não o é para o feminino, mas há a seleção, especialmente para o tema do amor ou da vaidade, quando menciona a “leitora”, portanto concluímos que é possível ler o “leitor” incluindo os dois gêneros, como seria o pressuposto usualmente pela data de publicação do livro.

Pequenas provocações são feitas ao “leitor”, com ou sem o vocativo. É o caso, entre outras rápidas passagens, de seu elogio à memória: “Feliz os que tu proteges; esses sabem o que é 24 de março, 10 de agosto, 2 de abril, 7 e 31 de outubro, 10 de novembro, o ano todo, suas tristezas e alegrias particulares” (p. 1192). Por um lado, não há nenhuma indicação que pudesse justificar tantas datas, e o final “ano todo” indica mesmo que não se deve entendê-las como propriamente significativas. No entanto, as datas aí estão, provavelmente para miséria do leitor, que não faz ideia a que se referem e não lembra. Se lembrar de algo relevante em alguma, por outro lado, pode sentir a ironia de que saber o que são esses números não é assim importante como o narrador parece inicialmente aludir. É significativo, ao mesmo tempo, que datas notoriamente importantes, como 7 de setembro e 15 de novembro, não ganhem destaque para Aires, nem mesmo durante a narrativa, quando o próprio reconhece que o Império de fato caiu. Qual o significado real para ele de se lembrar de datas? Ao mesmo tempo, há outras datas mais significativas no livro, como Batista aludindo a 1848, ano de maior conflito entre monarquistas e liberais, como comentaremos em 5.3.4.

Há também pequenos comentários sobre o leitor prever ou não o que acontece, menos violentos que aqueles reservados a desejos melodramáticos. É o caso de uma alusão a explicação anterior do narrador da qual *talvez* o leitor dependesse, não podendo adivinhar que o casal Santos estava feliz porque iam ter um filho. Apesar de ter apontado essa possível dependência, o narrador não quer que o leitor se insulte com isso, por mal entendido: “não que tenhas o entendimento curto ou escuro, mas porque o homem varia do homem” (p. 1083).

Temas ligados à religião, como discutiremos especialmente ao analisar a dupla Aires e Flora, também servem a provocar o leitor de diferentes maneiras. Queremos chamar

previamente atenção para o problema, porque ele é parte importante do estabelecimento da ironia do narrador e da distância de julgamento entre este e o leitor.

Entramos na brincadeira do narrador machadiano em parte por trechos como o que segue, em que o prazer da paternidade provoca uma digressão absolutamente desnecessária e moralmente problemática a respeito de fatos socialmente significativos expressos com aparente desinteresse. Batista pensa no futuro filho: “uma criatura tirada da coxa de Abraão, como diziam aqueles bons judeus, que a gente queimou mais tarde, e agora empresta generosamente o seu dinheiro às companhias e às nações. Levam juro por ele; mas os hebraísmos são dados de graça” (p. 1083). Essa digressão vem ainda a emendar a personalidade de Santos, pragmático como o desapego de tal passagem. A extrema hipocrisia, no entanto, culminando na personalidade do banqueiro, provoca, por isso ou pela hipocrisia em si, que se repense a afirmação. O leitor tanto é convidado a filosofar a respeito quanto a se distanciar do pragmatismo superficial de Santos, que “só conhecia a parte do empréstimo, sentia inconscientemente a do hebraísmo” (p. 1083) – trata-se de uma costura de volta ao assunto do prazer de ter filhos, marca do Machado cronista.

Indicamos, no início de sua carreira, textos de uma religiosidade significativa, uma valorização dos costumes católicos, em particular. Bem cedo, no entanto, começa o questionamento dessa tradição, bem como de outras religiões. Apontamos em 2.4, com o auxílio de Jean-Michel Massa, que a ideologia liberal já é bem desenvolvida nos textos do meio da década de 1860. Para ela, a religião é importante na formação da nação, mas os detalhes dessa religião não são tão importantes; fundamentais são a tolerância e a justiça, uma base laica desse relativismo que se servia das crenças para uma noção específica de paz e progresso. Pode-se perceber, pelas provocações de *Esau e Jacó*, que o questionamento de Machado seguiu se desenvolvendo sobre o tema, como de fato muitos contos e crônicas atestam. No romance, ele parece reconhecer que há algum custo e muita hipocrisia nas manobras que se fazem para aceitar ou não costumes religiosos que em si podem ser contraditórios, mas são aturados conforme representem outros lucros para a sociedade. Essa trava hipócrita no centro de um discurso que supostamente se baseia em verdades universais e valores incontornáveis é um questionamento moral bastante forte. Por isso, consideramos que os comentários sobre religião, ainda que rápidos, são cortes profundos nos bons costumes de superfície que marcam o cotidiano sobre o qual se debruça, como escritor, assim, engajado.

O discurso religioso também serve a lições de moral vazias, ou esvaziadas pelo

exagerado zelo a que o narrador apela. É o caso de Natividade não gostar de uma brincadeira entre homens a respeito de Pedro, que estaria em idade de se perder nas ruas, mas logo se achar. O narrador pondera que pudesse ser excesso de pudor da mãe. Ele prontamente aponta excessos contrários, de condescendência excessiva, alusões picantes demais. Aires não deixa escapar assunto sem buscar anulá-lo com seu oposto, mas é sempre o caso de pacificar esses opostos. Tanto um exagero quanto o outro se deve perdoar. “Em suma, o perdão chega ao céu. Perdoai-vos uns aos outros é a lei do Evangelho” (p. 1141). Com essa ironia, Machado rebaixa o valor do discurso tanto da religião e do moralismo quanto do próprio Aires, que usa essa retórica para os assuntos menos adequados, desconstruindo de qualquer relação entre o sublime e o absolutamente cotidiano. Tão cotidiano é o “problema” em questão, que nem a piedade cristã parece suficientemente chã para se referir a ele. Trechos como esse não exigem um leitor religioso para serem provocativos, mas Machado reiteradamente ataca leitores de que de fato creiam em alguma das religiões mencionadas no livro; no caso, espiritismo, catolicismo e islamismo, além de pequenos comentários sobre paganismo e sincretismo.

Em debate amigável com o leitor, aponta esparsamente que este também pode entender errado o romance e suas personagens, como neste trecho sobre Flora: “Dir-me-ás, e com aparência de razão, que, se enterrada ainda os separava, mais os separaria se ali descesse em espírito. Puro engano, amigo. No começo, ao menos, eles jurariam o que ela mandasse” (p. 1216).

A ênfase no isolamento entre a obra e a vontade do leitor vem do teatro. O capítulo 46, “Entre Um Ato e Outro”, é um pedido para que o leitor não se preocupe com a feitura do livro, com a criação do trabalho artístico. Constrói-se, como vimos, com a descrição de reações comuns da plateia numa casa de espetáculos. Da mesma forma que o pai em “Teoria do Medalhão” (OC, v. 2, p. 270) dá lições de vida ao filho, pressupondo dele as mais obtusas e estreitas capacidades, tal comportamento no teatro, fofoqueiro e desinteressado da arte, é um “mau exemplo” que o narrador converte em bom conselho para o leitor.

Com a sugestão do uso de binóculo e o uso reiterado do modo imperativo, o narrador deixa clara sua intenção de direcionar o olhar do interlocutor, de modo a fazer com que esse olhar coincida e se confunda com a mirada que ele, narrador, lança sobre o aspecto construído da ficção teatral (GUIMARÃES, 2004, p. 254).

A boa vontade do narrador para que cooptemos com ele é desconstruída por sua própria ironia, por tudo que desconfiamos de Aires. O isolamento, portanto, é um lembrete, talvez pelo comportamento real de seu leitor no teatro, de que há um problema nisso, e que o

narrador está indicando esse comportamento apenas porque, aqui, não espera muito de seu leitor, quer-lhe passivo, como geralmente o prefere. “A dissimulação, a possibilidade de significar o contrário do que se diz ou de dizer sem nada significar, o poder do narrador de transformar e injetar interesse numa história – o trecho é uma sùmula dos procedimentos da construção ficcional” (GUIMARÃES, 2004, p. 254). Talvez. No entanto, vimos na crítica teatral que Machado tinha consciência desses procedimentos há muito, nunca os valorando igualmente. Uma estética que de fato seguisse o narrador desse capítulo produziria uma arte sem alma, feita apenas de lona, cartolina e falsidade. Ou supomos a ironia de Machado no trecho ou assumimos que o autor passara a aceitar uma arte tão infértil (ou de fertilidade apenas superficial) no seu pretenso último romance. Na segunda opção, seria de se imaginar por que então ainda escrevia. Tanto pela carreira quanto pela construção do narrador, parecemos que a primeira opção é a verdadeira. É um indício, entre outros, de que o tema da infertilidade e do distanciamento de Aires em relação à vida tem um aspecto estético. A discussão do narrador e da trama é superficialmente o desenvolvimento de um enredo em torno de Flora. Nele se encontra facilmente discussões políticas, mas também uma discussão estética; no entanto esta não está expressa diretamente nas palavras do narrador, como Eugênio Gomes e às vezes Hélio Seixas Guimarães apontam.

Interessa-nos também que nesse trecho temos um pulo de tempo sem o efetivo pulo. Em vez de o narrador simplesmente ir adiante e indicar quando a nova ação ocorre, ele pára um capítulo a comentar as diferentes reações que se tem como plateia, convidando-nos quase explicitamente a pensar nas nossas próprias reações e, ao mesmo tempo, nos bastidores da criação, na diferença das duas experiências, no que pode estar acontecendo por trás dos panos enquanto nos preparamos para curtir do lado da plateia. Além dessa provocação, temos a dica para a boa atitude do seu público ideal, no capítulo 55: “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” (p. 1148). É o mesmo ideal de leitor que Hélio Guimarães apontara já nos primeiros romances.

A superioridade do poder de decisão do escritor sobre o do leitor para o andamento do livro aparece com certo destaque ainda no comentário feito por desgosto do narrador contra o espiritismo (bem como pela vontade de demarcar veracidade para o romance). Tal sentimento leva o narrador a dar minúcias a respeito de onde seria o centro espírita a que ia Santos. Pedese perdão ao leitor, mas a descrição é mesmo assim minuciosa, ainda que, conforme o



narrador, inútil. Interpretar a importância da localização (como referimos agora, ressaltar e preparar a contrariedade de Aires com o espiritismo) obviamente dá um sentido para aquela parte, não a torna mais inútil para o romance, e a provocação para que o façamos é exatamente o narrador afirmar a vontade de descrever, à revelia da vontade do leitor, onde era o centro sem explicar o porquê.

A outra provocação quando afirma ter mais poder que o leitor é atentá-lo a respeito do que se está lendo, pois, se a vontade do narrador é maior que a do leitor e que da necessidade lógica da narrativa, mas a história está sendo escrita “com método”, o que é essencial no romance e o que não o é afinal? Sem a ação do leitor, que julga e organiza o que lê, o livro seria apenas confuso, como de fato memórias mais ou menos aleatórias seriam escritas:

não apenas a linguagem digressiva do narrador funciona como estruturação alegórica, também a forma do romance-mosaico une vários apólogos<sup>105</sup> de modo aparentemente arbitrário. Ao evocar a história das tabuletas, o narrador conta um caso pitoresco vivido por Aires. É um desvio, assim como a história de Nóbrega e sua nota de dois mil réis, o caso do gatuno, os *recuerdos*, o monólogo do burro, o funcionário Gouveia, apaixonado por Flora (SANSEVERINO, 1999, p. 255).

É claro que nada disso é realmente aleatório. O leitor ruminante, contra as afirmações do narrador, é quem torna o acessório essencial, pois sua interpretação para o que foi dito como arbitrário retira o mesmo trecho dessa posição. Machado expressa isso por meio do equívoco de Aires como narrador todo-poderoso. O mesmo ocorre com a longa digressão sobre as barbas (capítulo 23), a que o narrador ainda dá 20 capítulos para o leitor interpretar (ou seja, pede que interprete, que tire da posição de arbitrário e acessório). Mesmo porque o próprio narrador afirma não ter entendido nunca o fenômeno das barbas. Assim, a interpretação do leitor pode completar o que o narrador conta, mas desconhece.

A harmonia, fundamental para a obra, realiza-se de fato na interpretação, o que é um poder do leitor sobre o do narrador. Esse *insight* está corroborado, em *Esaú e Jacó*, pela troca do título. “Último” indicava uma intenção de Aires, ligado a determinados sentidos de sua caminhada. O autor da Advertência, porém, centra o romance nos gêmeos, colocando o título *Esaú e Jacó*, que parece à crítica machadiana atual sempre irônico, pois os irmãos dificilmente seriam o centro do enredo e de boa parte das interpretações que fazemos do romance, bem como são as personagens menos desenvolvidas. Ao fazer isso, o leitor que encontrou e editou o livro passou por cima da vontade do conselheiro, nosso narrador

---

<sup>105</sup> Narrativa com lição moral, próxima à fábula.

orgulhoso de seu poder.

Doar sentido para o romance começa, então, pelo procedimento do editor. *Último, Ab ovo*, ou *Esau e Jacó* são três modos diferentes de nomear a narrativa. (...) Ficcionalmente Machado de Assis mostra como nem o sentido de um romance é tranquilo e natural. O autor está morto quando o romance chega às mãos do editor-intérprete, não há o que discutir, deve-se apenas interpretar através do texto, que sempre esconde uma armadilha para desfazer a síntese pretendida. (SANSEVERINO, 1999, p. 259)

Não se trata de uma teoria machadiana da morte do autor, apenas que a atividade do leitor, seu engajamento na leitura, é fundamental, negando a teoria de Aires geralmente na mesma passagem em que este a defende (Machado indicara ponderar a questão muitas vezes, como na famosa frase final de “Chinela Turca”, “o melhor drama está no espectador e não no palco” – OC, v. 2, p. 282).

Inversamente, Aires ironiza o poder do leitor desafiando-o à ação, pela ausência de indicação do número da cova de Flora: “Não ponho o número, para que algum curioso, se achar este livro na dita Biblioteca, se dê ao trabalho de investigar e completar o texto” (p. 1213). Ao mesmo tempo, é uma proteção, que indica mais sobre a importância de Flora para o conselheiro que sobre os poderes efetivos de um narrador contra os do leitor, desacreditando ao mesmo tempo, claro, os reclames constantes de veracidade do texto. Indicamos em 1.3 como, na década de 1860, Machado simplesmente subscrevia a doutrina de que a ação logicamente desenvolvida na estrutura da narrativa resultava num retrato da verdade, assim ligada à ideia de beleza. Isso não se perdeu, mas podemos observar como a discussão de harmonia e verdade é significativamente mais complexa em *Esau e Jacó*, justamente porque inclui o trabalho do leitor e a relação entre obra e mundo.

Seus reclames de veracidade são uma forma tanto de provocar o leitor com os clichês da literatura do século XIX quanto de problematizar ainda de outra forma o papel da verdade no que lemos, na nossa interpretação e no que nos concentramos ou aceitamos para ler qualquer narrativa.

Para um romance politicamente tão enraizado (veremos em 5.3.4 e 5.5), a maioria dominante de reclames de veracidade está focada no caso de amor, não nos ministérios, golpes e demais fatos historicamente válidos (e de fato reais). O narrador inverte o destaque dos acontecimentos que marcaram o fim do século XIX na nação para comprovar minuciosamente um texto cujo narrador é capaz de penetrar os pensamentos de suas personagens e relatar mesmo o que ele não testemunhou. Nessa inversão, a validade dos

argumentos de veracidade e da capacidade de uma testemunha ocular para contar a verdade são ironizados e questionados. É um jogo com a mimese, mas também uma ironia com o clichê folhetinesco, tanto uma discussão estética quanto uma marca de interesse pedagógico, pois voltado para o gosto e a visão do leitor sobre a verdade e a própria narrativa.

A testemunha ocular é diretamente deslegitimada pela figura de Perpétua. Quando Batista chega do encontro com o marechal Floriano, d. Cláudia pega as mãos do marido e vai para o quarto com ele. O gesto, que parte de uma preocupação que poderíamos chamar de política, é interpretado por Perpétua como gesto romântico. O narrador destaca para nós: “vede o que são testemunhos pessoais na história!” (p. 1177) Ora, se a testemunha está passível de se enganar dessa forma, de que valem os vários reclames de veracidade do próprio narrador? Ao mesmo tempo, isso reforça o cuidado do continuísmo de Aires, a tentativa de parecer aos olhos do leitor que as informações presentes no romance foram conferidas e corroboradas depois do fato, até o narrador as colocar no “Último”.

A comprovação de veracidade surge ainda de outra forma muito cara ao folhetim romântico brasileiro, a ocultação do nome por asteriscos, aplicado justo ao caso das barbas, no capítulo 23. O nome do frei, dono de uma das barbas que servem apenas de metáfora (bastante obscura), é ocultado por \*\*\*. A brincadeira é que esse nome em nada esclareceria a metáfora, e todos os outros nomes do livro, que incluem um político acusado de inúmeras faltas éticas na profissão, Batista, e um novo rico que lutou por esconder seu passado ao máximo, Nóbrega, figuram sem cuidados pelo narrador. Os asteriscos protegem um frei de uma suspeita romântica, dificilmente motivo para escândalos para qualquer leitor do formato romanescos, ainda mais muitos anos depois do “fato”. O próprio Aires, na verdade, indica que a identidade é ocultada por motivo de mistério espiritual, obviamente exposto de forma irônica: “Podia escrever-lhe o nome – ninguém mais o conheceria –, mas prefiro esse sinal trino, número de mistério, expresso por estrelas, que são os olhos do céu” (p. 1105).

O único outro caso dos asteriscos é para ocultar o nome do autor de uma polca que Paulo se imagina dançar com Flora, num arroubo de romantismo (p. 1151). A censura do nome é igualmente indiferente e nem tem justificativa do narrador. Fomos avisados no capítulo 32 que às vezes os nomes vinham ocultados por essa marca ou por um X no Memorial, e o próprio Aires tinha muitas vezes dificuldade de lembrar a quem se referia ali (p. 1117).

É o mesmo que custar ao narrador dizer que a cabocla acendeu um cigarro, mas

acendeu (como se o detalhe comprovasse a séria intenção do narrador de contar a verdade), ou quando resiste a “pôr lágrimas” no livro, mas se vê obrigado, por apego aos fatos. O mesmo espírito supostamente o leva a informar o que pareceria contraditório no casal Santos: ir com carruagem chamativa a missa tão obscura quanto a que pediram para João de Melo. No próprio anúncio, entendemos o papel da vaidade (5.6), de modo que o ato não nos parece nada “contraditório”, mas Machado usa o argumento da veracidade para chamar mais a atenção do leitor ao que lê.

Um bom autor, que inventasse a sua história, ou prezasse a lógica aparente dos acontecimentos, levaria o casal Santos a pé ou em caleça de praça ou de aluguel; mas eu, amigo, eu sei como as coisas se passaram, e refiro-as tais quais. Quando muito, explico-as, com a condição de que tal costume não pegue. Explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção (p. 1082).

Machado joga com a oposição entre veracidade e verossimilhança, preferindo aquela; no entanto, sabemos que se trata apenas de uma verdade ficcional, de modo que o próprio processo de ficcionalização fica explícito. É claro, assim, que os elementos só podem se reger por verossimilhança, e o narrador justificar a escolha supostamente estranha de Santos por este ou aquele transporte reforça justamente isso. O trecho como que explicita que os fatos do romance se ligam por uma lógica profunda, o que é trazer à luz, indicar para o leitor, para sua leitura ou seu questionamento, a harmonia interna, a qual por sua vez nega a arbitrariedade total do narrador. A relação lógica entre as partes e a concisão que dela nasce, dependente em parte da interpretação do leitor, que casará todos os elementos do romance numa obra só, implica que o leitor não escreve qualquer coisa que queira. Desse modo, se o narrador por um lado tenta defender seu poder enganosamente expulsando o leitor do que seria terreno apenas seu, perde esse mesmo poder, a liberdade absoluta sobre a narrativa, ao indicar a consciência de que a arte, digamos, “tem suas regras, o estro leis” (OC, vol. 3, p. 1209), palavras de Machado no “Instinto de Nacionalidade”, as quais já indicamos em 1.3, ao destacar a importância de Boileau para sua estética.

A ideia de que às vezes a verossimilhança vale mais que a verdade era cara a Machado pelo menos desde *Ressurreição* (1872). Para Félix, uma carta anônima explorando seus medos, mesmo que ele descobrisse quem era o autor e o porquê da difamação que era feita, valiam mais que quaisquer indicativos da verdade; “para ele contava mais *verossimilhança* da situação criada pela carta do que a *verdade* proporcionada pelo exame detido dos fatos”, como destaca Silviano Santiago em “Retórica da Verossimilhança” (OC, v. 1, p. 128). A vantagem

do verossímil é notoriamente destacada já na *Poética* de Aristóteles: o possível tem efeito estético; portanto, pelos sentidos, afeta nossas emoções; a verdade por si, não.

A mesma preferência se faz presente em *Esau e Jacó*, mas numa forma menos específica, menos idiossincrática que a demonstrada por Félix. Ela surge primeiro pelo elogio aos argumentos vazios de Aires a respeito da possibilidade de gêmeos brigarem no útero. Quando Agostinho considera que são boas as razões, construídas de forma retórica e conforme a regra de equilíbrio entre opostos de Aires, Plácido pondera: “Quando menos, plausíveis” (p. 1095), e isso basta para que sigam o raciocínio a partir dali. Tal noção, desde esse deboche até as contradições sobre as notas que regem o livro e a verdade no final do romance, ataca qualquer relação simples entre verossimilhança e verdade. A retórica de Aires, focada justamente em argumentos verossímeis, mas falsos, por partirem da premissa de que os contrários são iguais, depende do distanciamento da verdade, que está retirada da discussão na premissa mesma de seu ponto de vista diplomático.

As notas que informaram o enredo teriam sido feitas por Aires no calor do momento, sendo às vezes “citadas” diretamente pelo narrador. Elas indicam a impressão imediata dos “fatos” e implicam certo tempo para refletir, pois geralmente são anotadas apenas à noite, não realmente quando o fato ocorreu. No entanto, algumas horas são um curto espaço de tempo comparado com a distância entre os acontecimentos e a construção do “Último” por Aires. As notas somam-se à resistência do narrador contra as opiniões que o leitor poderia ter, porque a coincidência entre ambas as coisas, como referimos na expectativa de que os gêmeos se apaixonassem por uma mesma mulher, poderia dar a impressão de que o narrador não conta algo que realmente aconteceu, mas aquilo que o leitor ou leitora quer ler.

Quando comenta a extrema semelhança dos gêmeos passeando a cavalo, é apenas à identidade do movimento das caudas e das crinas dos animais que o narrador resiste, indicando que isso já seria exagero, “não é verdade e pode fazer duvidar o resto. Pois o resto é certo” (p. 1111). O limite da verossimilhança para o narrador era identidade de ritmo, força e graça nas batidas das patas de ambos os cavalos. Mais do que isso levantaria dúvidas. Ironicamente, o próprio capítulo se chama “O resto é certo”, implicando “isto [o que é narrado aqui] é errado”.

A insistente reiteração da veracidade da história também contribui para miná-la. Especialmente quando encontramos tantas vezes justificativas para algo que não dependeria dela. Trata-se de um esquema de provocação claro, associado geralmente a outras

informações contraditórias, como na narração do baile da ilha Fiscal: “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” (p. 1135). Perde-se, na verdade, a veracidade, ao repeti-lo, especialmente quando se nega a narração de sua vida ou de suas opiniões, que povoam o livro e repetidamente nos afastam do que seria o centro suposto da narrativa: o conflito dos gêmeos.

Os próprios reclames de veracidade, em geral, explicitam a sua insuficiência, muitas vezes associada aos ditos poderes do narrador, que ele anuncia, mas não cumpre. A morte de Natividade é um exemplo claro dessa conjugação: “podia torcer a pena e, contra a predição científica, fazer escapar Natividade. Cometeria uma ação fácil e reles, além de mentirosa. (...) Morreu de tifo” (p. 1222).

As alucinações de Flora com os dois gêmeos unidos num só ser levantam mais afirmações de veracidade, já que o narrador considera o caso raro, mas isso complica mais os poderes do narrador, submetidos então à veracidade do que conta. Pedro e Paulo não aceitam a ausência de Flora, a partir de determinado ponto, mas não conseguem fazer mais que esperar que ela se decida ou indique uma preferência que exclua um irmão. O próprio narrador, que domina supostamente o que escreve, poderia desmentir isso, desenvolver os sentimentos e os anseios deles indefinidamente, “até que o editor dissesse: basta! Seria um livro de moral e de verdade, mas a história começada ficaria sem fim” (p. 1188).

A hipótese pode implicar que o livro não carrega uma moral, como foco todo da narrativa, mas a acepção mais provável de “moral” aqui é para indicar uma análise psicológica extensa, ligada à ideia de verdade. O segundo termo, ironicamente, indica que o livro, da forma como está escrito, não trata da verdade. A palavra é obviamente capciosa, pois pode indicar aqui verossimilhança, veracidade ou verdade “profunda”, associada à ideia de um livro de moral, ou seja, a verdade que se esconde abaixo do nível literal dos fatos. Em todas as interpretações, a escolha da palavra “verdade” segue interessante, porque provoca uma pausa para o leitor: se não está lendo sobre a verdade, como o narrador pode afirmar sempre que conta o que aconteceu, e que contar isso é o motivo para, aqui, não fazer um livro de verdade? Todo o *status* e todo o valor do livro, o sentido mesmo de se estar lendo essa história, é questionado nessa passagem. Cabe ao leitor de *Esau e Jacó* decidir sempre o que tem realmente em mãos, o que deve realmente buscar no romance e qual o *status* de verdade

de tudo o que encontra ali, além de qual o valor desse *status* para sua própria leitura. Reiteradamente, o leitor é lembrado disso e levado a decidir, podendo enfrentar tudo como uma brincadeira, o que é em si a escolha de que se está interessado apenas na diversão e nas opiniões do narrador, que foram consideradas desnecessárias e externas ao livro pelo próprio Aires.

O que nos leva adiante do impasse dos jovens, não sendo a verdade, que agora o narrador exclui de seu livro, é a lei da harmonia: falta o fim daquilo que foi narrado, falta a conclusão lógica da estrutura que está sendo armada, faltam os últimos movimentos das peças de xadrez, constringidas pelas leis lógicas do jogo. A única “verdade” que manda na construção desse final são os “fatos” anotados por Aires. Ou seja, seria por uma verdade factual que se deveria contar como tudo aconteceu, completando um quadro harmônico – a acreditarmos no narrador, a verdade dos fatos como a única verdade mimética que o guia aqui. Nesse caso, temos harmonia e veracidade como as forças que restam ao narrador.

Sendo todo o livro uma ficção, no entanto, logo estamos numa terra de ninguém, pois não podemos acompanhar o narrador verdadeiramente em nenhum sentido que ele dê de verdade a seu livro. Se ele exclui a possibilidade de ter escrito um livro “de moral e verdade”, nós sabemos que não há Flora, Pedro ou Paulo reais. No entanto, o caminho da ficção está negado, para ele: o final do livro, portanto, seria preenchido somente por obediência a uma regra da arte. Conforme Aires, a mímese (literal, “realista”, mas do que sabemos que não aconteceu) e a harmonia (contra a verdade ficcional) completam o livro, o que tornaria a estrutura do final vazia, puro ideal, porque sabemos que aqueles fatos não aconteceram literalmente. A princípio, trata-se de um bom argumento para as leituras focadas no significante, que entendem *Esau e Jacó* como um livro que volta o leitor para a própria tessitura do texto (não para a ilusão superada da mímese narrativa), ponto de vista, por exemplo, de Affonso Romano de Sant’Anna em *Análise estrutural de romances brasileiros*. Sua interpretação, porém, exclui demais as indicações provocativas do narrador. Nenhum encaixe alegórico realmente completa o romance, como podemos ver na leitura política, ou na busca por símbolos mitológicos de Eugênio Gomes. A leitura de Sant’Anna “veda qualquer possibilidade de leitura alegórica, porque descarta o caráter incompleto do romance, enquanto escrita fragmentária, assim como seu diálogo com a história” (SANSEVERINO, 1999, p. 252).

Consideramos que é mais satisfatória a leitura apontada por Gledson, que não opõe

uma leitura histórica como totalizante, mas a reforça em oposição à leitura de Sant'Anna:

toda ficção é ficção e temos o direito, se assim preferirmos, de ser céticos em referência a sua relação com a realidade. Mas, segundo creio, uma reação dessas é também absoluta e indiscriminada demais e, finalmente, reduz algo complexo a uma única dimensão de significado (ou a significado nenhum) (1986, p. 163).

É justamente o que o narrador pede de seu leitor na passagem sobre o xadrez e a construção do livro, como indica Hélio Guimarães:

São necessários muitos níveis de observação e interpretação: das peças individualmente (rei e rainha), das peças enquanto tipos (bispos, cavalos, torres e peões) e de todo o conjunto, levando-se em conta suas posições relativas, numa visão dinâmica e gestáltica do tabuleiro, indicativa da visão machadiana da composição e da recepção do texto ficcional (...)

Está aí, não sem direito à bordada de costume, a imagem do leitor ideal não só do *Esau e Jacó*: um leitor empenhado, que lê e relê muitas vezes, volta, compara, procura o que está oculto sob as aparências e atinge a verdade, que precisa ser desentranhada do texto por meio de um processo mental e baseado na dedução. (2004, p. 261; 262).

Por isso mesmo, Gledson desconfia quando Machado desconsidera fazer um diagrama do romance ao retratar assim seu livro, justamente pela complicação de se entender quantos pontos o autor busca costurar<sup>106</sup>. Ele novamente indica o problema de se considerar *Esau e Jacó* apenas como metanarrativa ao discutir o capítulo 46 (ainda o do teatro), quando o narrador trata o leitor como numa plateia, indicando a falsidade da ilusão artística e a desconexão entre a fantasia e a realidade do público:

Machado parece referir-se à falta de substância de sua própria ficção, dando assim munção a quem deseja insistir no romance como construção artística, e não como espelho da verdade. A última frase, contudo, a que seria muito tentador não prestar atenção, desmente tudo isso, deixando-nos muito menos seguros da nossa posição de espectadores (1986, p. 167).

Novamente, é questão de se pensar de que “verdade” fala o narrador. Affonso Romano de Sant'Anna descarta qualquer sentido que não o do texto mesmo: “Se os referentes externos são relegados, onde se realiza, enfim, a partida a que se referia o narrador ao aproximar a narrativa do jogo de xadrez? O tabuleiro não existe, já havia afirmado o narrador. O jogo busca a sua própria liberdade” (1990, p. 132). Porém, interessa ao leitor satisfazer-se com o nada e ignorar todas as indicações sobre o mundo, as pessoas e o país que o narrador lhe apresenta?

Mais do que a liberdade total do texto, aproveitada por essa crítica focada no

<sup>106</sup> O crítico até mesmo esboça um diagrama seu em *Machado de Assis: ficção e história* (1986, p. 200).



significante, interessa-nos justamente encontrar a coerência entre *Esau e Jacó* e a visão estética que Machado deixou manifesta, especialmente nos jornais, sem contar suas marcas na própria arte. Sabemos, por isso, que sua visão de mimese não reconhecia como únicas opções o sentido literal ou sua nulificação pela perfeita Criação romântica. Podemos citar novamente sua indicação para Luís José da Silva, a respeito de seu romance *Cenas do interior*, em 1865 (vimos em 3.4): “os caracteres verdadeiros e os sentimentos humanos estão acima da veracidade rigorosa dos fatos” (OC, v. 3, p. 1095), portanto existe uma verdade que deve ser buscada (o texto não acaba em sua própria forma), sem que isso se associe a obedecer os fatos reais tal qual aconteceram.

Concordamos com Gledson, porque, não seguindo o narrador, não confiando nele, sabemos que a única mimese possível no romance é ainda aquela de toda ficção, baseada na vida, mas não necessariamente nos fatos, e a harmonia que fecharia essa mimese com lógica seria, portanto, a estrutura verossímil que nos leva a alguma verdade (sobre a vida, a arte, as pessoas...), ainda que o próprio Machado não tenha encontrado uma definição para esse difícil conceito. A única verdade que estamos garantidos de não encontrar é a factual, justamente a única que Aires pretende nos oferecer. A visão estética desse narrador, portanto, é uma ironia, não o espelhamento de como o autor vê a arte.

As derradeiras alucinações de Flora, sua mistura entre realidade e fantasia, marcam um clímax estrutural de *Esau e Jacó*. Não é propriamente um clímax dramático, pois não há uma apoteose da ação ou das personagens, mas se descortina aí a realização mais perfeita do que arma toda a obra. Acontece nesse romance um desenvolvimento do processo que Silviano Santiago chamou de apriorismo em *Dom Casmurro*. Lá, o narrador se defendia frente ao leitor, indicando a culpa contra Capitu, no que o crítico destaca a retórica tanto pela profissão de Bento, advogado, quanto por sua formação em seminário. “Ele sabe de antemão o que quer provar e sua peça retórica nada mais é que o desenvolvimento verossímil de certo raciocínio que nos conduzirá implacavelmente à conclusão por ele ambicionada” (OC, v. 1, p. 129). O objetivo de Aires é menos específico, mas sua tese é mais ambiciosa, pois não se trata de entender uma personagem, mas de explicar, ou antes, pressupor a lógica da vida e da humanidade, o fatalismo de tudo, com o exemplo especial, mas não específico, de gêmeos opostos. Pela memória do narrador, “a reconstrução obedece a desígnios apriorísticos, óbvios ou camuflados, mas sempre sob o devido controle daquele que lembra (...) a reconstituição do passado obedece a um plano predeterminado” (OC, v. 1, p. 131).

O que Silviano Santiago está apontando é que, na retórica apriorística, o verossímil precisa valer pelo verdadeiro, pois o que está em jogo é convencer mais do que ser veraz. Por isso, a supervalorização da verossimilhança, em *Esau e Jacó*, vale muito para o discurso mágico de Plácido e Santos ou o oráculo de Natividade e Perpétua, mas ela também marca, de modo especial, o fatalismo de Aires. Também aqui convencer era a profissão do narrador diplomata. As outras personagens justificam os fatos *a posteriori*, conforme melhor lhes sirvam, mas o conselheiro é quem tem a vantagem de recontar tudo, suas justificativas torando-se, portanto, *a priori* no romance. É isso mesmo que o prende fora da verdade, pois ele narrará o verossímil, conforme o que acredita, não esquecendo que o verossímil só o é se convence seu leitor. É assim que o convencimento ganha o primeiro plano, e a verdade se torna secundária ou submissa.

Do ponto de vista desta, portanto, o narrador está construído para o erro exatamente porque a estrutura (lógica daquilo que acredita) prevê os acontecimentos, organiza o que está sendo lembrado na direção dos preconceitos do narrador. Aparentemente, o narrador de *Esau e Jacó* tem menos em jogo que o de *Dom Casmurro*. Veremos que o conselheiro de fato é mais interessado na trama narrada do que deixa transparecer a princípio, mas, mesmo com menor envolvimento, o apriorismo garante o erro, o distanciamento da verdade, o que liberta o pensamento do leitor, se ele for atentado para pelo menos alguns desses erros. Veremos muitas outras formas, além das já comentadas, para que aconteça justamente isso.

Silviano Santiago aponta que o argumento pelo verossímil é de má-fé na política e no Direito, acusando o advogado Bento com Pascal e Platão. No caso, Santiago vê o engajamento social afinado da crítica dessa retórica do verossímil:

Como intelectual consciente e probo, espírito crítico dos mais afilados, perscrutador impiedoso da alma cultural brasileira, Machado de Assis assinala ironicamente nossos defeitos. Mas este é um engajamento bem mais profundo e responsável do que o que se pediu arbitrariamente a Machado de Assis (OC, v. 1, p. 139).

O provável não é o verdadeiro necessariamente, ainda que convença como tal. Porém, não é possível evitar essa armadilha na ficção. Na tradição que Machado aproveita, não se circunavega o verossímil em direção à verdade na arte. A grande ironia talvez fique mais clara mesmo em *Esau e Jacó*. O campo por excelência em que o verossímil vale mais que o veraz é a arte, desde a *Poética* de Aristóteles. A proximidade entre arte narrativa e retórica foi tanto seu valor quanto seu defeito, em diferentes épocas e culturas (por vezes associada à razão e à atividade política, por outras associada à mentira e à distorção). Por isso, o narrador que se

guia mais ou menos ostensivamente pelo verossímil destaca o aspecto mentiroso da ficção, aquilo que apenas é um modo de apresentar a verdade, alguma verdade. A retórica do verossímil de Machado é portanto outra ferramenta metanarrativa, que busca aprisionar o leitor na mentira do enredo para que o mesmo leitor, ao reagir, fique livre do que é obviamente falso e busque o que possa ser verdadeiro. Se é preciso atravessar a verossimilhança da arte para se encontrar alguma verdade, o narrador pode fazer a sua parte, costurar o campo do verossímil, mas é do processo da interpretação encontrar essa verdade; cabe, portanto, ao leitor fazê-lo, apesar do narrador.

A ideia da estrutura que antecipa o seu preenchimento (como a harmonia guia o final do livro) está presente de outras formas ainda no próprio enredo, mistura-se de diferentes formas aos elementos do romance. Além das esperanças que fomentam os sentimentos e pensamentos de Natividade e do marido a respeito dos filhos antes que eles nasçam, mais de uma vez ela se sente como nora de Flora, prevendo a decisão de um filho por desposá-la enfim. O mesmo acontece após a morte da pretendente. Natividade pensa adiante, em novas, “quem lhe apalpasse o coração sentiria já um antecipado ciúme das noras” (p. 1214).

Essa diluição do apriorismo pelo romance reforça o que veremos sobre o fatalismo do narrador, bem como sua tese sobre os gêmeos. Uma estrutura antes daquilo que funcionará nela, seja a esperança de uma sogra ou de uma mãe, seja o planejamento de um romance sem o que “verdadeiramente” será narrado nele, replica a crença no destino e nas previsões, espíritas ou pagãs, que preparam o enredo. Se a oposição entre os gêmeos estava armada no útero, os conflitos e a busca pela mesma esposa (que é *prevista* como teoria ou ânsia da leitora) estão armados antes dos fatos, então todo o resto é o desenrolar lógico e necessário desse primeiro nó essencial, que escapa de toda lógica. Reconhecemos a estrutura trágica. Vimos (em 3.2) que já o primeiro conto que Machado publicou na *Marmota*, de 1858, mimitava uma tragédia, mais parecendo um roteiro de teatro; a tragédia é de fato uma das grandes constantes que encontramos considerando toda a obra narrativa, o que tanto indica a importância estrutural do teatro quanto a manutenção de seu gosto classicista.

Ainda que essa regra para o livro seja a estrutura perfeita prevista por um Aristóteles, entre outros teóricos da narrativa, especialmente do teatro, a aplicação que Aires faz dessa lei para vida “real” tira-lhe a credibilidade. Se a lei da arte (o perfeito desenvolvimento lógico da estrutura armada) é a lei da vida, e o caminho trágico de Flora ou dos gêmeos estava traçado antes mesmo de eles “preencherem” o destino com os fatos reais, não há responsabilidade

possível, não há escolhas, e tudo aconteceu como deveria acontecer. A amizade e o conflito dos gêmeos não poderiam ter sido evitados, bem como as alucinações e a morte de Flora. O que é lógica na arte, é crença fatalista no mundo real. Aires está aplicando a arte pela arte na vida, e o resultado é desastroso. Ao mesmo tempo, essa relação nos permite ver a filosofia de vida do conselheiro como uma teoria artística, e a falência daquela como indicativo machadiano da insuficiência desta.

Se não aceitamos essa visão sobre a vida, que Aires toma de empréstimo da estrutura artística ideal, então algo poderia ter sido feito, tudo poderia ter acontecido diferente, e o próprio Aires, quem sabe, poderia encontrar o seu papel no desenrolar dos fatos que culminaram na morte de Flora, bem como daquilo que essa morte seja símbolo, como discutiremos especialmente de 5.3 a 5.5. O isolamento da vida que o conselheiro exercita é também um afastamento de toda e qualquer responsabilidade. Se, então, analisarmos o lado político do romance, as consequências desse mesmo raciocínio irresponsável, de prévia organização de tudo que se desenrola a partir de um ponto nevrálgico magicamente estabelecido, são ainda mais preocupantes ou insatisfatórias.

Os reclames de veracidade de *Esau e Jacó*, portanto, não são apenas uma brincadeira com os clichês do folhetim romântico brasileiro, apesar de isso indicar o interesse de Machado pelo desenvolvimento do gosto, aqui pelo humor daquilo que pressupõe no seu próprio público, ou ao menos na memória deste. A veracidade é também um dos vários caminhos pelos quais o autor desacredita Aires como narrador, problematiza a relação da arte com a verdade, indicando uma importante relação entre a filosofia de vida do conselheiro e a estética, e chama a atenção para o fato de que a transição entre as leis eternas e ideais que alimentam Aires não podem satisfatoriamente explicar a vida, o que leva o leitor a ter sempre de escolher seu próprio caminho para entender como o romance está sendo organizado e, paralelamente, mas com forte relação, o que está errado em tudo que afirma a filosofia de Aires. Há uma discussão estética bastante ampla na escritura do romance, portanto, o que em si pode se expressar por uma simples brincadeira: um diplomata memorialista tem uma visão ficcional do mundo, um narrador tem uma visão de arte; o leitor real deve, ou deveria, ir além de ambos.

### 5.2.1 Aires, narrador e personagem

Consideramos importante esclarecer o cuidado de Machado para estabelecer a conexão de Aires como narrador e personagem a um só tempo. A narração em terceira pessoa por vezes confunde leitores e pode fazer muitas vezes parecer que o escritor esquece de ligar um ao outro. A conexão, no entanto, elucida muito do conselheiro, dividido em duas máscaras:

embora seja o narrador, Aires se recusa assumir a condição de narrador e muito menos assume as opiniões, algumas tremendas, emitidas pelo narrador, que, no entanto, concordam em grande parte com aquelas emitidas pelo personagem Conselheiro Aires. Um romance que tem não um personagem-narrador, mas um personagem-autor, que se recusa a se confundir, *a priori*, com aquele personagem-narrador (ARAÚJO, p. 61).

Esse “personagem-autor” será tratado por nós como narrador, por motivos de clareza, já que o autor propriamente dito nos interessa, afinal é o esteta que buscamos investigar. No entanto, a separação que Homero Araújo faz no trecho citado é importante para demonstrar que a escolha da terceira pessoa já é reveladora a respeito de Aires. Trata-se de uma decisão formal que implica duas decisões centrais do conselheiro: abster-se e ser ostensivamente neutro. Era assim que praticara a diplomacia, é assim que buscará nos contar a história que separou no caderno “Último”. O primeiro passo, portanto, é deixar clara essa ligação íntima entre tudo que percebemos em Aires e o narrador que nos conta a história.

A Advertência avisa quem é o narrador, o conselheiro Aires, agora morto. É ele quem narra em terceira pessoa, de forma quase onisciente. Raras vezes ele afirma não saber de algo, e por isso não o contar. Mesmo nesses casos, há passagens claramente irônicas, assim como elipses “desnecessárias”, como a do nome do frade, que comentamos acima. Em diálogo com essa ironia, há certo esforço do narrador de indicar como ele sabe sobre fatos que não teria testemunhado, ou que elementos possui para aventurar os pensamentos, desejos e suspeitas de outras personagens. Isso significa que, no que diz respeito a manter o narrador sempre como Aires, há um exercício de continuísmo que confirma o conselheiro como o narrador do livro, de modo que um certo desconcerto narrativo em *Esau e Jacó*, como parece a alguns leitores, não é verdadeiro. O romance não abandona o narrador indicado na Advertência, apesar de esse narrador poder ter muitos problemas que servem àquela desconfiança do leitor, útil ao livro e crucial para reconhecermos as marcas da estética machadiana.

Há indicações diretas, que fecham suspeitas previamente apontadas. É o caso de Aires anotando no Memorial quando se dedica a conviver muito com os gêmeos: “Escrevia-os no

Memorial, onde se lê que a consulta ao velho Plácido dizia respeito aos dois, e mais a ida à cabocla do Castelo e a briga antes de nascer, casos velhos e obscuros que ele relembrou, ligou e decifrou” (p. 1131-1132). Lemos assim, no capítulo 45, quando se fechava o conhecimento do conselheiro para poder contar o início do romance.

No mesmo capítulo, no entanto, Machado dá ideia da ironia dessas passagens, porque elas embasam uma veracidade insistente que era, de certa forma, um insulto à inteligência do leitor, se levada a sério – portanto outra forma de criticar a tradição do estilo folhetinesco.

Quando propõe, no parágrafo seguinte, que o leitor se porte como um espectador no entreato, comentando as pessoas na volta enquanto o tempo passa no romance, afirma que esse divertimento seca as lágrimas do ato anterior, mas complementa: “Falo por imagem; sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro” (p. 1132). A reclamação de uma verdade pura já deveria levantar as suspeitas do leitor a respeito do que está por vir e onde estariam as falhas no que foi narrado até então, além de chamar à atenção, no meio da narrativa, para a falsidade da ficção. Isso, por sua vez, pode atentar para o choro negado, que, elemento de melodrama tão resistido, seria de supor adequado para um narrador que está contando (e o sabe de antemão, diferente de nós), os desenvolvimentos que levariam à morte de Flora, uma jovem que tanto o tocou. A negação do sentimento não é uma quebra de continuísmo, mas elemento esclarecedor sobre o narrador, uma vez que essa negação é coerente com o romance e com o que descobrimos sobre o narrador. Deteremos nossa análise propriamente nos sentimentos em 5.6.1.

Há outros exemplos, menos significativos para uma discussão estética com o leitor, mas que igualmente mantêm o jogo de que Aires era apenas uma testemunha, não tanto um ser onisciente no livro. O único onisciente, o autor, para quem tudo no livro é ficção, ironiza a veracidade dessa narrativa do conselheiro, dos escritores que fazem como este e do público que lhe acredite.

Um exemplo de continuísmo para justificar sua quase onisciência está no capítulo 98, do baile da ilha Fiscal. Aires comenta os pensamentos de Flora, para logo abaixo conversar com ela e ouvir de seus lábios o que “adivinhou” pouco acima. Logo antes afirmara seu erro ao “prever” como Flora se sentiria na festa: “Flora não se aborreceu na ilha. Conjeturei mal, emendo-me a tempo” (p. 1137). O cálculo errado é a expressão de sua expectativa, de sua forma de entender Flora e expressar isso para o leitor. Já o acerto é fundamentado na conversa que aconteceu em seguida, entre ambos.

Alguns acontecimentos seriam contados apenas no momento em que o narrador tomaria conhecimento dos fatos, como se o inverso não estivesse sendo feito ao longo de todo o romance: “Quanto à matéria da conspiração, podereis sabê-la depois, brevemente, daqui a um capítulo. O próprio Aires não descobriu nada, por mais que quisesse faltar os olhos naquele diálogo de mistérios” (p. 1141). No caso, o conselheiro tenta entender um diálogo que observa, mas não escuta, e por isso o conhecimento do leitor também fica adiado. Tática semelhante é a deste trecho, em que o conhecimento do conselheiro transcende um pouco a restrição de outras personagens: “Tão secreta foi a conferência dela e dos filhos que estes não quiseram contá-la a ninguém, salvo ao conselheiro Aires, que a adivinhou em parte” (p. 1222). O capítulo 55, por sua vez, faz até referência entre parêntesis ao capítulo que está sendo discutido (47) na explicação do continuísmo.

Mesmo o irmão das almas<sup>107</sup>, do início do livro, é conhecido de Aires por se tornar rico, o Nóbrega. É claro que, de uma forma ou de outra, seria praticamente impossível que o conselheiro descobrisse o passado secreto de Nóbrega ou adivinhasse tudo o que descreve a seu respeito no começo do romance. Como afirmamos, o jogo do continuísmo mantém a ligação entre o narrador e a personagem Aires, mas isso não significa que o torne um narrador confiável ou que diminua a ironia de Machado com a ideia de um narrador que afirma apresentar fatos reais. É o reforço ou a lembrança da identidade entre narrador e conselheiro que é o importante nesse jogo.

Alguns comentários de passagem, no que diz respeito ao continuísmo, são tão jocosos quanto indicam a intimidade com as personagens que, por lhe confessarem muito, fornecem-lhe informações que o permitem completar o livro. Sobre Natividade, por exemplo, comenta “Chamo-lhe velha, porque li a certidão de batismo” (p. 1222), indicando que na verdade estava muito conservada, bem mais jovem aos olhos dos outros, que não a conheciam como ele, Aires, o íntimo narrador.

O livro, portanto, tem um narrador planejado ao ponto de justificar seu conhecimento da matéria narrada, e ele coincide, ainda que não temporalmente, com o Aires personagem. A Advertência não é esquecida, de modo que o narrador onisciente está de fato descartado, e o fingimento disso na maioria do livro é antes um jogo narrativo a ser interpretado. Se esquecido, o narrador geralmente traz a atenção do leitor para isso nos momentos mais proveitosos. Se desconfiamos dele, então é o caso de se questionar o próprio Aires, e de ter

---

<sup>107</sup> Pessoa que coletava esmolas na rua para a missa rezada às almas de pessoas pobres, a fim de diminuir a estada delas no purgatório.

um olhar crítico para essa personagem que nos narra o livro. Um e outro (narrador e personagem) complementam-se para que entendamos o conselheiro melhor e, por isso, possamos novamente repensar a narrativa e a que ela se propõe.

### 5.3 CONHECE TEU NARRADOR

O narrador de *Esau e Jacó* levanta questões que se irradiam para muitos temas que nos interessam por estarem ligados ao isolamento ou engajamento da arte, à confiança ou desconfiança num narrador que isola o romance do mundo que o inspirou e que, agora, o lê. É fundamental, então, entender bem esse narrador, o que começaremos a fazer a partir da própria filosofia de vida que ele prega a seus amigos e conhecidos, bem como a nós, como leitores.

#### 5.3.1 A Negação da Vida

Consideremos que a vida é feita de escolhas, que os sentimentos motivam a maioria delas ou, até mesmo, criam a necessidade de que as façamos, por nos jogarem na vida, nutrirem em nós desejos sempre novos. Lembremos ainda de Empédocles, como quer Aires: “a guerra é a mãe de todas as coisas”<sup>108</sup>, e não apenas “guerra” no sentido técnico, como jocosamente lembra o conselheiro. Destaquemos, como faz Alfredo Bosi em “Uma Figura Machadiana”, quem é o conselheiro: “Um espírito que sabe que onde há história há conflito” (OC, v. 1, p. 180). Consideremos, assim, que seja a negação da vida a fuga dos sentimentos, dos conflitos e das escolhas, e que a abstinência, a paz absoluta e a resoluta resistência à possibilidade de conflito sejam eufemismos para a mesma fuga. Aceitemos essas premissas e,

---

<sup>108</sup> A referência seria correta a Heráclito. Ainda que possa ser um erro de Machado, parece pouco provável. Antônio Sanseverino, na própria banca de defesa deste trabalho, propôs que se trate de mais uma dualidade do livro, especificamente caracterizando Aires. Aqui ele citaria a respeito da guerra e da mudança o filósofo errado, referindo justamente alguém que valorizou o reconhecimento entre os iguais a relação de Eros com a manutenção de tudo que existe (contraposto pelo Caos, que tudo separa e desmembra). Talvez, portanto, trate-se de “erro proposital”, outro elemento para desconfiarmos do narrador.



como José Paulo Paes colocou no título de artigo sobre o *Memorial*, aceitaremos que Aires é um aprendiz de morto.

A filosofia de Aires é a constante negação da vida, entendida como movimento, conflito, decisão. O narrador indica quão longe vai essa desconexão até pela forte resistência da saúde do conselheiro ao tempo. Ele praticamente não envelhece, e essa característica está tanto nas descrições como em pequenas passagens como sua entrada repentina num bonde em que encontra Natividade sem que o carro pare. A amiga fica assustada e, questionada por Aires pelo motivo, responde: “Naturalmente, não imaginei que fosse capaz deste ato de ginástica” (p. 1122). No fim do romance, passados 23 anos do início da trama, o conselheiro retorna de uma viagem medicinal a águas francesas. Aires envelhecera, mas “recuperara algumas forças” (p. 1219).

Não é à toa que o narrador reforça na descrição do conselheiro a “flor eterna” na lapela. Eterna em todos os sentidos, pois representa a estabilidade, pelo significado mais sem vida da palavra, entendendo-se que vida é agito, é discórdia, além de solução dessa discórdia apenas no sentido de uma superação, não no de uma volta ao estado anterior, em que as forças em oposição sobrevivem paralisadas. Eterno, portanto, não apenas no sentido simples de algo que dure para sempre, mas também no metafísico de “fora da temporalidade”, isento do tempo.

Mas Aires não está só desconectado da vida (ou tentando fazê-lo). Ele prega essa postura sempre que pode, é a única reação que reconhece e aceita para situações de conflito. É uma atitude e uma filosofia de vida. Tem resultados absolutamente negativos para a trama que conta em *Esau e Jacó* e para o leitor que aceite sua filosofia. Podemos resumir prévia e simplificadamente o grande conselho do conselheiro, portanto, por “não aja”, “não diferencie os contrários”, “não mude nada” ou “não viva”. Flora será a grande expressão desses conselhos.

Mesmo assim, a falha da ideologia de Aires só é significativa para pensarmos uma estética machadiana se entendermos que essa falência está prevista e projetada no livro, ou seja, se reconhecermos uma figura ainda por trás do narrador, refratada por ele, exatamente como comentamos ao discutir o *raisonneur* no romance: quando uma personagem narra (ainda que em terceira pessoa, como Aires aqui), seu discurso parece mais falso, em vez de verdadeiro. Isso pode não ser explorado por um escritor, mas, no caso de Machado, sua ironia é toda armada nessa direção. Veremos, portanto, que o ridículo da filosofia de Aires e a

incompletude de sua visão para abarcar tanto a vida quanto os acontecimentos do romance estão indicados na explanação mesma de sua filosofia. Machado, portanto, apresenta e desmente a suposta sabedoria de Aires pelas palavras dele e pela história narrada. Assim, é a falha do conselheiro que é significativa para se entender a estética machadiana. Sua filosofia interessa não por ela mesma, mas por seu erro (semelhante ao papel do Humanitismo em *Memórias póstumas e Quincas Borba*).

Apesar do uso da terceira pessoa, o narrador se põe frente ao leitor logo de início, de duas formas. Primeiro como personagem, pela Advertência, que nos indica quem seria a pessoa que narra. Entre seis cadernos numerados de memórias, havia esse texto, intitulado “Último”: “Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos” (p. 1074). Sabemos, assim, quem é o “eu” que se insinua no fim do primeiro parágrafo, do primeiro capítulo: “Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, confiava-me já muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu clube, e era o que lhe bastava da metrópole do mundo” (p. 1075, *grifo nosso*). A opinião e a figura do narrador que começa a se montar aí de forma alguma será discreta, de modo que o leitor do livro que volte à Advertência (e que, portanto, ruma o texto) terá todos os motivos para questioná-la, processo cíclico que define o narrador como nada confiável.

Aceitemos a fantasia proposta na Advertência: *Esau e Jacó* é mesmo um livro encontrado entre os manuscritos do finado Aires. A hipótese de que o caderno “Último” estivesse destacado para ser lido apenas depois de se ler o Memorial, de modo que se conhecesse Aires antes de se ler sua história, como considera o autor da Advertência, seria mesmo uma boa hipótese, considerando-se que *Esau e Jacó* é preenchido e governado pela personalidade e pelas ideias de Aires. Essa hipótese, no entanto, é descartada, pois o conselheiro não seria vaidoso. Veremos que, muito pelo contrário, tanto Aires tinha uma vaidade toda sua quanto este é o sentimento mais importante da narrativa, governando a ação até das figuras mais subalternas, como Gouveia e Nóbrega. A estátua de Narciso na frente da casa de Santos, pai de Pedro e Paulo, está longe de ser um detalhe descritivo (como fica claro, espera-se, pela quase absoluta falta de descrição ambiente no romance, em oposição à inclusão desse “detalhe descritivo”).

No entanto, Machado não espera uma leitura completa do romance e a revisão da Advertência para indicar a não-confiabilidade do narrador, ou a compreensão gradual de sua

ironia através de afirmações aparentemente sérias de Aires. Há pistas claras desde o início de que não devemos aceitar o ponto de vista do narrador, mas elas se tornam mais e mais explícitas.

O livro começa com Natividade e Perpétua subindo o morro do Castelo para visitar uma cabocla que tinha fama de ler o futuro, entre outros poderes sobrenaturais ligados a “conhecer o desconhecido”. Feliz com as previsões que a cabocla fez para seus filhos gêmeos, recém-nascidos, Natividade faz uma doação polpuda para um irmão das almas que encontraram ao descer do morro, depois da consulta. Já aqui, Aires faz torções para acusar e, ao mesmo tempo, salvar a imagem do irmão das almas para o leitor, enquanto o rapaz imagina o motivo para Natividade dar-lhe uma esmola tão alta e estarem as duas tão felizes ao descerem do morro. O narrador também tenta justificar de diferentes maneiras o fato de que o irmão das almas guarda a esmola para si, não para a igreja. O vai e vem de justificativas e acusações do narrador têm aquele desenho torneado por uma benevolência do narrador que pouco engana, pois é caminho para destrinchar as racionalizações da personagem.

Para exemplo, pode-se pensar no raciocínio sobre a validade da nota dada por Natividade, o que começa com “A suspeita de ser a nota falsa não chegou a tomar pé no cérebro deste: foi alucinação rápida” (p. 1078). O trecho é em seguida desmentido por

a ideia de ser falsa voltou-lhe ao cérebro, e agora mais frequente, até que se lhe pegou por alguns instantes. Se fosse falsa... ‘Para a missa das almas!’, gemeu à porta de uma quitanda (...)

E a nota sempre limpa, uns dois 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 (p. 1079-1080)

A ideia de dar a nota às almas, se falsa, fica sutilmente aludida com “Se fosse falsa... ‘Para a missa das almas!’”, ajudada pela pontuação, que o trecho seguinte despista revelando que não se tratava, supostamente, de pensamento, mas de sua fala na frente de uma quitanda. A “boa vontade” do narrador de nos afirmar que o homem não suspeitava da nota, portanto, tem curto alcance, e outros equívocos desse narrador aparecerão, alguns dos quais assumidos por ele próprio, quando adequado.

Também nesse início temos exemplos claros de que é preciso ler com certa ironia o que Aires estaria nos contando. A ferramenta romântica de reclamar veracidade da história narrada que comentamos é muito cara ao Aires narrador. A mesma boa vontade (que vimos falhar) o narrador demonstra nestes reclames de veracidade, por exemplo, com o irmão das

almas: “Sem rodeios, supôs que as duas senhoras vinham de alguma aventura amorosa, e deduziu isto de três fatos, que sou obrigado a enfileirar aqui para não deixar este homem sob suspeita de caluniador gratuito” (p. 1079).

O leitor, que sabe a verdade, entende que, não sendo gratuito, o homem ainda seria caluniador. Não seria isso problema maior que a gratuidade do ato? Mais ainda: por que o narrador seria obrigado a isso? Deve algo ao homem em questão, ou ao leitor? A obrigação aqui é uma brincadeira que joga com a gratuidade e a arbitrariedade da narrativa, nas mãos de Aires e não na nossa, além de sua dita benevolência, que se constrói como a cordialidade do conselheiro, afirmada por sua própria pena (e, por isso, desconfiável). A gratuidade do comentário é uma expressão daquela disputa de poder que interessa muito a esse narrador. Não é uma obrigação, é uma vontade, e as consequências do trecho são praticamente nulas para a história ou para a psicologia de Nóbrega, ainda que ele retorne no fim do romance.

Quando, em seguida, o irmão das almas se encontra em posição de dar uma esmola, ele entrega dois vinténs, ficando-lhe mil novecentos e noventa e oito réis, como explicita o narrador. Vê-se nessas páginas a ganância derrotando os valores desse homem por entre inúmeras racionalizações. Poderíamos ponderar que essa ganância nasceria da necessidade, mas o narrador não utiliza tal possibilidade para discuti-la. Quando reencontramos tal personagem rico, muitos anos depois, talvez se justifique a cena inspirar mais a ideia de apego ao dinheiro que a de necessidade, já que ele, Nóbrega, entende tudo apenas pelo filtro de relações monetárias.

Finalmente, quando volta à igreja e guarda o dinheiro de Natividade para si, conclui que o dinheiro era “naturalmente dele, que, em primeiro lugar, também tinha alma, e, em segundo lugar, não recebera nunca tão grande esmola. Quem quer dar tanto vai à igreja ou compra uma vela, não põe assim uma nota na bacia das esmolas pequenas” (p. 1080). Como conclusão irônica para o capítulo (atacando a retórica religiosa como atacara o suposto fiel) o irmão das almas é quem dá uma esmola, à porta da igreja, rapidamente, “às escondidas, como quer o Evangelho” (p. 1080).

Se o leitor não percebeu nos dois primeiros, o terceiro capítulo (em que esses fatos são narrados) é explorado para deixar o leitor com o pé atrás e para indicar que há uma ironia percorrendo a narração. Essa ironia não necessariamente parte do Aires, mas dessa pessoa que sabe que lemos o livro, que sabe da seleção da Advertência, que sabe que a Advertência é também uma ficção, ou seja, do autor – ou da figura que dele fazemos para entender que o

narrador não é quem escreveu o livro.

Podemos, portanto, duvidar de Aires, bem como pressupor que esse supranarrador (que vamos reconhecer como a imagem de fato de Machado de Assis) espera isso de seus leitores. Mas quem é, então, esse personagem que nos conta a história, quem é o narrador na frente da cena?

Os vislumbres que temos da alma do memorialista são-nos dados menos pelas observações que ele faz sobre si mesmo do que pela maneira como vê os atos alheios. Tal maneira de ver não se explicita no plano do significado ostensivo, mas tem de ser rastreada no que há de implícito no texto e a ele o leitor pode chegar através das pistas semeadas por Machado (OC, v. 1, p. 164).

Partiremos justamente de como Aires se apresenta na trama, como indica nessas palavras José Paulo Paes, para então analisar paulatinamente os indícios deixados por Machado.

O conselheiro entra em cena já provando o equívoco da Advertência, a respeito de a vaidade não estar entre seus defeitos: entre o fim do capítulo 11, em que é anunciado, e o capítulo 14, o conselheiro expõe as credices e racionalizações pífias do mestre espírita de Santos, além de desenhar seu retrato, como personagem, com todos os elogios a si que consegue juntar à ação, em que demonstra uma condescendência quase de pena em relação a Santos e Plácido. O capítulo 12, “Esse Aires”, informa:

conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo, e quase nenhum vício. Não atribuas tal estado a qualquer propósito. Nem creias que vai nisto um pouco de homenagem à modéstia da pessoa. Não, senhor, é verdade pura e natural efeito. Apesar dos quarenta anos, ou quarenta e dois, e talvez por isso mesmo, era um belo tipo de homem. Diplomata de carreira (p. 1092).

É nesse capítulo que sabemos da flor eterna na botoeira, pois em seguida vem a descrição física da personagem. Conhecemos sua boa aparência, aprumo e a fala branda e cautelosa, que reconhecemos ser, para Aires, um elogio dos melhores. É na sua apresentação, portanto, que sabemos que o diplomata vive o mais deslocado da vida quanto possível, se a entendemos como conflito e movimento. Esse conceito de vida pode não ser o de qualquer leitor, mas fica claro para ele pelo menos aplicado à história do romance, centrado, conforme o título, num conflito eterno e constante entre irmãos gêmeos.

Após a apresentação de seu caráter e uma descrição física, bem associados, o terceiro passo para conhecermos Aires é seu passado com Natividade<sup>109</sup>. Ele se interessara pela mãe

<sup>109</sup> Muitos críticos dão destaque a Natividade, não apenas por sua relação com Aires, mas é interessante que Jose

dos gêmeos, muitos anos antes, mas seu sentimento e os motivos para o seu recuo nos dizem bem quem é o nosso narrador:

Não foi propriamente paixão; não era homem disso. Gostou dela, como de outras joias e raridades, mas tão depressa viu que não era aceito, trocou a conversação. Não era frouxidão ou frieza. Gostava assaz de mulheres e ainda mais se eram bonitas. A questão para ele é que nem as queria à força, nem curava de as persuadir. Não era general para escala à vista, nem para assédios demorados; contentava-se de simples passeios militares – longos ou breves, conforme o tempo fosse claro ou turvo. Em suma, extremamente cordato (p. 1092).

Ou seja, um homem que não se dá o trabalho de tomar uma atitude nem mesmo quando o assunto é amor carnal ou espiritual. Pelo poder de Natividade sobre ele por décadas a fio e por seu constante ciúme de Santos, vê-se que seu interesse não era tão fraco quanto tenta nos narrar nesse trecho. Perfeito apaziguador, olha a vida de fora, mesmo mais jovem e apaixonado (ou interessado, se se preferir). Também os gêmeos, quando se prostram sem ação, na imaginação de Flora, serão chamados de cordatos pelo narrador (“mansos e cordatos”; p. 1183), simbolizando sua incapacidade de decidir conquistar a pretendente em vez de se esquivar por medo de perder (o medo de ser feliz que vimos em *Ressurreição* – igualmente, a preferência por fugir do conflito).

Aires não fora menos morto no casamento.

Posto que viúvo, Aires não foi propriamente casado. (...) Casou por necessidade do officio; cuidou que era melhor ser diplomata casado que solteiro, e pediu a primeira moça que lhe pareceu adequada ao seu destino. Enganou-se; a diferença de temperamento e de espírito era tal que ele, ainda vivendo com a mulher, era como se vivesse só. Não se afligiu com a perda; tinha o feito do solteirão (p. 1092-1093).

A decisão de se casar viera de uma impressão estética, no sentido de superficial, que é o que Aires dá ao termo. É um dos traços que o conselheiro nunca parece abandonar, inclusive como narrador: a tendência a acreditar em escolhas por motivos estéticos superficiais. Seu descrédito, portanto, nos faz duvidar da estética como esse jogo de aparência sem profundidade.

Definindo melhor o que chamou de postura cordata, Aires revela como seu centro um tédio, o tédio à controvérsia. “Trata-se, então, de algo negativo (...) menos um antídoto, mais

---

Verissimo dá-lhe destaque sobre a figura do conselheiro, que seria de mais fácil execução (*in* GUIMARÃES, 2004, p. 446). Natividade é uma junção ideal de mãe, mulher e dama, para o crítico. É um indício interessante da forma como Machado construiu essa personagem que, não sendo inefável como Flora, reúne tantos ideais quanto a jovem, aparentemente. Bem entendida sociologicamente a representação ideal da mulher na virada para o século XX, talvez fosse possível explorar mais a sensibilidade da época para uma personagem como ela, atualmente mais distante do ideal social feminino.

uma fuga” (GLEDSON, 1986, p. 208). Por isso estava disposto a aceitar tudo. O exemplo, para explicar bem ao leitor, é justamente a chegada de Aires à casa de Santos quando se discutia a cabocla do Castelo. “Aires *não pensava nada*, mas percebeu que os outros pensavam alguma coisa, e fez um gesto de dois dedos” (p. 1093, *grifo nosso*). É então que se revela a extrema habilidade do diplomata para não dizer uma coisa nem outra e encontrar todos os seus interlocutores no meio, geralmente juntando argumentos que argumentos não são. “Aires opinou com pausa, delicadeza, circunlóquios, limpando o monóculo ao lenço de seda, pingando as *palavras graves e obscuras*, fitando os olhos no ar, como quem busca uma lembrança, e achava a lembrança, e arredondava com ela o parecer” (p. 1093, *grifo nosso*).

Somos apresentados, também nesse capítulo, ao Memorial dentro da narrativa, aquele mesmo mencionado na Advertência, os seis cadernos que antecederiam o “Último”. É para lá que vão suas opiniões; não, portanto, para a vida, onde elas são requeridas e buscadas. Ficam guardadas em cadernos só seus.

A ligação entre o tédio de Aires e seu deslocamento da sociedade e, logo, da vida, fica clara no comentário deixado no Memorial a respeito da noite em que se discutiu a cabocla.

‘Natividade e um padre Guedes que lá estava, gordo e maduro, eram as únicas pessoas interessantes da noite. O resto insípido, mas insípido por necessidade, não podendo ser outra coisa mais que insípido. Quando o padre e Natividade me deixavam entregue à insipidez dos outros, eu tentava fugir-lhe pela memória, recordando sensações, revivendo quadros, viagens, pessoas.’ (p. 1093).

A vida (na verdade ainda sem grande envolvimento que ele demonstre) está no passado distante, longe do Brasil geralmente<sup>110</sup>.

O tédio da vida só pode afastar da vida. Se vertermos “tédio” para *ennui*, indicaríamos mais claramente o que a postura de nosso narrador tem a dizer sobre a arte que parte do mesmo sentimento, no fim do século XIX e início do XX. Se há paralelo entre a filosofia do conselheiro e a arte pela arte, a base da primeira no tédio da vida reforça tal paralelo, dada a importância desse sentimento não apenas para os românticos byronianos, mas também para toda poesia que se quer descendente de Baudelaire e, depois, Rimbaud. A proximidade de Aires com Flora reforça ainda essa leitura, como veremos.

O capítulo 32, “O Aposentado”, fala sobre Aires quando ele retorna ao Rio de Janeiro, quando Pedro e Paulo cresceram. O tema do capítulo é a conservação, e ele vai mostrar,

---

<sup>110</sup> José Paulo Paes demonstra no ensaio “Um Aprendiz de Morto” que *Memorial de Aires* será construído em cima dessa associação, estando a vida na Europa e a morte no Brasil, para o conselheiro (OC, v.1, p. 172).

justamente, que Aires nunca muda significativamente, como bem cabe a uma personagem destacada da vida:

Não mudara inteiramente; era o mesmo ou quase. Encalveceu mais, é certo, terá menos carnes, algumas rugas; ao cabo, uma velhice rija de sessenta anos. Os bigodes continuam a trazer as pontas finas e agudas. O passo é firme, o gesto grave, com aquele toque de galanteria, que nunca perdeu. Na boteeira, a mesma flor eterna. (...) A própria casa dele no Catete estava bem conservada (p. 1115).

Aires também não enxergou grandes mudanças na cidade. E é com ela, com as pedras, as ruas e os prédios, que ele quer voltar a conviver, não com as pessoas. Ele nega ficar morando com a irmã, Rita, porque ela, do ponto de vista de Aires, sabia inventar dissidências, provocando que Aires fizesse grandes torneios para dizer algo e logo depois conseguir afirmar o contrário, a fim de concordar com ela e não cair em discórdia. “Viverei com o Catete, o largo do Machado, a praia de Botafogo e a do Flamengo, não falo das pessoas que lá moram, mas das ruas, das casas, dos chafarizes e das lojas” – distante da vida, quer estar com as “cousas petrificadas e pessoas imortais” (p. 1116). Por isso mesmo tem “horror à multidão” (p. 1125). Aires é, obviamente, leitor de autores antigos: Horácio, Erasmo e Cervantes. Na verdade, a essa altura, são propriamente releituras. A única outra referência ao hábito de ler que temos no romance é o já mencionado gosto de Natividade por romances e novelas estrangeiras da moda.

É por seu distanciamento das coisas vivas também que dedica sua aposentadoria primeiramente a escrever o Memorial, focado em seu passado, o mais distante que pode do presente. Faz um armário especificamente para guardar suas relíquias, objetos de puro valor sentimental, tudo de experiências antigas. Quando na casa de Batista, aturando o discurso deste sobre certos relatórios de seu tempo de presidente de província, Aires demonstra o que, como narrador, afirma ser uma faculdade particular, ainda que outros também a tenham: seus olhos “não saíam da página, mas em verdade já lhe prestava menos atenção; o tempo, a gente, a vida, cousas passadas, surdiam a espia-lo por detrás do livro com que tinham vivido, e Aires ia tornando a ver um Rio de Janeiro que não era este, ou apenas o fazia lembrado” (p. 1146). De fato, Aires se sente tão exausto de ser requisitado por Flora no capítulo 52 e então por Batista nessa conversa do capítulo 53, que o seguinte tem o título “Enfim, só!”, com o ponto de exclamação.

Aires dá poucos indícios do que realmente fez na vida. Quando Natividade está muito preocupada que Paulo sofra as consequências de suas opiniões contra o Império, o conselheiro



assim a acalma: “Também eu discurssei em rapaz” (p. 1123). Está implícito aí que agora isso não quer dizer nada. Ou seja, a atividade na juventude é um impulso excessivo que passa. Se Aires é exemplo, significa que algumas palavras mais quentes não significam muito.

O conselheiro também se refere a uma certa época em que não havia aperfeiçoado sua indiferença universal, quando conta sobre sua estada em Caracas, como adido de legação. Ele estava envolvido com uma dançarina (alusivamente chamada Cármen). Ambos escutaram de repente, na rua, uma agitação muito grande. Eis o diálogo:

- Que rumor é este, Cármen? – perguntou ele entre duas carícias.
- Não se assuste, amigo meu; é o governo que cai.
- Mas eu ouço aclamações...
- Então é o governo que sobe. Não se assuste. Amanhã é tempo de ir cumprimentá-lo. (p. 1126)

Quando o encontramos mais velho, e especialmente como narrador, Aires já aperfeiçoou essa mesma postura que Cármen lhe indica aqui, e o mesmo desapego equilibrado que ela lhe exemplifica. Mesmo assim, observe-se o desinteresse de alguém em carreira diplomática (“perguntou entre duas carícias”) pela política do país em que trabalha – o próprio narrador buscará desmentir depois um desinteresse tão absoluto na profissão: “Aires fora um diplomata excelente, apesar da aventura de Caracas, se não é que essa mesma lhe aguçou a vocação de descobrir e encobrir. Toda a diplomacia está nestes dois verbos parentes” (p. 1201). Já vimos o quanto aprendeu a descobrir o meio-termo em tudo, a forma de enfraquecer a decisão alheia. O quanto podemos confiar nessa autoimagem de Aires está submetido ao fato de que surge como ferramenta de veracidade: trata-se da explicação de como leu tanto das intenções de Flora, em determinada cena: a invasão da consciência pelo narrador, mesmo em terceira pessoa, exige explicações, se devemos acreditar no que Aires nos conta.

Alternadamente a algumas lembranças, o narrador tenta indicar sua personalidade como sempre estável. Quando pensa sobre o provérbio “Quando um não quer, dois não brigam” (analisando os gêmeos), o narrador comenta (em primeira pessoa) que lhe deu crédito quando novo exatamente porque esse dito concordava com sua natureza; não foi necessário que se convencesse realmente de sua verdade. “Todos os temperamentos iam comigo; poucas divergências tive, e perdi só uma ou duas amizades, tão pacificamente, aliás, que os amigos perdidos não deixaram de me tirar o chapéu. Um deles pediu-me perdão no testamento” (p. 1214).

A apresentação dele próprio, como personagem, conjuga duas ferramentas essenciais e interligadas que Aires tem para pensar o mundo: o essencialismo e o fatalismo. Conforme a nota no Memorial que indicamos, havia duas pessoas interessantes numa reunião noturna da casa dos Santos, incluindo Natividade. “O resto insípido, mas insípido por necessidade, não podendo ser outra coisa mais que insípido”<sup>111</sup> (p. 1093). Para reforçar a ideia, duas citações: o adágio “O que o berço dá só a cova o tira” e um verso da *Divina Comédia*, “*Dico, que quando l’anima mal nata...*”, por sua vez a epígrafe do livro e referência para começar o capítulo 13, chamado “A epígrafe” (p. 1094).

Eugênio Gomes considera representado, na citação de Dante, um “horror à vulgaridade” (OC, v. 1, p. 94), porque a epígrafe surge ao conselheiro quando vê a gente insípida da festa. Assim, apenas as pessoas medíocres seriam o referente. No entanto, não consideramos essa leitura tão coerente com o todo do romance. A própria referência às companhias indesejadas, de serem insípidos por necessidade, o adágio de berço e cova, o título *Ab ovo*, reutilizado algumas vezes pelo narrador, e a importância do fatalismo para a lógica de Aires, (sempre útil para compreender seus comentários paralelos sobre as personagens), aplicável a Pedro, Paulo, Batista, Cláudia, Natividade, Santos, gatuno, povo, enfim, o próprio andamento do romance, em que, como já indicamos, as personagens mal conseguem influir, presas por seus caracteres a lidarem com as mudanças da vida sempre com as mesmas ferramentas, tudo isso indica que o fatalismo da citação é importantíssimo para o romance, sendo esse encaixe com a lógica geral da obra mais esclarecedor que a referência específica aos círculos do Inferno em cuja introdução se encontram os versos na *Divina Comédia*, de onde Eugênio Gomes constrói sua interpretação.

Pode-se reconhecer a universalidade da tese de Aires, contrariando a interpretação de Eugênio Gomes, quando observamos que a frase para os convidados de Natividade (“insípido por necessidade, não podendo ser outra coisa mais que insípido”) tem a mesma base que o retrato dos gêmeos quando seu conflito está plenamente desenvolvido, após a morte de Flora: “Ainda quando combinassem de acaso e de aparência, era para discordar logo e de vez, não deliberadamente, *mas por não poder ser de outro modo*” (p. 1216-1217, *grifo nosso*). John Gledson critica essa interpretação de Eugênio Gomes ponderando também outra leitura para a epígrafe, considerando “possíveis contextos mais amplos da frase, entre estes a noção de Pecado Original, à qual também, provavelmente, alude um dos possíveis títulos mencionados

<sup>111</sup> Necessidade como expressão de lógica, necessidade orgânica, que não pode ser evitada: novamente o uso comum a regras da arte para descrever a vida.

para o livro, *Ab ovo*” (1986, p. 204). O próprio Eugênio Gomes, ironicamente, considera que Brás Cubas e Aires, para ele alter egos de Machado, “têm a mesma concepção fatalista do Destino” (OC, v. 1, p. 95).

A ideia de pecado original foi desenvolvida por Alexandre Eulálio, demonstrando como ela bem se encaixa a todos, inclusive Natividade, que Aires jamais chamaria conscientemente de medíocre, mas que tem também ela seus defeitos ao leitor crítico, pela própria construção do romance:

*L'anima mal nata* dos gêmeos alude seja à má vontade da mãe que recebeu a ideia 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. (1992, p. 361)

Se damos o peso à origem dos versos do modo que Eugênio Gomes defende, chegamos a outras consequências problemáticas à interpretação do romance, pois seria possível, e é por esse caminho que Gomes caminhou, supor então que apenas Flora e Aires não são medíocres no romance, por viverem etereamente acima dos fatos. O aproveitamento da ideia de vulgaridade vai ainda além, quando o crítico aproveita o conceito conforme Schopenhauer, que a classifica como o estado em que a vontade domina o entendimento, este servindo apenas a realizar estritamente o querer, e nada mais. Pela discussão dos sentimentos como deuses (5.6), veremos que isso não se restringe à segunda fase de Machado, que se caracterizaria por esse traço, conforme Eugênio Gomes. Mais do que isso, o alcance na obra machadiana de personagens dominados por seus sentimentos (vide as volições encarnadas nas diferentes profissões na peça *Os deuses de casaca*) ampliaria a afirmação de que toda a humanidade é medíocre, inferior a seres estetas, como ele (Machado) e Aires.

Eugênio Gomes parte de premissas que argumentamos, ao longo deste trabalho, não nos parecerem as mais coerentes e adequadas para se interpretar a narrativa machadiana, menos ainda *Esau e Jacó*. Ele assume que viver acima dos fatos, planando numa dissociação “superior”, seja algo positivo (o que a morte de Flora, principalmente, nos parece

contradizer<sup>112</sup>) e que Aires seja o alter ego de Machado de Assis, como referimos, o que implicaria, a nosso ver, retirar boa parte da ironia do romance, deixando muitos problemas do raciocínio de Aires sem resposta no próprio livro. Numerosas incongruências dessa “superioridade” de Aires em relação à vida constroem *Esau e Jacó* bem como *Memorial de Aires*, sendo mais produtivo, portanto, separar Machado de seu narrador.

Não nos parece, inclusive, que o autor se supusesse tão superior aos seres humanos em geral. Consideramos, pelo contrário, importante que o leitor se reconheça no romance, às vezes entendendo o próprio narrador de forma mais empática. Veremos isso em especial discutindo a vaidade, mas o famoso final de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, falando sobre a *nossa* miséria, parece indício simbólico nesse sentido. Os círculos do Inferno introduzidos pelo verso da epígrafe dizem respeito à inconsistência ou fraqueza humana frente a nossos próprios instintos e desejos: “submergiam as almas que se tornaram pecadoras, não por serem propriamente más (...). Suas culpas eram os ‘pecados do Leopardo’, que se caracterizam pela incontinência do apetite e do desejo, em qualquer de suas manifestações” (OC, v. 1, p. 91). Ora, esse problema não é justamente interessante por dizer respeito a todos os seres humanos, não apenas a alguns? E Aires, com suas dançarinas e sua vaidade, não teria repetidas vezes cedido ao apetite e ao desejo, suas saudades da juventude não diriam respeito justamente a isso?

Para seguir a interpretação de Eugênio Gomes, é preciso pensar ainda que a “gente medíocre” possa ler seu livro, ser parte significativa, se não total, do público, e que Machado não tenha interesse em dialogar com ela com o cuidado que estamos tentando demonstrar tê-lo feito, bem como com a consciência que Hélio Seixas Guimarães apresenta em *Os leitores de Machado de Assis*. De fato, Eugênio Gomes considera o autor plenamente satisfeito com uma arte pela arte (sem dever nada a ninguém, prescindindo até do público). Faz parte desse processo Eugênio Gomes subsumir perfeitamente os quatro últimos romances de Machado, excetuando *Memorial de Aires*, à filosofia de Schopenhauer. Em nada isso parece concordar com a tendência do autor para citar ressignificando, desconstruindo ou ironizando obras filosóficas, peças clássicas, ditos políticos e até textos bíblicos. Para Gomes, Machado é um esteta, no mesmo sentido que Aires utiliza o termo, mas já comentamos bastante como não vemos verdadeiro lucro em identificar Machado de Assis e seus narradores. Como dito, parte de uma ironia muito interessante se perde da obra nesse movimento, e o *raisonneur* já

---

<sup>112</sup> Gledson a interpreta no mesmo sentido (1986, p. 176).

ultrapassado no teatro volta inteiro e simples, travestido em narrador transparente.

Consideramos interessante lembrar que nada é bem retratado por Machado quando é visto como fim de si mesmo. A arte pela arte poderia ser acompanhada por expressões como “amava as cartas pelas cartas” (p. 1115), ou a luta pela luta: “a luta dos gêmeos carece de substância: apesar de suas diferenças, permanecem idênticos. Esta é a luta pela luta, não a luta darwiniana (possivelmente criativa) pela vida” (GLEDSON, 1986, p. 203).

No capítulo “A epígrafe”, personagem, Memorial e o próprio *Esau e Jacó*, que temos em mãos, confirmam a unidade entre Aires narrador e personagem, distanciando-o, portanto, de Machado. O capítulo 13 é também a oportunidade de esse narrador valorizar o leitor que ruma o livro: ali justamente afirma que a epígrafe é “um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro”<sup>113</sup> (p. 1094).

O fatalismo e o essencialismo de Aires casam-se muito bem com o verso de Dante Alighieri. A coerência entre citação, fatalismo e tédio à controvérsia é que eles justificam a falta de ação pelo fato de que tudo está decidido. Se as pessoas são como são, à revelia de seus melhores esforços, e tudo se desenvolve como deveria, desde o princípio (*ab ovo*), então não há responsabilidade, nem motivos fortes o suficiente para se agir, decidir e participar dos conflitos. Ele não ganharia nada pensando sobre a cabocla, conhecendo os convidados de Natividade ou tentando conquistá-la quando eram mais jovens: tudo estava decidido. É nesses termos até que corrige o ditado com “a ocasião faz o furto; o ladrão nasce feito” (p. 1175). Tenta, à sua maneira (uma provocação de Machado, no caso), incluir o leitor em sua visão de mundo: “curvou a cabeça ao Destino. Não se luta contra ele, dirás tu; o melhor é deixar que pegue pelos cabelos e nos arraste até onde queira alçar-nos ou despenhar-nos” (p. 1145).

Aires é tão fiel à sua filosofia de não participar do mundo, na verdade, que mesmo quando a opinião lhe escapa, ele tenta voltar atrás. É o que lhe acontece no capítulo 14, vaidosamente intitulado “A Lição do Discípulo” (ele, no caso). Quando Santos pergunta a Plácido, seu “mestre espírita”, sobre a possibilidade de duas almas brigarem antes de nascer, pensando em seus filhos gêmeos e nos comentários da cabocla do Castelo, Aires inadvertidamente se intromete: “Antes de nascer, crianças não brigam, replicou Aires, *temperando o sentido afirmativo com a entonação dubitativa*” (p. 1094, *grifo nosso*). A pequena aversão que Aires mantém do marido de Natividade (contra sua imagem de isolado do mundo e de sentimentos tais) faz-lhe escaparem as palavras, mas ele resiste: “Aires viu o

---

<sup>113</sup> Hélio Guimarães aponta as voltas e jogos eternos do narrador: lunetas serviriam para ver o que é totalmente escuro?

abismo da controvérsia, e forrou-se à vertigem por uma concessão” (p. 1095). É ele quem lembra, então, de Esaú e Jacó, que conforme a Bíblia teriam brigado no útero da mãe, como exemplos que negam o que ele mesmo disse. Entre argumentos vazios, Aires vai ponderando as próprias palavras, e a isso chama, pelo título do capítulo, de lição.

É conforme a visão essencialista de mundo, portanto, que Aires explica a personalidade de Pedro e Paulo, ou, mais especificamente, o conflito entre eles. Trata-se de algo que não poderia ser de outro modo. Por isso, vai até o fim do romance repetindo que os gêmeos não mudaram nada, ou seja, seguem usando os temas e problemas do mundo como ferramentas ou desculpas para discordar entre eles: “A política é um incidente, como a moça Flora foi outro...” (p. 1220) – afirma o conselheiro que casou porque caía bem à profissão.

Aires tira a responsabilidade tanto de si quanto dos outros dos acontecimentos essenciais de suas vidas, a tal ponto que, sem mais respostas para as preocupações de Natividade (que acompanhou todo o percurso da indecisão dos gêmeos e de Flora sobre quem casaria, ou mesmo flertaria abertamente com ela, afinal), o conselheiro joga tudo ao acaso: “Conte com as circunstâncias, que também são fadas. Conte mais com o imprevisto. O imprevisto é uma espécie de deus avulso, ao qual é preciso dar algumas ações de graças; pode ter voto decisivo na assembleia dos acontecimentos” (p. 1218).

Com todo o distanciamento que busca pregar ou comprovar, Aires manifesta algumas brechas importantes em sua prática. Vê-se que ele estava mesmo ainda aprendendo a ser um morto: um pouco de vida e desejo lhe resta.

Com todo o relativismo com que apresenta crenças e religiões no livro, existe uma exceção importante: o espiritismo. É tentador se considerar que isso é apenas manifestação da enorme resistência que Machado tinha a essa religião, como deixou claro inúmeras vezes em suas crônicas e em outros romances. No entanto, se considerarmos que respeitava ainda o preceito da harmonia (e não encontramos motivo algum para duvidar disso), deveria existir uma razão para essa resistência ao espiritismo no próprio romance. De fato, não é difícil encontrar pelo menos uma, que também aprofunda nosso conhecimento sobre Aires.

De todas as religiões e crenças levantadas, o espiritismo é a única levada a sério por Santos. Existe mesmo uma grande vigília de *status* social a respeito do que se pode acreditar ou professar, e o pai dos gêmeos não aceita outras religiosidades que não a espírita, particularmente por atenção a esse problema. Não será a única tendência de Aires contra Santos, ou melhor, não será o único indício de que o conselheiro ainda guarda uma atração ou

um resto de interesse em Natividade, o qual, se não pretende se realizar, mantém-no com a guarda erguida contra os gostos e interesses do marido dela.

Já vimos que a primeira aparição de Aires é resistindo à doutrina espírita. Apenas depois disso é explicado quem ele é. Mais ainda, atribui a si uma lição no mestre da casa. É a entrada em cena de Aires como personagem, mas o narrador manterá a coerência a respeito dessa religião. Por ironia, é claro, Plácido está reclamando que não consegue “incutir-lhe as verdades eternas” (p. 1092). Toda a racionalização de Santos e do mestre, imaginando que os nomes Pedro e Paulo foram predestinados, talvez indicados pelos próprios espíritos dos santos, que Perpétua (“muito devota”) teria sido inspirada, todo o capítulo “Teste David com Sibylla”, enfim, ressalta a vaidade e a falta de lógica que animam os dois a confirmarem o que a cabocla previra sobre os gêmeos: estariam predestinados a serem grandes – exatamente a única hipótese que Santos estava disposto a aceitar, é claro. Até mesmo os números dos versículos sobre as desavenças entre Pedro e Paulo na Bíblia guardariam um sentido secreto para os gêmeos, conforme a racionalização dos amigos:

- Sem contar este número *onze* do versículo, composto de dois algarismos iguais, 1 e 1, é um número gêmeo, não lhe parece?
  - Justamente. E mais: o capítulo é o segundo, isto é, dois, que é o próprio número dos irmãos gêmeos.
- Mistério engendra mistério. (p. 1096)

A cabocla, em contraste, é bem tratada pelo narrador: “Os cabelos, apanhados no alto da cabeça por um pedaço da fita enxovalhada, faziam-lhe um solidéu natural, cuja borla era suprida por um raminho de arruda. Já vai nisto um pouco de sacerdotisa” (p. 1076). O tom é radicalmente diferente. Se há ironia, guarda ainda tom benevolente.

O interesse de Aires em Natividade aparece aos poucos, como que em comentários paralelos do narrador, que nunca se decide por explicar ao leitor o que realmente aconteceu, ou quando, por mais que Aires adore afirmar seu gosto pela memória. Ele prioriza um passado que não tenha aparentemente grandes consequências para o seu presente, nem demonstre qualquer envolvimento emocional com a história sendo narrada. No seguinte elogio a Natividade, a referência a sua história com ela nos permite vislumbrar que é assunto mais sério, começando pelo que chama de isenção:

ter atravessado a vida intacta e pura. O cabo das Tormentas converteu-se em cabo da Boa Esperança, e ela venceu a primeira e a segunda mocidade, sem que os ventos lhe derribassem a nau, nem as ondas a engolissem. Não negaria que alguma lufada mais rija pudera levar-lhe a vela do traquete, como no caso de João de Melo, ou

ainda pior, de Aires, mas foram bocejos de Adamastor. Consertou a vela depressa e o gigante ficou atrás cercado de Tétis, enquanto ela seguiu o caminho da Índia. Agora lembrava-se da viagem próspera. Honrava-se dos ventos inúteis e perdidos. A memória trazia-lhe o sabor do perigo passado. Eis aqui a terra encoberta, os dois filhos nados, criados e amados da fortuna. (p. 1102)

Depois de uma vitória épica, capaz de manter a virtude, Natividade tem como prêmio os filhos que Aires, por ela, sente adotar e de quem busca cuidar como se dele fossem.

O narrador espera 17 capítulos para tocar novamente no assunto, dando-se ainda mais crédito. A ocasião é a frase de Paulo, a respeito da Abolição, que soava como uma afronta ao Império, o que preocupava Natividade. Conforme o narrador, durante toda a vida ela havia respeitado os bons costumes acima de tudo, o que ela considerava “princípios”, sendo um exemplo de virtude. Não entendia, portanto, por que Paulo não poderia sacrificar suas opiniões, respeitando as preocupações da mãe e o próprio imperador. Eis, no entanto, como o narrador coloca essa afirmação: “Natividade não acabava de entender os sentimentos do filho, ela que sacrificara as opiniões aos princípios, como no caso de Aires, e continuou a viver sem mácula. Como então não sacrificar...?” (p. 1121).

Não é de estranhar, portanto, que Aires tenha largado sua aposentadoria entre as pedras para viver na volta de Natividade, nem se estranha que ela reconheça e utilize isso. Esse retorno indica duas crises de filosofia: não consegue se isolar da vida por um interesse em Natividade que sobreviveu ao tempo e à distância, ainda que não seja todo o sentimento que experimentou outrora, e uma enorme ânsia responde ao tempo em que consegue viver mais isolado, ânsia de vida (comentaremos mais em 5.3.2).

Natividade pensa nele como o amigo a quem poderia confiar a tentativa de unir seus filhos, terminar com a rixa eterna entre ambos que tanto a preocupava. Aires quer cortar as cerimônias do pedido e assumir a proximidade que possa com os gêmeos, a quem quer como filhos: “Baronesa, o seu pedido equivale a nomear-me aio ou preceptor. Não faça gestos; não me dou por diminuído. Contanto que me pague os ordenados... E não se assuste; peço pouco, pague-me em palavras; as suas palavras são de ouro” (p. 1124). Aires, por sua vez, faz uma pequena firula para completar o retrato de Natividade em cena: “Confiava na ação do conselheiro, e para dizer tudo... Não sei se diga... Digo. Natividade contava com a antiga inclinação do velho diplomata. As cãs não lhe tirariam o desejo de a servir” (p. 1124). Talvez seja referência a isso Aires comentar aos gêmeos, quando discute a competição deles por Flora: “Um terceiro resolveria a crise, porque vocês se consolariam depressa; também eu me consolei rapaz” (p. 1190).



A confiança de Natividade no pedido a Aires é em si interessante, e teremos de retomá-la algumas vezes, porque implica o reconhecimento, que também veremos em Flora, de que Aires é um sujeito capaz de matar a ação, entendida como o conflito ou os contrastes. Quando Natividade estava chocada com a carta de Paulo sobre a Abolição, Pedro dera-lhe uma cor monarquista, o que muito agradou Agostinho, que espalhou essa interpretação até a princesa Isabel. Quando soube disso, Paulo ficou furioso, não querendo ser mal interpretado em seus ideais políticos. É o que vemos no capítulo 44, em que Aires prontamente “pôs água na fervura” (1129). Ele o faz minimizando a má interpretação da carta. Paulo não quer que duvidem de seus sentimentos, Aires minimiza isso também. A solução final é adiar a conversa, convidando os dois gêmeos para almoçarem com ele no domingo seguinte. Para o almoço, Paulo leva um artigo, no qual esclarece suas críticas ao governo sem direcioná-las à figura do imperador, para não insatisfazer a mãe. Aires adia o quanto pode para dar uma opinião sobre o texto. Com a comida, Aires cumpre sua especialidade: apaziguar, misturar contrários, confundir a ação até não sobrar nada dela. O quanto pode, subestima o conflito e os interesses dos dois com a superficialidade que lhe é característica:

Ao almoço, ainda se falou do artigo, Paulo com amor, Pedro com desdém, Aires sem uma nem outra coisa. O almoço ia fazendo o seu ofício. Aires estudava os dois rapazes e suas opiniões. Talvez estas não passassem de uma erupção de pele da idade. E sorria, fazia-os comer e beber, chegou a falar de moças, mas aqui os rapazes, vexados e respeitosos, não acompanharam o ex-ministro. A política veio morrendo. Na verdade, Paulo ainda se declarou capaz de derrubar a monarquia com dez homens, e Pedro de extirpar o gérmen republicano com um decreto. Mas o ex-ministro, sem mais decreto que uma caçarola, nem mais homens que o seu cozinheiro, envolveu os dois regimes no mesmo salmão delicioso. (p. 1131)

O conselheiro considerava ver nos irmãos a “bossa da competitividade”, o que lhe merece certo desprezo. Ele só entende os conflitos entre os dois como uma obstinação, não compreende que interesses possam envolvê-los na vida e, por isso, dividi-los. Daí ele considerar, quando Flora passa um tempo fora devido à comissão dada ao pai dela, que “preferiam amar a mesma, e não ver o mundo por outros olhos, nem ouvir melhor verbo, nem diversa música” (p. 1168). Uma forma de entender isso é a que Aires pretende: ele percebe uma essência de conflito nos dois, que nos demonstra pela narrativa. Outra forma é considerar que o narrador não entende os gêmeos, fechado que está na leitura de que os conflitos, até os de amor ou política, não são sérios, todos são apaziguáveis, portanto os irmãos não fazem as pazes apenas porque não querem, movidos por um mistério que os marca desde nascença.

Flora, dada às idealizações, reconhece o talento de apaziguamento do conselheiro

como “a arte que Deus lhe dera de agradar a toda a gente (...) Aires viu que ela exagerava para o atrair, e não lhe pareceu mal” (p. 1145). O maior erro aqui é justamente confundir a capacidade de fazer as pessoas concordarem entre si com a capacidade de fazê-las agir conforme a vontade da terceira pessoa, no caso o conselheiro. Aires reconhece essa diferença, que o convidar a agir é pressupor maiores poderes do que ele tenha, e aplica a mesma tática que acalmara Paulo: pede tempo, oferece um paliativo, em vez de uma solução.

Aires, como todos, não é realmente capaz de terminar com as diferenças entre Pedro e Paulo. Para realizar isso, como Flora, precisa apelar à fantasia, a outra realidade: “a hipótese vaga e colorida, a saber, que se os gêmeos tivessem nascido dele talvez não divergissem tanto nem nada, graças ao equilíbrio de seu espírito.” (p. 1128). Claro, a habilidade de nulificar contrários que Aires se apregoa seria capaz de domar aqueles opostos desde o berço... Apesar da angústia de ter de agir, Aires se sente obrigado a se envolver, a tentar, nova brecha em suas afirmações e na autoimagem de distanciado. “Quem sabe se a ideia de pai espiritual dos gêmeos, pai de desejo somente, pai que não foi, *que teria sido*, não lhe dava uma afeição particular e um dever mais alto que o de simples amigo?” (p. 1130-1131, *grifo nosso*).

Por isso, comentários censurados sobre diferenças entre o sentimento de Natividade e de Santos provocam interpretações mais suspeitas. É o caso do trecho que segue, quando a esposa espera em casa sem qualquer informação do que está acontecendo na cidade, no caso, a proclamação da República e suas consequências imediatas:

Natividade acudiu ao patamar da escada. Santos subiu, e as mãos de ambos estenderam-se e agarraram-se. Longa vida conjunta acaba por fazer da ternura uma coisa grave e espiritual. Entretanto, parece que o gesto do marido não foi original, mas secundário, filho ou imitativo do da mulher. Pode ser que a corda da sensibilidade fosse menos vibrante na lira dele que na dela, posto que muitos anos atrás aquele outro gesto no *coupé*, quando voltavam da missa de São Domingos, lembras-te...? Sobre isso escrevi algumas linhas, que não ficariam mal, se as acabasse, mas recuo a tempo e risco-as. Não vale a pena ir à cata das palavras riscadas. Menos vale supri-las. (p. 1162)

No entanto, não era necessário. Ficara claro numa noite na casa de Santos: “Aires não podia negar a si mesmo a aversão que este lhe inspirava. Não lhe queria mal, decerto; podia até querer-lhe bem, se houvesse um muro entre ambos. Era a pessoa, eram as sensações, os dizeres, os gestos, o riso, a alma toda que lhe fazia mal” (p. 1141). Com um insulto a outra personagem, uma extroversão emocional e uma descrição psicológica sem poréns que salvem Santos aos olhos do leitor, a passagem é única no livro.

Aires trata os gêmeos como se fossem filhos apenas de Natividade e, um pouco, dele

próprio. Santos não costuma ser referido quando Pedro e Paulo são discutidos. Não se trata propriamente do apego por eles. A questão é que eles nasceram *dela*. O que esclarece é o contraste com Flora: “Aires ia sentindo como essa pequena lhe acordava umas vozes mortas, falhadas ou não nascidas, vozes de pai. Os gêmeos não lhe deram um dia a mesma sensação, senão porque eram filhos de Natividade. Aqui não era a mãe, era a mesma Flora, o seu gesto, a sua fala, e por ventura a sua fatalidade” (p. 1144).

Esse velho aposentado distante da vida e de seus conflitos, portanto, está de fato contando uma história em que tem investimento emocional, apesar de toda a displicência que afeta e prega. De todas as personagens, seu maior apego acaba sendo justamente por aquela jovem que morreria, e a ligação com Natividade, que o levou a cuidar dos gêmeos (ou tentar), levou também a uma conexão mais sincera com Flora:

Quisera vê-la feliz, se a felicidade era o casamento, e feliz o marido, sem embargo da exclusão; o excluído seria consolado. Agora, se era por amor deles, se dela, é o que propriamente não se pode dizer com verdade. Quando muito, para levantar a ponta do véu, seria preciso entrar na alma dele, ainda mais fundo que ele mesmo. Lá se descobriria acaso, entre as ruínas do celibato, uma flor descorada e tardia de paternidade, ou, mais propriamente, de saudade dela...<sup>114</sup> (p. 1188)

Este é um dos poucos trechos em que Aires discute sua incapacidade de entender totalmente a si próprio, abrindo mais um espaço para que o leitor veja que ele não controla plenamente, como um narrador realista de terceira pessoa, a narrativa. Há algo de especial na própria história que ele destacou de suas memórias e escreveu num narrador distanciado, algo que mereceu essa seleção e esse pretense afastamento. Numa rara revelação sentimental íntima, a “flor descorada” de seu interior contrasta com a flor jovem que Flora lhe traz no momento seguinte e com a flor eterna, sem vida, que carrega sempre consigo, à vista de todos. Veremos mais sentimento do narrador, que resvala para a primeira pessoa, com novas reticências, quando Flora morre: “A razão é que não recorro este óbito sem pena, e ainda trago o enterro à vista...” (p. 1211).

Aires ainda permanecerá como pai dos gêmeos, apesar do interesse por Flora. Quando

---

<sup>114</sup> Dada a prontidão de Natividade em pensar no aborto quando está grávida de Santos, recém entrando na alta sociedade, e o segredo sobre o passado dela com Aires, é possível fazer outra interpretação dessa saudade do conselheiro de uma paternidade que não teve. Se Natividade se sacrificou aos princípios, e se realmente houve tormenta, poder-se-ia aventurar que a saudade do que não houve é literal, e Aires teria tido pelo menos alguns encontros amorosos com Natividade. Grávida, ela teria abortado e ele se distanciado (não entraria em conflito com Santos ou com a decisão dela). Não há pistas para favorecer essa leitura que não possam ser interpretadas conforme a outra hipótese que apontamos: eles quase tiveram um caso, e a saudade do conselheiro é de uma possibilidade, bem como de uma tendência ou desejo natural não realizado. No entanto, há espaço também para a hipótese mais soturna que apresentamos nesta nota.

retorna de um ano na Europa, questiona sobre a carreira dos gêmeos nas seguintes palavras, para Natividade: “Diga, diga, baronesa; faça de conta que são meus filhos” (p. 1218).

É interessante também que Flora faça o mesmo que Natividade: reconhece os sentimentos de Aires e o busca para intervir na trama a seu favor, sempre com base unicamente no carinho que ele tenha por ela, já que não pode nem tenta oferecer nada em troca; o que é a ironia das ironias para um narrador que se quer tão distante das discórdias, dos sentimentos românticos, das multidões e das decisões do mundo.

### 5.3.2 Distância: a Fuga como Solução

Até aqui, os motivos que mais nos interessam para desconfiar da narração de Aires são os fatos de esconder seu próprio envolvimento no que é narrado, ou pelo menos tentar ser discreto a respeito (consideramos que a falha dessa máscara seja efeito do que reconhecemos como o supranarrador), usar a ironia para veicular algumas de suas mensagens e não entender o valor ou a utilidade de conflitos (apesar de envolvido na relação de gêmeos que, a seu ver, só querem se enfrentar, em tudo), os quais poderiam levar adiante os impasses que trancam a vida das personagens centrais, particularmente de Flora, com quem Aires tanto se importa.

Há dois grandes problemas de Aires como conselheiro para essas personagens: ele não quer nem acha que deva dar conselhos, apesar de seu título (que ele frisa não implicar o sentido que se imagina num primeiro momento), e sua solução é sempre a mesma: que as pessoas sigam sua filosofia de morto, ou seja, que tomem distância do problema, no tempo ou no espaço, que se retirem em vez de resolvê-lo. Esconde-se aí a outra grande falha para que suspeitemos desse velho conselheiro que nos conta a história: sua solução nunca funciona, quando não agrava os problemas.

Natividade tentou a ideia com os filhos, mandando Paulo para estudar Direito em São Paulo e Pedro ficando no Rio de Janeiro para se formar médico. Aires aprovou a medida, que todo o romance reitera como inútil (no sentido de apaziguar suas discordâncias). Outra forma de esconder os problemas negando que eles existem foi Natividade ignorar a política de Paulo por um pouco, o que ela fez por conselho de Aires, para resolver o problema das palavras “contra o imperador”. Apesar do resultado imediato de ele parecer ter esquecido aquele

discurso específico, de fato nada mudou, nem em sua postura nem na participação política. O conselho de Aires foi, claro, para que Natividade fizesse *nada*, ou seja, matasse o ânimo do filho com a inação completa, em vez de estimulá-lo tentando resolver.

O mesmo remédio, que acaba por não poder ser concretizado no momento que Aires esperava, seria tentado para curar Flora da indecisão entre Pedro e Paulo. Batista fora indicado para uma presidência de província, o que seria uma cura providencial: “arredando Flora daqui, por algum tempo, tira esta moça da situação em que se acha como a asna de Buridan. Quando voltar, a água estará bebida e a cevada comida.” (p. 1154). Natividade teria tido a mesma ideia querendo levar os filhos para Petrópolis no auge do calor, mas não consegue convencê-los.

Flora acaba por tentar seguir a filosofia geral: “Anda, esquece-os; se os não podes esquecer, faze por não os ver mais; o tempo e a distância farão o resto” (p. 1195). É quando efetivamente se isola, mas então desenvolve o delírio da presença dos gêmeos e morre. Quando Aires achou que ela estaria melhorando do abatimento inicial (da distância) é que descobriu o desenho que ela fizera dos gêmeos, unidos no tronco, de memória. Ainda com a descoberta do desenho, com a emoção de Flora ao vê-lo rasgar a folha, Aires insistiu na solução pela fuga. O narrador o indica, comentando o choro dela frente ao ato do conselheiro: “Não pôde evitar que lhe caíssem duas pequeninas lágrimas – como outras tantas fitas que lhe atavam para sempre a pasta do passado”; assim como o Aires personagem, na mesma passagem: “Pode acabar com o tempo, pensou ele indo para a barca de Petrópolis” (p.1203). O tempo, no caso, trouxe a morte. As duas lágrimas aludem aos gêmeos, reprisando as lágrimas de Natividade pela briga séria entre os dois, ainda crianças, no capítulo 19 (p. 1100).

Após o enterro de Flora, Pedro e Paulo tentam manter a paz entre eles. Que outra ferramenta tentariam? “Não pensavam nada à vista um do outro” (p. 1214). O remédio é igualmente ineficaz. Aires acumulou mais e mais certeza quanto ao conflito essencial entre ambos, de modo que, quando Natividade primeiro aventurara resolver o problema, o narrador indicava já seu conhecimento de causa ao ironizar o ato de mandar um a São Paulo e manter o outro no Rio de Janeiro. “O tempo faria o resto, não contando que cada um casava e iria com a mulher para o seu lado. Era a paz perpétua; mais tarde viria a perpétua amizade” (p. 1110). Ironia de narrador que conhece o desenvolvimento dos irmãos, talvez, mas ele buscará a mesma solução para os gêmeos, para o triângulo amoroso e para os sentimentos da própria Flora. Nenhuma fuga terá sucesso.

O problema não estava no doente (amalgamemos Pedro e Paulo por enquanto), mas no remédio oferecido, que falha sempre. A mera possibilidade da distância tem no próprio Aires o símbolo de seu fracasso. Também ele não conseguiu manter a distância da vida (em parte, por uma mulher também, como vimos) como pretendia ao voltar aposentado ao Rio de Janeiro. “Aires entrou a sentir uma ponta de aborrecimento; bocejava, cochilava, tinha sede de gente viva, estranha, qualquer que fosse, alegre ou triste” (p. 1117). Mesmo assim, insistia em passear pelas ruas do passado.

Tudo isso escrevia, às noites, para se fortalecer no propósito da vida solitária. Mas não há propósito contra a necessidade. (...)

A pouco e pouco sentiu o sabor dos costumes velhos, a nostalgia das salas, a saudade do riso, e não tardou que o aposentado da diplomacia fosse reintegrado no emprego da recreação (...)

Queria ver a outra gente, ouvi-la, cheirá-la, gostá-la, apalpá-la, aplicar todos os sentidos a um mundo que podia matar o tempo, o imortal tempo. (p. 1117)

Realmente o impulso é exagerado, quase utópico, como indica a passagem final, mas o convívio trará a medida natural a Aires, que sente, de qualquer forma, essa necessidade de vida da qual se acreditava independente<sup>115</sup>. O próprio Memorial pode ser visto da mesma forma, como indica José Paulo Paes: “Nas horas de solidão, amiudadas pela velhice, o diálogo com o papel torna-se um simulacro do convívio humano” (OC, v.1, p. 164).

Existe por trás de sua postura também um certo ressentimento, uma falta da juventude, quase sempre mencionada nas memórias e indícios de um passado mulhengo. Vendo Flora ainda alegre, entre os gêmeos, ele sentira também “alguma coisa parecida com remorsos. Remorsos de envelhecer creio” (p. 1118). Nem mesmo ele, no entanto, pode viver realmente distante da vida, assim como Flora não pode viver longe dos gêmeos, os gêmeos não podem viver isolados de sua contenda política (ou falsamente pacificados), Batista não pode viver longe de cargos, e assim por diante. D. Cláudia, aliás, serve de contraste interessante para Aires, pois ela está realmente interessada nos conflitos da política e na vida nesse meio, de modo que ela manda Batista evitar certas situações ou impulsos, mas também cria outros impulsos e fomenta ação. Seus conselhos ao marido não são que evite as brigas e as contendas, mas que se mostre menos radical, às vezes mais radical, conservador, mas às vezes liberal, ponderando ou agindo conforme melhor sirva ao contexto. Nada disso anula os

---

<sup>115</sup> Esse capítulo, em que Aires volta à vida, é o número 33. Dada a oportunidade, Machado teria arrumado para Aires ressuscitar no 33, aludindo à morte e ao renascimento de Jesus aos 33 anos, conforme a tradição? Não vejo como mapear essa possibilidade, mas a brincadeira me parece absolutamente natural dada a vaidade do narrador, as brincadeiras com religião que ele faz e o gosto de Machado pela releitura mundana de histórias e ditos bíblicos.

opostos ou os conflitos, mas os aproveita. Aires quer que tudo seja evitado, e os conflitos sejam resolvidos não por uma postura moderada, como Cláudia às vezes busca, mas por uma identificação entre os lados opostos que os anulem em coisa nenhuma, conflito nenhum, mudança nenhuma. D. Cláudia quer aproveitar as oposições, utilizá-las e avançar com isso. Lembremos de seu gosto particular pelos insultos que marcam essa situação política da qual desfruta, quando pode.

### 5.3.3 Aires de Opostos Iguais

O distanciamento que Aires tenta constantemente manter e pregar tem por base alguns pontos: sua neutralidade, os motivos superficiais que enxerga para os conflitos, a inutilidade destes e, a fim de justificar tudo isso, a igualdade de quaisquer opostos.

Também isso Machado leva longe o suficiente para que a tendência do narrador se torne ridícula, e o leitor, portanto, veja seu limite ou seu absurdo. Aires, que é capaz de ver equilíbrio em tudo, encontra-o mesmo vislumbrando a rua do Ouvidor, que retrata em simetria: “Aires ficou olhando para a rua, onde subiam e desciam mulheres de todas as classes, homens de todos os ofícios, sem contar pessoas paradas de ambos os lados e no centro. Não havia burburinho grande, nem sossego puro, um meio-termo” (p. 1188).

Já aludimos a outro exemplo dessa postura levada ao ridículo quando não aceita morar com a irmã. O narrador propõe que um motivo podia ser a vontade de Aires a fugir da contradição, tendo Rita talento para discordar dele – como se pessoas não pudessem ter opiniões diferentes pela forma como pensam, livres para concordarem com os outros apenas quando isso fosse verdade, não guiadas por uma deusa da discórdia. Visto por outro prisma, sua irmã nem sempre tem o mesmo gosto que ele. Aires sufoca essa possibilidade, porque o mesmo raciocínio indicaria, por exemplo, que não havia nada de estranho em Paulo achar um dia quente demais e Pedro discordar. Tudo, para o conselheiro, deve ser exemplo ou símbolo da contradição incorrigível entre os dois.

A teoria implícita na sua postura, da qual a relação com a irmã é um exemplo, é a de que alguém é cordato apenas quando não discorda nunca, não se aventura a viver conforme suas crenças, opiniões ou posturas pessoais. Isso reforça que a visão de mundo do narrador é

uma grande provocação para que o leitor o supere. Assim como os limites de sua narração, de sua ironia, de seu conhecimento de si próprio, de sua filosofia e de sua capacidade de viver conforme o distanciamento que apregoa a todas as pessoas, sua neutralidade chega a níveis absurdos. Os melhores exemplos misturam crenças religiosas, jogos de xadrez e pragmatismo absoluto.

A princípio, o equilíbrio é leve e talvez não chame a atenção. Quando comenta a formação dos gêmeos, por exemplo, sua tendência a unir opostos não é propriamente chocante, ainda que, com o conjunto do romance, chame a atenção: “Não tardaria muito que saíssem formados e prontos, um para defender o direito e o torto da gente; outro para ajudá-la a viver e a morrer. Todos os contrastes estão no homem” (p. 1118). A referência a um humanismo<sup>116</sup> dá certa cor teórica superficial à sua necessidade de opostos conjugados, que em si já são um pouco estranhos: entende-se que médicos possam ajudar as pessoas a morrer ainda que as esperanças de pais que mandam os filhos a estudar Medicina geralmente não se foquem nesse aspecto, e estranha-se que alguém formado em Direito ajude a defender o torto da gente, apesar de termos geralmente consciência disso. Nos dois casos ele inclui o que costuma ser visto como mau de modo pacífico e igualitário com o bom.

Aires também tenta afetar indiferença com a morte nas suas leves (para ele) conversas com Natividade. É o caso da possível morte de alguns ministros na proclamação da República: “A morte é um fenômeno igual à vida” (p. 1155). O que se pressupõe que um leitor passivo aceite aqui? A possibilidade de mortes estava exagerada pelos boatos, o que implicaria que não havia risco de ninguém ter morrido, ou Aires apenas não se importava com essas vidas? A morte é igual à vida? Tudo que acontece é um fenômeno, isso significa que tudo é igual, leitor? Ou: o leitor vai aceitar passivamente o que afirma um narrador que iguala vida e morte?

Um paralelo tão difícil de aceitar quanto este é a conclusão de um raciocínio estranho sobre a narrativa. No capítulo 13, sobre a epígrafe do livro, o narrador faz uma analogia que poderia explicar a doutrina da harmonia para a obra de arte, partindo já, no entanto, do jogo falso de que as personagens vão literalmente contribuindo com a história, como se o leitor realmente acreditasse que elas existiram ou que o narrador apresenta uma história sem um

---

<sup>116</sup> Consideramos o termo aqui como referência a uma filosofia moral centrada no pensamento e na ação do homem, simbolizada bem por pensadores como Michel de Montaigne e sua ideia de que “cada homem tem em si a condição inteira da humanidade”.



motivo ou interesse nas conclusões dela, apenas folheando as consequências lógicas de personagens prévia e perfeitamente projetadas. Aires compara-as a peças de xadrez (cuja natureza e possibilidade de movimento estão pré-determinadas, reforçando o essencialismo e o fatalismo de que Aires quer nos convencer, bem como a ideia da harmonia bem construída).

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 de 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. (p. 1094)

Os lados opostos, portanto, são equilibrados. Cada um funciona apenas conforme o que pode e o que é desde o início. Seria talvez perfeita analogia para uma sociedade de castas rígidas, adiantando um pouco o elidido interesse político desse narrador “desinteressado”, assunto do próximo subcapítulo.

Toda a passagem citada acima confia na observação ruminante do leitor. No entanto, há um choque no fim: por que “Deus e o Diabo”? Até esse ponto do livro, lê-se uma história sobre os pais de gêmeos muito debatidos, mas recém-nascidos. O que haveria de tão grave? Aires não explica, é a última linha do capítulo. Ao se expressar “mais claramente”, Aires complica tudo. Uma partida de xadrez, a vida das pessoas e o conflito entre Deus e Diabo podem assim ser colocadas no mesmo plano? Se este é o conflito em questão, é mesmo indiferente qual lado ganhe?

Affonso Romano de Sant’Anna responderia essas questões com um estridente sim, já que defende, em *Análise estrutural de romances brasileiros*, que todos os elementos narrativos e referenciais servem apenas como usos de uma estrutura bipartida, a qual realmente interessa ao narrador machadiano, particularmente em *Esau e Jacó*. No entanto, sendo isso um elemento estrutural de fundamento para a escritura machadiana, não precisamos aceitar a consequência disso pacificamente. Ou seja, ainda que o romance se estruture esvaziando as referências em prol de uma estrutura, geralmente opositiva, que constrói a narrativa, comprar esse esvaziamento de significado do mundo é ser passivo à visão de Aires. Ainda que seja interpretar o romance, é também deixar de julgar a seu respeito, mas Machado nos provoca a julgar, como estamos defendendo neste trabalho.

Enquanto o sentido do trecho implica a seriedade da última oposição, o discurso de Aires até ali explora a leveza de uma partida de xadrez. Em que extremo devemos nos colocar, como leitores? Na posição de que é “apenas” um livro sobre gêmeos intrigantes?

John Gledson tem uma leitura interessante dessa invasão repentina de Deus e Diabo como elementos da narrativa. Sua interpretação implica nova consideração de Machado, a de que o leitor gostaria de ver no romance personificações boas e más “porque, para além do nosso desejo superficial de nos convenceremos da realidade do que lemos, está o de satisfazermos nosso senso moral” (1986, p. 166). O capítulo 13 deixa complexa a relação entre o narrador e o leitor, ou explicita essa complexidade natural, e o que uma frase pode parecer esclarecer, a outra complica.

Isso tudo é o preâmbulo para Aires contar como deu uma “lição” em Plácido e Santos a respeito de oráculos e dos gêmeos, até prever que a briga dos irmãos no útero poderia ser agouro de grandes conflitos no mundo, o que obviamente tempera com a tranquilidade diametralmente oposta em seu comentário seguinte. Sua conclusão: “não esqueçamos (...) ‘a guerra é a mãe de todas as cousas’. Na minha opinião, Empédocles, referindo-se à guerra, não o fez só no sentido técnico. O amor, que é a primeira das artes da paz, pode-se dizer que é um duelo, não de morte, mas de vida – concluiu Aires, sorrindo leve” (p. 1095). Portanto o amor é como a guerra, assim como a vida é como a morte, o que não pode ser levado realmente a sério, porque já sabemos que devemos interpretar com ironia as grandes afirmações desse narrador que prefere afirmar opostos e fugir de conflitos do que efetivamente opinar, decidir ou escolher. Nisso sua semelhança com Flora torna-se apenas mais nítida.

O título do capítulo seguinte a essa inspirada interpretação de Empédocles é ainda uma brincadeira com uma previsão mais séria do próprio Aires. “Teste David com Sibylla” implica a concórdia entre uma previsão ortodoxa e uma heterodoxa, entre o testemunho do rei Davi e a profetisa da Roma antiga, Sibila. Trata-se, no entanto, de um verso de *Dies Irae*, hino do século XIII (talvez de autoria de Tomás de Celano), aproveitado por Mozart em seu Réquiem. Nos dois casos, refere-se à comprovação geral do fim do mundo (testemunham Davi e Sibila), ou seja, o título é uma alusão aos “graves conflitos na terra” que Aires levantara como possível sentido da luta entre os gêmeos no útero. É, claro, extrema ironia com a discussão que Plácido e Santos terão nesse capítulo (os sinais sobre o futuro e a natureza dos filhos), enquanto Aires se ausentou desdenhando totalmente dos presentes e de seu debate. O narrador deixa claro: nem ele leva a sério as palavras e justificativas do conselheiro (ele próprio) para

sair de uma discussão, de um confronto, de uma oposição.

Outras igualdades entre religiões levantam mais problemas para o leitor. “O que se deve crer sem erro é que Deus é Deus; e, se alguma rapariga árabe me estiver lendo, ponha-lhe Alá. Todas as línguas vão dar no céu” (p. 1112). Mesmo? Aires teria razão em esperar de uma católica ou de uma muçulmana essa postura que iguala qualquer religião e qualquer céu, ou de supor tanto relativismo religioso de seu público, sem que isso mesmo seja um apontamento significativo sobre aquela laicidade igualitária liberal, que aparentemente vê a escolha entre dogmas e culturas diferentes dando de ombros?

Ainda que seja bastante claro o fato de que Machado está aí fazendo uma brincadeira, ironizando a importância do que o próprio narrador afirmava, não devemos esquecer que esse narrador está aqui igualando o que motiva e justifica guerras desde o surgimento do islamismo até os dias de hoje. Portanto, a passagem é irônica para Machado, mas filosofia para Aires (que realmente iguala opostos). O fato de o narrador pressupor maior zelo religioso de uma leitora que de um leitor também é provocativo. Em todos os sentidos, como o era quando Brás Cubas primeiro comparava, favoravelmente, suas memórias ao Pentateuco, “a intenção é de passar da conta” (SCHWARZ, 2000, p. 21).

Mais ainda: o trecho em que Alá e Javé são intercambiáveis não contribui à discussão anterior, de que os filhos nem sempre saem iguais aos pais, antes a desvaloriza, como se o capítulo nem precisasse ter sido escrito. Aires afirma mesmo para Natividade que “professava virtualmente todas as crenças deste mundo” (p. 1122). Quem poderia dizer o mesmo, em sua consciência? O próprio “virtualmente” indica a prontidão felina de Aires, que não professa realmente nada, mas pode pular para qualquer lado, conforme seu interlocutor, sempre caindo de pé (espera ele). Acaba sendo o mesmo com as referências míticas dos irmãos, “Esaú e Jacó, Ulisses e Aquiles, Petrus e Paulus, cuja variedade, de resto, obsta a individualização e reforça o laço que os une” (ARAÚJO, 2011, p. 69). Ou seja, pouco importa o contraste real que esses símbolos representam, só o que importa para Aires é sua própria filosofia da igualdade dos opostos.

Natividade destaca a vontade do conselheiro de não discutir nem opinar, de não se envolver de forma verdadeira: “Vamos lá, não me responda repetindo o que eu digo. Quero o seu pensamento verdadeiro” (p. 1123). Mesmo assim, essa discussão terminará em nada. De fato, a capacidade do conselheiro de anular os conflitos é tamanha que Natividade se convence que apenas ele poderia fazer a paz entre Paulo e Pedro, uma oposição ferrenha e,

conforme o narrador, essencial. Ou seja, sua negação de opostos é tão forte que Natividade crê que ele seja capaz de pacificar Esaú e Jacó. É ela também quem une as opiniões de Pedro e Paulo para dizer a Aires como ele próprio é visto: “O mais rijo e o mais fino” (p. 1153).

Quando o conselheiro cai em contradição e isso lhe é apontado por Flora, sua resposta é simplesmente “Pode ser. A vida e o mundo não são outra coisa”; e ela comenta o quanto o aprecia destacando: “a própria contradição que lhe acho é agradável”. O próximo comentário a seu respeito reforça a imagem: “Concorda com tudo” (p. 1187).

Desinteressado dos conflitos, igual e necessariamente o é da ação. Aires é assim, ao mesmo tempo, uma personagem que não quer agir e um narrador não faz nada. Ele se apresenta como todo-poderoso, por narrar o livro, alheio às vontades do leitor e capaz de alterar arbitrariamente os acontecimentos do romance, mas nunca o faz, nem como narrador nem como personagem (aceitando que conta fatos reais, já que estamos discutindo a forma de o conselheiro narrar). Sintomaticamente, seu pudor para que o leitor altere a obra é extremo.

O conselheiro pode apresentar disposição para ajudar Natividade, mas tanto aceita quanto não acredita no resultado que pudesse atingir: “eu nasci para servir, ainda inutilmente (...) toda a minha ação é inútil” (p. 1124).

O capítulo 39, imediatamente posterior a essa conversa, mostra o prazer que Aires tem no equilíbrio entre contrários. Quando presencia a prisão de um ladrão, observa que a mesma multidão que critica a polícia, especialmente pela violência com que ela leva o suspeito, depois vai criticar e incriminar o mesmo, quando a situação já passou e a polícia foi embora: “havia um fundo de *justiça* naquela manifestação dupla e contraditória; foi o que ele pensou” (p. 1125, *grifo nosso*).

O cuidado da saúde de Flora merece o mesmo equilíbrio. Quando a jovem evita um médico para não tomar tisanas, Aires propõe: “Por que não experimenta a homeopatia, que não tem gosto, como a alopatia?” (p. 1200). Aponta ironicamente a semelhança geral aqui. Tisanas são feitas com ervas medicinais, colocadas em água a ser fervida; a homeopatia se baseia na diluição (especial) de compostos que teriam causado o problema no doente ou que teriam relação com estes. A pergunta de Aires pressupõe que tudo é pôr o elemento certo em água e ingerir. Quando Flora pergunta qual seria o melhor, o conselheiro, é claro, desvia com “Só Deus é grande” (p. 1200).

Até as situações banais, como as saídas de férias, são motivos para louvar a neutralidade frente aos conflitos, como relembra Natividade: “Petrópolis é a cidade da paz; é,

como dizia outro dia o conselheiro Aires, é a cidade neutra, é a cidade das nações. Se a capital do Estado fosse ali, não haveria deposição de governo” (p. 1192). Que fortuito se o bem-estar da elite de férias mantivesse o Império de pé! No Rio, forçada a agir, sem poder desfrutar de uma descanso perpétuo, a elite termina por encontrar contradição e conflito.

Sob a luz da importância da provocação para a estética de Machado, consideramos que todas essas opiniões guardam a esperança de que ninguém conseguirá ler o livro realmente concordando com Aires e, em determinado momento, terá de julgar por si o que está acontecendo, o que está sendo narrado e as opiniões desencantadas e fatalistas, ou absolutamente relativistas, que Aires busca defender para justificar tudo, especialmente o que ele não entende, como os gêmeos, Flora e os rumos do país, com a proclamação da República e suas consequências.

A forma de mascarar a superficialidade de sua leitura é centrá-la no que pareça profundo, o essencialismo que já mencionamos. Uma espécie de natureza metafísica de tudo e de todos encobre a análise tanto dos problemas das personagens quanto da política que inevitavelmente se mistura à trama. O leitor, assim, é provocado a pensar, durante o desenvolvimento do triângulo amoroso, a história nacional, mas sem a ajuda do narrador, como veremos agora, pois Aires não percebe muito além de sua típica simplificação, a qual coloca uma deusa da discórdia, ou uma bossa de combatividade, como a força constante, isso conjugado à igualdade de todos opostos em ação. Ao mesmo tempo, o leitor precisa considerar as preocupantes permanências e estabilidades antes e depois dos golpes que acontecem, o que Aires busca destacar ao máximo, fazendo parecer que a igualdade é toda a descrição do contexto, ignorando a diferença, que, quer ele nos fazer crer, não existe no mundo. Da vida à morte, do amor ao conflito, do império à república, tudo é idêntico.

#### 5.3.4 O Diplomata sem Política

Que as contradições e neutralizações de contrários feitas por Aires se estendam à política confirma que essas ferramentas são importantes técnicas de provocação para o leitor e que Machado de fato não havia abandonado sua valorização de uma literatura interessada no país, da relação entre a arte e a nação. A política é tanto o campo mais interessante para

duvidar de Aires ou questioná-lo Aires (a fim de testar essa tese) quanto é aquele com afirmações mais provocativas.

Se o narrador se exclui insistentemente da vida e de seus conflitos, bem como receita a fuga e a negação a todos que lhe pedem ajuda, mas essa postura e esse narrador são questionados ironicamente o tempo todo, por suas próprias palavras e pelas situações que nos deixam de pé atrás, o primeiro indício da importância da política e da história nacional para o livro é justamente sua negativa na trama superficial, enquanto elas são expostas pelo contexto da trama.

*Esau e Jacó* cobre de 1870 (tocando 1869) a 1892, com rápidas passagens nos capítulos finais em 1893 e 1894. Nesse meio tempo ocorreram, para comentar apenas os eventos mais obviamente notórios: a formação do Partido Republicano; o avanço da campanha abolicionista, incluindo a Lei do Ventre Livre em 1871 e a Lei Áurea em 1888; a Proclamação da República, com o exílio da família imperial e a separação entre Igreja e Estado; o Encilhamento e as trocas de poderes e tentativas de golpes entre militares, incluindo aí o governo de Floriano Peixoto (o governo de Prudente de Moraes começou em março de 1894). O romance cobre um momento de radical mudança do país, sendo publicado no início do século XX, revisando o século anterior. “Mais fundamentalmente, o romance é forçado a questionar toda a base do mundo político que Machado anteriormente habitara, o do Império no seu apogeu” (GLEDSON, 1986, p. 213).

Do século anterior, o Brasil rememorava a mudança de um governo monárquico e escravista para um governo republicano com suas tentativas de modernização. As famílias centrais do romance, os Santos e os Batistas, são “chefiadas” por um banqueiro e um político, e os dois gêmeos aludidos no título do livro tornam-se deputados na República. Mesmo assim, o narrador parece falar sobre memórias um tanto nostálgicas de sua relação com jovens num triângulo amoroso, material para o mais simples folhetim (mesmo que o livro tenha sido editado diretamente como romance). O narrador parece esquecer o fundo em que tudo isso ocorre e a política com a qual os gêmeos se envolvem diretamente, bem como ele até então, tendo sido diplomata.

Esse envolvimento é tratado como que de um ponto de vista estético, como algo apenas de aparência, uma desculpa para o conflito essencial que Aires busca retratar sob o olhar de seu fatalismo. Aires representa as opiniões de Pedro e Paulo, mesmo as políticas, como “uma erupção de pele da idade” (p. 1131) – a única verdade profunda para ele é a

oposição eterna entre os gêmeos.

Utilizamos aqui a palavra “estética” como algo superficial, porque é assim que Aires a utiliza. Vemos por exemplo quando ele descreve como Pedro e Paulo se sentem em relação a Flora, quando o interesse deles recém começa. Pedro preferia os olhos, Paulo, a figura, e terminavam achando o conjunto harmônico. Por isso, “Nenhum deles atribuía ao outro a coisa vaga ou o que quer que era que principiavam a sentir, e mais pareciam estetas que enamorados” (p. 1120). Isso é uma informação significativa: saber que o narrador que analisamos como irônico para pensar a estética machadiana usa o termo como algo puramente ligado à superfície, aos sentidos, em sua acepção mais desapegada.

Trata-se de um narrador atento a flagrar, ou julgar, que as reações de suas personagens nascem das aparências, particularmente no caso das ideias, antes que de seu conteúdo ou efeito mais complexo. O comportamento de Aires é adequado a tal sociedade. Por exemplo, quando Batista fala de um grande jurista, “Fulano”, o conselheiro imediatamente se posiciona de acordo: “Tendo passado longa parte da vida no exterior, o conselheiro mal conhecera o autor das notas, mas desde que ouviu chamar-lhe grande, assumiu a expressão adequada” (p. 1146).

Por isso os comentários sobre “frases felizes”, como a que Paulo utilizara contra o Império e que tanto chocara Natividade: “A abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco” (p. 1121). A frase não era propriamente dele, mas se tornara daqueles sentidos comuns que se espalham, porque soava bem<sup>117</sup>. Quando Natividade aborda Aires procurando ajuda para o caso, a despreocupação do conselheiro tem por base a crença na superficialidade das opiniões: “Aires entendeu que eram ardores da mocidade. Que não teimasse; teimando, ele mudaria de palavras, mas não de sentimentos” (p. 1122). O conselheiro, como lhe é de praxe, prescreve que não se faça nada, sendo agir a única postura com risco, pois poderia fazer com que o sentimento se fixasse por ressentimento. Quietos, os “ardores” passariam. Além disso, claro, Aires considera que parte daquele comportamento, sua base, está na essência de Paulo. Por esse lado, não há o que fazer. Tal postura é diretamente relacionada ao destaque dado às “frases felizes”, as quais indicam claramente:

o que é superficial governa o mundo. (...) quase todo o (único) capítulo sobre a

---

<sup>117</sup> O próprio Machado fora fã delas. Referimos um caso, em que se falava do sistema bancário, sustentáculo da imprensa, que por sua vez era um banco de ideias (2.2).

Abolição é dedicado, por este mesmo autor, a uma discussão dessa trivialidade. As razões só podem ser maciçamente irônicas, e claro que a ironia é muito mais fácil de reconhecer e assimilar em pequenas doses. Aqui, ela se estende a todo o romance: pode-se argumentar que Machado deu um tratamento irônico a *Esau e Jacó* neste sentido; o livro aparentemente aceita o valor explicativo de algo que não tem valor nenhum (GLEDSON, 1986, p. 182).

Sim, mas, insistimos, isso porque seu narrador valoriza essa superficialidade de explicação. John Gledson não deixa de identificar muitas vezes Aires e o romancista em *Machado de Assis: ficção e história*<sup>118</sup>, no entanto consideramos que tal diferenciação é fundamental. Nesse caso, ela explica a construção dessa ironia ao mesmo tempo em que a coerência entre o narrador, que aceita o superficial, e o comportamento da própria personagem que ele é, conforme a Advertência.

A ironia do autor é construída através desse narrador, e o jogo se completa porque não levamos, na leitura, o conselheiro totalmente a sério, porque duvidamos dele, implicitamente confiando em Machado. Caso contrário, assumiríamos que o autor real é de fato superficial, e o questionamento do romance seria feito em outro tom, não se reconhecendo o humor, irônico ou satírico, como parte da obra. A frase de Paulo passar sem comentário crítico e a Abolição ser esquecida por uma superficialidade constituiria mero absurdo, como a descrição do escravo Raimundo em *Iaiá Garcia*. Assim, o capítulo sobre a Abolição termina por ter importante valor metanarrativo. É como se o autor não estivesse concordando com o que escreve, mas ele destaca que o diplomata tanto escreve quanto concorda.

Como o próprio Gledson indica, a fixação de Perpétua pelo tinteiro de Evaristo, o espiritismo de Santos, a consulta de Natividade à cabocla, a tabuleta de Custódio, o movimento todo das personagens retrata seu desnorreamento geral<sup>119</sup>, que não distinguem a superfície da substância e dependem do raciocínio mágico para guiar seus passos. “O fetichismo é comum tanto na classe superior, como na inferior” (1986, p. 190). Concordamos com esse ponto, mas é preciso ir além: é importante lembrar que esse fetichismo é a própria doutrina de Aires, que prega a superfície pela substância, e é esse olhar que refrata o enredo para nós, leitores.

A lógica de Aires joga com dois extremos, um sendo o mais superficial e o outro, o da “essência”. Os motivos dos conflitos entre as pessoas são apresentados como desculpas, que

<sup>118</sup> Nisso, não chega ao ponto de Eugênio Gomes. Inclusive critica este pela identificação excessiva (1986, p. 206).

<sup>119</sup> Comprovado, então literalmente, por como se comportam, a partir da manhã de 15 de novembro de 1889. Nela, eles próprios se debruçam sobre esse seu desnorreamento, como Paulo pensando em como seus sonhos se tornaram realidade sem que ele próprio pudesse prever ou entender os fatos.



provocam reações antes estéticas, por suas aparências, que pelas ideias que comunicam. Por outro lado, quando precisa ir mais fundo no tema, o conselheiro justifica essas reações por uma natureza determinada de cada personagem, que não pode ser discutida ou demovida de seu curso. Assim, Paulo, por exemplo, é fundamentalmente opositor e contrário a seu irmão, de modo que reagirá à superfície das ideias e dos acontecimentos apenas para negar Pedro e resistir ao *status quo* político, a preferência deste. O julgamento do próprio Paulo e suas ideias ou opiniões mais complexas não importariam, nunca figurando na narrativa de Aires.

Numa leitura que considere os irmãos como símbolos das posturas políticas que defendem, a oposição entre eles ainda representa uma leitura superficial do país, pois o próprio romance indica a relação entre os regimes e os problemas econômicos de suas sustentações, bem como as crises sociais mais marcantes do momento, com a escravatura, os anos das maiores revoltas, a divisão do Exército etc.

O fato de ser dada importância decisiva a uma divisão que, não sendo exatamente trivial, certamente não chega a ser o fator causal dominante, é uma ampla trapaça com o leitor e, neste sentido, *Esau e Jacó* não difere de *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, que pregam a mesma peça usando o meio mais habitual, ou seja, o narrador (pouco confiável) na primeira pessoa (GLEDSO, 1986, p. 182).

Schwarz revelou esse processo como o grande achado formal de *Memórias póstumas*: “Para Machado tratava-se de significar deliberadamente às expensas do que ficava dito: o verbalizado cede o passo à composição e situa-se num plano de complexidade inferior ao dela, que o desdiz e enquadra em termos tácitos, mais negativos que os explícitos” (2000, p. 186).

O conselheiro julga, portanto, conforme uma lógica de superficialidade e essencialismo, os contrários que conjuga em sua visão sobre a natureza humana. Todas as oposições se justificam pelo encaixe sincronizado entre superficialidade e natureza: “o homem, uma vez criado, desobedeceu logo o Criador, que aliás lhe dera um paraíso para viver; mas não há paraíso que valha o gosto da oposição” (p. 1125). É assim que o conselheiro avalia até mesmo o grupo de pessoas reclamando da violência policial a que já referimos. O uso leviano da religião de novo chama a atenção contra a lógica de Aires, no mínimo para que se pense a respeito, sem uma aceitação inconsciente, pacífica.

A melhor imagem da aplicação desse jogo entre superfície e essência é d. Cláudia argumentando com Batista que ele é realmente um liberal, nunca fora um conservador, mas estivera com eles como quem estava num baile, não sendo necessário compartilhar ideias para

dançar a mesma quadrilha. Em vez de destacar a extrema superficialidade que essa ideia credita às alianças políticas, além de desconsiderar absolutamente a seriedade de uma postura ideológica que pudesse embasar ações políticas daquele grupo, temos que “Batista sorriu leve e rápido; amava as imagens graciosas e aquela pareceu-lhe graciosíssima, tanto que concordou logo” (p. 1133). Era, ao mesmo tempo, uma imagem que afirmava uma natureza essencial para Batista, apenas uma que ele não havia elucidado antes, mas que sua esposa vinha agora revelar, indicando que o que lhe parecera essencial (conservadorismo) era de fato aparência, e vice-versa.

O indicativo de que d. Cláudia estaria certa sobre política e superficialidade é o baile da ilha Fiscal: “Não é que só fossem liberais ao baile, também iriam conservadores, e aqui cabia bem o aforismo de d. Cláudia que não é preciso ter as mesmas idéias para dançar a mesma quadrilha” (p. 1135-1136). É claro que, novamente, o narrador esvazia a metáfora que o leitor teria entendido para seguir o sentido literal da expressão.

A forma de Aires enxergar a mudança de partido do Batista e o caso da frase polêmica de Paulo é bem explicada pelo elogio do narrador a si próprio, em cena, quando responde a angústias de Flora afirmando que toda alma livre é imperatriz: “A frase era boa, sonora, parecia conter a maior soma de verdade que há na Terra e nos planetas. Valia por uma página de Plutarco. Se algum político a ouvisse poderia guardá-la para os seus dias de oposição ao governo, quando viesse o terceiro reinado” (p. 1138). A frase soa bem sem dizer nada, funciona (Flora agradeceu-a como um consolo), e é por isso perfeita para a política, em que se é oposição num dia e situação no outro. Aires costuma ironizar as personagens quando não consideram que liberais e conservadores se alternem sazonalmente no poder (como no capítulo 47, sobre a falta de esperanças de Batista quando os conservadores caem).

Outra passagem famosa em que a política está assim submersa pela superficialidade é o caso do fetiche de Perpétua pelo “Tinteiro de Evaristo” (capítulo 50). Trata-se de um tinteiro simples, mas usado por um jornalista do Primeiro Reinado e da Regência que teve destaque na abdicação de D. Pedro I (por seus artigos na *Aurora Fluminense*). É um objeto de valor para Perpétua, apesar de ela mal saber desses acontecimentos e nunca ter lido os artigos. O que ela sabe é o que o sogro dela contou a respeito, com quem aprendeu a importância do talismã. Bastava, então, mantê-lo em casa e contar a história do tinteiro *ad nauseam*. A abdicação de D. Pedro I não é nem mencionada. Talvez Perpétua nem saiba especificamente qual a importância política dos artigos escritos com o famoso tinteiro.

A autoimagem de Aires é oposta ao gosto essencial pela contradição dos outros seres humanos, como de fato ele estar fora da vida explicaria. Para o conselheiro, está em sua natureza concordar e resolver discórdias pelo meio-termo, por não gostar da *aparência* das pessoas, das rugas no rosto, de quando as pessoas discutem (de novo, vai da essência à superfície sem escalas). Ele questiona por isso, como o leitor também pode se sentir tentado a fazer, qual seria seu talento como diplomata, sendo tão superficial. Na verdade, a profissão parece, no livro, a mais perfeita para o conselheiro, e ele volta atrás nesse sentido. Como precisa fazer dois lados, a princípio opositores, encontrarem-se num acordo mediano, ele, por sinal mais interessado em mulheres que na política, não confundiria seus interesses com a discussão presente, de fato aparentando não ter investimento político que pudesse se misturar às negociações que precisa apaziguar.

De uma forma ou de outra, seu desinteresse na política é cabal, como o próprio Aires comenta, num raro momento de autoquestionamento: “meditava na ausência de vocação diplomática. A ascensão de um governo – de um regime, que fosse – com as suas ideias novas, os seus homens frescos, leis e aclamações, valia menos para ele que o riso da jovem comediante” (p. 1126). O termo é uma referência para dançarina ou atriz do tipo que já vimos chocar a moral e os bons costumes no capítulo sobre o teatro. Aires expressa sua desconexão de forma mais segura para Batista, tentando fugir de se envolver com problemas reais:

Eu já não sou deste mundo, e politicamente nunca figurei em nada. A diplomacia tem esse efeito que separa o funcionário dos partidos e deixa tão alheio a eles que fica impossível de opinar com verdade, ou, quando menos, com certeza (p. 1147).

Não é de impressionar, portanto, seu desinteresse, mas deve-se sim suspeitar de Machado por colocar justamente essa testemunha como o narrador não confiável de uma história com tal contexto político (notório para o público leitor). É difícil não contrastar o enredo com os fatos de 1870 a 1892. Flora e seu destino, contado desde o momento em que o nó trágico se armou, no útero de Natividade, é o que interessa ao conselheiro. A queda do Império é um pano de fundo que vem a ser conhecido apenas pelo seu interesse para explicar os acontecimentos entre Batistas e Santos. Porém, pelo que analisamos de Aires até aqui, devemos aceitar essa premissa do narrador? Deve-se supor que não está contando algo que nos diga respeito? Que seu desinteresse e descaso pelas contradições e conflitos que encontra no andamento da história nacional são desinteressantes, tanto para ele quanto para nós? Talvez Aires já não seja deste mundo, como afirma, ou nunca tenha sido. Mas e o leitor?

Na manhã de 15 de novembro de 1889, Aires saíra à rua bem cedo, por acaso. Quando, à sua volta, ouve comentários sobre batalhões, ministério, Deodoro, com algumas pessoas talvez falando mais perto dele, para despertar sua curiosidade, o conselheiro nem tenta saber o que está acontecendo. Lembra de algo particular e o anota.

Em passagens como esta, é importante para a interpretação do livro que o leitor saiba o que estava acontecendo naquele momento histórico. Supondo que não soubesse, tudo vai sendo explicado, mas é muito pouco provável então que seu leitor desconhecesse esses fatos, e que Machado supusesse um leitor ignorante a respeito. Mais do que isso, como indica Hélio Seixas Guimarães, “o narrador supõe proximidade e familiaridade com o ambiente e o tempo dos fatos narrados ao tratar seu interlocutor como habitante do Rio de Janeiro no último quartel do século 19” (2004, p. 242), isso ficando claro por referências ao clima, à imprensa e a elementos contextuais (como acesso ao cemitério em que Flora foi enterrada) que implicam a proximidade com o leitor. Não há dúvida de que o leitor suposto saberia muito bem do que se trataria num capítulo chamado “Manhã de 15”.

Ciente do que aconteceu, o leitor, diferente de Aires-personagem, sabe que aquele momento é de fundamental importância. Essas passagens no livro não são apenas o exercício estético (no sentido sério) de narrar grandes momentos históricos de forma diferenciada e criativa. Machado está ao mesmo tempo mostrando o desinteresse absoluto de Aires no que é importantíssimo para o país e, por consequência, tanto para a “vida” de Aires quanto (e especialmente) para a vida do leitor. Ao mesmo tempo, está separando este do narrador, porque o primeiro não acompanha o segundo, não pode fazê-lo, porque sabe a importância histórica daquele momento. O leitor pode antes rir de Aires, e portanto se distanciar dele. O narrador, que compartilha do conhecimento do leitor, é transparente nesse momento, não conversa com o público nem fala de si (como narrador).

Outras passagens indicam a importância de conhecimento da história nacional para a boa compreensão. Essa importância é um indicativo forte do papel da política para a construção da obra. É o caso da passagem do capítulo 71 para o 72, por exemplo. Está-se no fim de 1889, mas o capítulo 72 começa com “Quando o marechal Deodoro dissolveu o congresso nacional, em 3 de novembro” (p. 1169); não há indicativo do ano (1891) – não, portanto, 1890, como a passagem natural dos capítulos anteriores para este faria pensar.

Esse distanciamento por conhecimento político não compartilhado entre leitor e personagem (mas sim entre o primeiro e o narrador, ironicamente) complementa a provocação

para que o leitor pense o que está sendo contado sem acompanhar a ótica de Aires, sem achar que o mais importante em 1889 era se uma moça se decidiria entre dois pretendentes, literalmente com a mesma boa aparência e a mesma fortuna. Mais ainda, destaca que a relevância disso talvez esteja no fato de que, em 1889, uma moça chamada Flora estava em dúvida entre um monarquista e um republicano, gêmeos que discordavam só porque assim os humanos vivem “desde o Genesis”, ou só porque não se dedicavam a descansar em Petrópolis. Isso pode levar o leitor a suspeitar de que talvez Flora esteja ali centralmente para simbolizar outra coisa, bem como os irmãos.

A tentação de procurar uma analogia política é tão óbvia quanto complicada (porque muitos detalhes poderiam dificultar essa ideia, a não ser numa forma muito simples e superficial de analogia). De um jeito ou de outro, Machado capturou o raciocínio do leitor, que está provocado a questionar o que de fato está lendo, e isso sem Aires como guia.

A suspeita de analogia é ensaiada em outros níveis, no romance. Quando Aires presencia, por exemplo, o caso de violência policial e a resistência do preso, bem como a ambivalente reação do povo àquela demonstração de força e domínio físico do governo sobre a população, passa a considerar não esse choque real e de interesse imediato para qualquer cidadão, mas sim a relação entre um burro e seu dono, vistos logo em seguida.

Primeiro, uma multidão o levou a outra. Ele, desinteressado dos problemas do cidadão comum brasileiro, foi parar nas suas lembranças lascivas de Caracas, quando o povo tomava a rua por motivos políticos. Mas o dono de uma carroça surrando o burro para que ele desempacasse desperta a atenção de Aires. Este se condói dos dois lados, claro. O que chama mais a atenção do conselheiro no entanto é a ambígua relação entre o burro, mais forte, resistente e com o poder de decisão último sobre o destino dos dois, e o dono, que mesmo mais fraco é quem surra o burro, quem o possui e quem coordena os esforços para o alimento dos dois.

O caso do burro fecha o parêntesis aberto pelo caso do ladrão. É antes sobre aquele, indireto, que Aires medita a respeito. Ladrão e burro compõem juntos um hiato entre o pedido de Natividade para que o conselheiro pacifique os gêmeos e o mesmo refletir sobre o pedido, culminando na sua teoria de que, se fossem seus filhos biológicos, sua contradição constante não existiria. Desse modo, o caso do burro provoca primeiro a hipótese de que seja uma analogia para as relações de poder do caso do ladrão, a possibilidade de se pensar a relação (e a resistência) do ladrão e do povo com a polícia sob a ótica de um complexo equilíbrio, talvez

tênuê, de forças. Isso deixa o gosto de que talvez houvesse, então, relação entre essas questões e a posição de Pedro e Paulo, ou as tentativas de Natividade de exercer seu poder sobre os filhos, “teimosos” em manter seu conflito, sob o ponto de vista dela, por uma natureza que, conforme Aires, ela não pode corrigir. Ou o burro seria o próprio Aires, que se considera imune, mas obedece ainda o jugo de Natividade, feliz com as migalhas de atenção que recebe dela? O caso do burro aventura uma linha transversal que passa pela relação entre o ladrão e a polícia e termina entre o povo e seu governo, passando pelos personagens centrais do romance.

Mesmo assim, como afirmamos, a analogia não é pacífica, nem é explicitamente exercida por Aires, de modo que mais uma vez o leitor se encontra sozinho, livre em sua interpretação, apenas provocado. Sem querer, diríamos, o conselheiro esboçou uma teoria política, o que é mais uma forma pela qual a vida entra em sua mente e em seus interesses, contra a sua própria filosofia, mas como consequência natural de se experimentar a rua, a vida e o pensamento a respeito dela.

O retrato “desinteressado” da política é um acúmulo de provocações para o leitor que viva no mesmo país que o conselheiro descreve (supomos o leitor compatriota, já que é o que interessa a um projeto nacional de romance ou de arte, em discussão aqui). Elas indicam a mesma necessidade de um leitor ativo que discutimos primeiramente ao falar sobre a provocação como técnica para se pensar uma leitura interessada no romance, portanto uma estética interessada. Já em 1904, Walfrido Ribeiro, ao tratar de *Esau e Jacó* numa crônica, assim descreveu o estilo machadiano: “A sua arte deixa que o leitor também trabalhe na leitura, e fal-o pensar” (in GUIMARÃES, 2004, p. 436). Hélio Guimarães também viu aí comprovado que a provocação de Machado ao leitor figurado no texto encontrara o leitor real, tornando-o ativo frente ao livro: “As exigências e apelos colocados pelo romance, de modo até explícito, finalmente chegavam ao leitor empírico, que pescava a incompletude da narrativa cujo sentido devia ser complementado no processo de recepção” (2004, p. 264).

O caso da tabuleta de Custódio, com o nome de seu comércio, “Confeitaria do Império”, também é uma narrativa política por eufemismo. A tabuleta é tirada para uma reforma, mas descoberta podre por dentro. Seu drama acompanha temporalmente a distância entre o baile da ilha Fiscal e a Proclamação. É apenas ao tirar a tabuleta, inclusive, que Custódio descobre seu apreço por ela, como quem vê nela uma parte do corpo. Politicamente, o paralelo não poderia ser mais interessante. “Menos que uma condenação *moral* do regime,

parece seu julgamento *histórico*: os regimes, como as pessoas e os organismos, chegam ao fim de suas vidas úteis. Claro, esta é a visão – e foi, antes de 15 de novembro de 1889 – expressa por Machado nas crônicas” (GLEDSON, 1986, p. 174).

Machado não explicita a coincidência temporal, nem o que significava o baile na ilha Fiscal, historicamente, o que fizera de passagem pelo Palácio Nova Friburgo, indicando sua importância futura para a República. Trata-se de um exemplo do que se discutiu a respeito da manhã de 15 de novembro: tem-se aquele distanciamento entre o leitor, ciente do significado político, simbólico, do fato e a personagem que desfila totalmente inocente no momento histórico. Menos inocente é o narrador, que descreve como um baile qualquer, sem demarcar a relevância que teria o fato para a memória nacional. Talvez o leitor, no entanto, não conhecesse o antigo nome do Palácio do Catete, e o narrador o esclarece; mais provável era que conhecesse o sentido do baile, então o narrador não atenta o leitor, calando sobre o assunto como quem não se interessa pela história política.

Não deixa de ser uma crítica, claro, narrar grandes momentos da história do Brasil como se contasse apenas as vaidades de umas donzelas e uns políticos perdidos. É tanto uma provocação com o leitor, uma crítica à política de então e às pessoas mesmas da elite, quanto uma acusação, pela provocação, da superficialidade de Aires, que compactua com a superficialidade dessa gente ao viver o baile, narrá-lo sabendo o que foi, mas mesmo assim se concentrar nas vaidades, portanto ao seu foco principal: as aparências. De fato, o narrador anuncia como que de passagem que está no baile a fim de discutir, realmente, Natividade e seu ânimo.

Quem tem alguma visão política do que está acontecendo é d. Cláudia, como é usual no romance, ainda que essa visão esteja ligada aos seus interesses e desejos para a carreira do marido. Ela não chega a uma clarividência de ser este o último baile do Império, o que o próprio narrador poderia ao menos indicar, mas d. Cláudia via o evento como um fato político e pretendia encontrar ali o melhor espírito liberal, afinal, queria que servisse a uma nova presidência de província para o marido (p. 1135).

Voltemos ao problema de Custódio. Enquanto a reforma da tabuleta virou substituição por uma nova, o Império caiu. Essa crise do confeitiro tem um prefácio interessante, ligado à forma sinuosa de Aires pensar sobre os fatos políticos que o circundam. Trata-se do capítulo 61, “Lendo Xenofonte”. Em vez de considerar o fato imediato, a mudança de regime do Brasil, Aires volta aos clássicos, para pensar sobre eles e as eternidades.

Sabes a conclusão do autor, em prol da tese de que o homem é difícil de governar; mas logo depois a pessoa de Ciro destrói aquela conclusão, mostrando um só homem que regeu milhões de outros, os quais não só o temiam, mas ainda lutavam por lhe fazer as vontades. Tudo isto em grego, e com tal pausa que ele chegou ao fim do almoço, sem chegar ao fim do primeiro capítulo (p. 1156)<sup>120</sup>.

Podemos maldosamente interpretar que seu grego antigo estivesse enferrujado, mas o narrador parece preferir indicar que o assunto da leitura estava tão interessante que Aires muito meditava, apreciando o texto. De ambas as formas, pensava sobre o passado distante. Não há indicação que pudesse meditar sobre a revolução por que seu país passava, a não ser refratariamente. Se era esse o caso, o narrador prefere calar absolutamente a respeito. Mesmo porque, como ressalta John Gledson (cf. 1986, p. 175), o implícito seria que a anarquia leva à opressão, a resposta de domínio para a ingovernabilidade de um povo em determinado momento. Nesse sentido, o caso do burro é lembrado pelo de Xenofonte. A indisciplina, que antecede e provoca o martelo, é representada pelo gatuno e pelo povo de Caracas. Discordamos no entanto que o “conservadorismo pessimista” (1986, p. 175) que Aires aí manifeste se identifique com a visão de Machado, como aponta Gledson. Comentaremos mais detidamente em 5.5, mas já podemos ponderar que a visão política do narrador serve a apresentar um impasse ao leitor, não uma resposta.

O esquema de discussão por analogia está aberto para ser lembrado no capítulo seguinte, sendo, no capítulo 61, da Grécia Antiga para o Brasil contemporâneo. Esse tipo de alusão clássica de Aires já havia sido utilizada e ironizada no início do romance, quando Perpétua e Natividade esperavam sua vez para serem atendidas pela cabocla do Castelo.

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’... A sorte outrora, a numeração agora, tudo é que a verdade se ajuste à prioridade, e ninguém perca a sua vez de audiência (p. 1076).

Também nesse capítulo há o cuidado de mencionar a arruda no cabelo da cabocla. Introduzida na cultura brasileira pela tradição africana como símbolo de proteção, era comumente usada, de forma semelhante, na Grécia Antiga.

Em seguida ao comentário sobre Xenofonte e a natureza contraditória do ser humano (ser e não ser governado, o que já pensara a respeito do burro e do ladrão), vai-se ao comentário sobre a mudança da tabuleta, não sobre a mudança do governo! Novamente

---

<sup>120</sup> Xenofonte foi um guerreiro e historiador grego, discípulo de Sócrates, que narrou sobre Ciro II, príncipe e general persa.



abundam provocações para o problema real, para além das preocupações eruditas de Aires e egocêntricas de Custódio.

Esse egocentrismo tanto é compreensível quanto destaca uma informação a ser reiterada no livro: a enorme desconexão entre o povo, incluindo muitos dos políticos do país, e um golpe que muda o regime desse mesmo país. Por outro lado, marca com ênfase também o desinteresse e o desconhecimento político da população:

uma casa tão conhecida, desde anos e anos! Diabos levassem a revolução! Que nome lhe poria agora? (...)  
E afinal que tinha ele com política? Era um simples fabricante e vendedor de doces, estimado, afreguesado, respeitado, e principalmente respeitador da ordem pública...  
(p. 1157-1158)

Encontra-se aí um exemplo da filosofia de Aires posta em prática: Custódio é absolutamente distante e alheio à política. No entanto, o problema dessa postura fica claro quando tirado de um aposentado ausente da vida e representado num sujeito ativo, de repente cidadão de uma república. Santos, banqueiro, serve para o mesmo exemplo, na elite: “todo ele parecia entregue ao presente, ao momento, ao comércio fechado, aos bancos sem operações, ao receio de uma suspensão total de negócios, durante prazo indeterminado” (p. 1161). Sua única preocupação é que os trâmites do dia-a-dia demorassem a ser retomados.

A mudança de regime é o grande momento para Aires lembrar a todos, por extensão ao leitor também, sobre a constante mudança de poder que caracterizava o Brasil sem que nada mudasse. O mesmo destaca Custódio, preocupado em colocar cedo demais na placa “Confeitaria da República”: “se daqui um ou dois meses, houver nova reviravolta, fico no ponto em que estou hoje, e perco outra vez o dinheiro” (p. 1158). No fim, Custódio decide esperar um ou dois dias, “a ver em que param as modas” (p. 1160).

Também Pedro e Paulo estão tão acostumados com essa realidade da política brasileira que acordam no dia 16 de novembro temendo que outra reviravolta devolvera-os ao mundo do dia 14. “Paulo, meio tonto, temia alguma traição sobre a madrugada. Pedro tinha uma ideia vaga de restauração, e contava ler nas folhas um decreto imperial de anistia” (p. 1165). Pedro de fato considerava que o imperador poderia conversar com Deodoro da Fonseca e simplesmente mudar o pessoal do governo, sem alterar a ordem, a monarquia.

Aires acreditava numa estabilidade bastante literal, mais do que a “profunda” que depois vai aplicar para acalmar a todos. “Reduziu tudo a um momento que ia acabar com a simples mudança de pessoal” (p. 1156). Ele aceita finalmente que o regime mudou quando

Santos o confirma, preocupado com a direção de tudo e a possibilidade de um Terror<sup>121</sup> no Brasil. O interesse de Santos não é pela política, mas para o resultado prático que pudesse atrapalhar os negócios. “Conquanto tivesse visto e ouvido a república, podia ser... Em todo caso, a paz é que era necessária, e haveria paz?” (p. 1161).

Já conhecêramos a visão do banqueiro sobre política, em que serve como representação de tema caro a Machado: as muitas bandeiras particulares que flutuam à sombra das bandeiras grandes, como indicava Brás Cubas. Em *Esau e Jacó*, o narrador o indicara, sem desenvolver a questão, por meio de Santos: “Ia pensando (...) nos negócios da praça, nos meninos e na Lei Rio Branco<sup>122</sup>, então discutida na câmara dos deputados; o banco era credor da lavoura” (p. 1088). Há outro discreto comentário semelhante, apontando a perpetuação disso nos círculos dos mais jovens, quando Paulo reconhece alguns companheiros na rua. A passagem se dá logo antes da Proclamação, de modo que essa frase é a única indicação do que estaria acontecendo nas vésperas do dia 15, mas também demonstra que Paulo não fazia ideia desse movimento. O importante, no entanto, são os termos associados: “dois ou três políticos de São Paulo, republicanos, parece que fazendeiros” (p. 1155).

Os motivos do conselheiro para apaziguar Santos a respeito da República são os piores possíveis, se escutados do ponto de vista de alguém interessado no desenvolvimento e na vida política do país (como um Pedro, um Paulo ou quem sabe o leitor): “Nada se mudaria; o regime, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele. Comércio é preciso. Os bancos são indispensáveis. No sábado, ou quando muito na segunda-feira, tudo voltaria ao que era na véspera, menos a constituição” (p. 1160).

Como se vê, as leis são um detalhe, o de menos. “Nada” mudaria. A neutralidade de Aires, que vê a indiferença nos opostos, aplicada à política, é a negação de toda luta política. Essa negação, é claro, constrói-se por todos os contrastes que vão se igualando pelo livro, culminando na passagem do Império à República: “uma transição política em que tudo muda para continuar no mesmo” (ARAÚJO, 2011, p. 77).

Mudanças como a queda de um Poder Moderador, a relevância das eleições para o sistema político, ou a separação entre Igreja e Estado entram aqui como detalhes menores de um mundo que segue igual. De fato, se a luta entre Deus e o Diabo, a vida e uma partida de xadrez estão no mesmo patamar, qual seria o problema dessa despreocupação com a constituição de um país? Por que não pensar que República e Império são iguais, já que

---

<sup>121</sup> Período da Revolução Francesa em que ocorreram numerosas execuções.

<sup>122</sup> Lei do Ventre Livre.

ambos são regimes em que o povo, pelo visto, segue desconectado do poder? Ou, por outra, qual o problema quando se faz parte dessa elite que se mantém constante, como os Batistas? D. Cláudia, por exemplo, assim ponderaria depois de Deodoro dissolver o congresso nacional: “Antes de tudo, o golpe de Estado podia ser um benefício. *Serve-se muita vez a liberdade parecendo sufocá-la*. Depois, era o mesmo homem que a havia proclamado que convidava agora a nação a dizer o que queria, e a emendar a constituição, *salvo nas partes essenciais*” (p. 1169, *grifo nosso*). O conselheiro apresentou (a Santos) seus motivos para ter alguma razão: “lembrou a índole branda do povo. O povo mudaria de governo, sem tocar nas pessoas” (p. 1160). A expressão é polivalente de propósito: não se mudaria as pessoas no governo (com exceção da família imperial)? Não se tocaria nem feriria ninguém? Não se mudaria a natureza das pessoas, verdadeiro problema?

O narrador destaca que o dia seguinte à Proclamação veio como o anterior, com as mesmas pedras, as mesmas plantas, sem sangue pela revolução. Também o primeiro baile da República a que vão as famílias amigas suas era praticamente igual ao último do Império.

A família Santos guarda também indícios simbólicos, de aparência, que os destacam num *status* dependente da lógica do regime anterior. Natividade segue sendo referida como baronesa, por exemplo, especialmente por Aires, cético quanto às mudanças. Da mesma forma, quando recebem a família Batista de regresso ao Rio de Janeiro, os gêmeos levam uma carruagem até o cais especialmente para o deslocamento dos amigos. O transporte “tinha o seu cocheiro e o seu lacaios, fardados de castanho, botões de metal branco, em que se podia ver as armas da casa” (p. 1171). A própria Natividade segue trocando estado por província, Rio por Corte. O indicativo último é o trocadilho quando ela refere a Aires que os gêmeos já tinham pensado na presidência: “confessaram-me que este era seu sonho imperial” (p. 1220).

No dia da Proclamação, a confusão era geral. Natividade, consciente do alvoroço da rua, não sabia que se tratasse de república até o fim do dia, com a volta dos homens a casa. Nem mesmo Paulo sabia ao certo o que havia sido feito, como seu sonho, aparentemente, tornara-se realidade da noite para o dia. Seu próprio questionamento indica o isolamento do golpe: “Como diabo é que eles fizeram isto, sem que ninguém desse pela coisa?” (p. 1165). Fica claro também que o problema maior que o narrador reconhece em Paulo é da aparência do fato; de novo a estética superficial com mais valor que a coisa mesma. O jovem sempre insatisfeito queria uma barricada, barulho, queria viver o sonho francês no Brasil, o que é outra forma de estar alheio à realidade nacional.

Com mais informações, separavam-se os fatos dos boatos, mas ninguém ainda era capaz de interpretar o ocorrido: “Ninguém sabia se a vitória do movimento era um bem, se um mal, apenas sabiam que era um fato. (...) Enfim, o basto e a espadilha fizeram naquela noite o seu ofício, como as mariposas e os ratos, os ventos e as ondas, o lume das estrelas e o sono dos cidadãos” (p. 1163). Santos resistira ao jogo costumeiro de todas as noites, para manter as aparências, porque não cairia bem ir jogar quando caía o regime, mas tampouco entendia o sentido e o valor do momento, ou o que estava realmente acontecendo. Daí acabou convencido ao jogo de praxe.

O conjunto do retrato parece de fato ser muito realista. Como Hélio Guimarães cita, o jornal *The Rio News* assim definira nosso país:

‘a terra do imprevisto, uma Nação de contradições inexplicáveis’ e sobre o qual escreveu, três dias depois da insurreição que instalou a República no Brasil: ‘we have no word of commendation for a people who can change their principles and institutions in a moment without protest or thought of resistance. Men of character do not change their sentiments, habits and principles as they change their coats, nor do they yield that which is revered and dear to them without a struggle’ (não temos elogios para um povo que muda seus princípios e instituições de uma hora para outra sem qualquer protesto ou esboço de resistência. Homens de caráter não descartam sentimentos, hábitos e princípios como quem troca de casaco, nem abrem mão, sem lutar, daquilo que lhes é caro.) E, passado o calor dos fatos, o mesmo jornal sentenciava: ‘We have changed and yet are unchanged. Brazil has merely put on new suit of clothes.’ (Mudamos e, contudo, permanecemos inalterados. O Brasil apenas vestiu um traje novo.) (2004, p. 265-266)

Aires teria razão: a revolução não tocara nas pessoas, agora em outro sentido. Não as afetara, em seus sentimentos ou em suas consciências. Os mesmos esquemas culturais serviriam a realizar a transição, sem mudança:

Os sucessos vieram vindo, à medida que as flores iam nascendo. Destas houve que serviram ao último baile do ano. Outras morreram na véspera. Poetas de um e outro regime tiraram imagem do fato para cantarem a alegria e a melancolia do mundo. A diferença é que a segunda abafava os seus suspiros, enquanto a primeira levava longe os seus tripúdios. O metal das trompas dava outro som que o das harpas. As flores é que continuavam a nascer e morrer, igual e regularmente. (p.1167)

O apelo essencialista é que suas naturezas (a índole do povo?) seguiriam as mesmas. Ironicamente, aqui Machado usa a natureza para representar a nação, mas essas imagens não lembram o Romantismo que assim se eternizou, porque não se trata do retrato ufanista, mas da simbolização de que tudo continua idêntico, quando deveria ser diferente. É uma estase pejorativa, em vez de uma pujança jovem, prenhe de progresso, que aparece na natureza dos novos dias.

Outro indício de manutenção, bem mais grave, viria com a nomeação de Batista. Conservador medíocre durante o Império, afastado por indícios de favorecimentos ilícitos (inaceitáveis ao menos para a imprensa daquele momento, se não para os próprios políticos), é nomeado para uma comissão assim que a República começa. Tudo vem da indicação de um amigo, e os próprios jornais nem ao menos o insultam, como quereria d. Cláudia, interessada nos xingamentos públicos da imprensa contra o marido que a excitavam tanto: “Ao contrário, havia uma espécie de aposta em achar o comissário justo, equitativo e conciliador, digno de admiração, tipo cívico, caráter sem mácula” (p. 1169).

Tudo que indicamos até aqui sobre política nasce do problema de Custódio, que tinha a placa por alterar e precisava daquilo em que Aires seria o melhor: anular oposições, achar o meio-termo. Aquela discussão, portanto, abre capítulos em que o conselheiro terá de se ocupar com os fatos reais, especialmente políticos, em que seus amigos estão diretamente envolvidos, sejam eles cidadãos comuns, políticos profissionais ou membros da elite financeira. O foco de Aires na placa, não nos fatos imediatos à troca de regime, portanto, convidam insistentemente a uma analogia, bem como o debate sobre modas, manutenção e vacuidade política do capítulo sobre a placa iluminam as discussões dos capítulos seguintes, envolvendo os mesmos temas de manutenção, superficialidade e isolamento entre a política e a vida dos cidadãos, mesmo dos mais envolvidos com os partidos. Ironicamente, Custódio era uma daquelas “pessoas imortais” com quem Aires queria ficar, quando voltou ao Rio de Janeiro aposentado, longe do mundo real. Não funciona: o mesmo Custódio o trouxe, mais uma vez, à vida real, aos conflitos do mundo.

O próprio Encilhamento, quando o dinheiro “caía do céu” e as carruagens “brotavam do chão” (p. 1172), é aludido como uma medida política, que pacificou as tensões de um regime que começara mal e incerto.

As parelhas arrancavam os olhos à gente; todas pareciam descer das rapsódias de Homero, posto fossem corcéis de paz. As carruagens também. Juno certamente as aparelhara com suas correias de ouro, freios de ouro, rédeas de ouro, tudo de ouro incorruptível. Mas nem ela nem Minerva entravam nos veículos de ouro para os fins da guerra contra Ílion. Tudo ali respirava a paz (p. 1172).

A alusão a uma pacificação pelo milagre econômico (falso, como sempre) pode não parecer muito direta, mas é destacada pela história que também aqui vem servir de analogia. Cândido e Cacambo entrando em El Dorado, na obra de Voltaire, e descobrindo que o ouro, por estar em todos os lugares, não tem valor algum, é a lembrança do narrador, que mesmo

assim nunca faz a ligação entre o Otimista e o Encilhamento. Simplesmente segue referindo a riqueza aparente que passeava pelas ruas do Rio de Janeiro, como se o deslumbramento ingênuo fosse vivido apenas por quem chegasse de fora (como os Batistas, que retornavam à capital); isso apesar de destacar que Cacambo era personagem de Basílio da Gama, ou seja, de colocar tanto o europeu quanto o americano, o estrangeiro e o autóctone confusos pela riqueza que parece ferrar as ruas. Antes de contar a passagem de *Cândido* que lhe interessa, Machado se dedica a Cacambo. Ele supunha que Voltaire o tomara da obra *O Uruguai*, o que de fato não ocorreu já que *Cândido* foi publicado 10 anos antes do poema de Basílio da Gama. A discussão em volta da personagem, no entanto, existe para destacar para o leitor a figura de Cacambo, bem mais que a de Cândido. Ou seja, chama a atenção para o autóctone americano que se deslumbra e não percebe *a priori* que o ouro, se está em todo lugar, não tem valor. A desvalorização da moeda também seria referida como que de passagem, em outro capítulo: “Então, a nota de dois mil-réis equivalia, pelo menos a vinte (...); agora não subia de uma gorjeta de cocheiro” (p. 1174) (apesar de que se pode entender a passagem como a comparação entre os pontos de vista da personagem, que vira um valor muito acima do recebido quando era pobre e a desvaloriza quando é rico).

Vê-se claramente que o interesse de Aires naquelas duas famílias, ele supostamente destacado de toda política e de todo interesse nos fatos do Brasil, acaba por servir aos mais diversos e provocativos comentários, justamente sobre história, economia e política. Até mesmo se concentrar em Flora, mais desconectada do mundo que o próprio Aires, leva-o a comentar “Este mundo é dos namorados” (tirando a importância de agitação e queda do Império), o que por sua vez nos leva à política, por deboche: “dia virá em que se dispensem até os governos, a anarquia se organizará de si mesma, como nos primeiros dias do paraíso. Quanto à comida, virá de Boston ou de Nova York um processo para que a gente se nutra com a simples respiração do ar. Os namorados é que serão perpétuos” (p. 1197).

Esse exemplo é elucidativo a respeito do uso de ironia. Aqui, o ataque de Machado é contrário ao discurso que vimos em seus próprios textos no fim da década de 1850, quando nutria esperanças absolutas no desenvolvimento do engenho humano, acompanhando seus parceiros na *Marmota* e em outros jornais. A ironia desse discurso, no entanto, não implica negar o desenvolvimento técnico, apenas as construções ideológicas erguidas sobre esse fato, no caso, as esperanças milagrosas, culminando num Paraíso futuro. Da mesma forma, em outros assuntos, se encontramos Machado ironizando algo, isso não significa que ele o esteja

negando por completo, mas antes o caminho retórico que se segue desse determinado assunto. Ironizar o uso do teatro na sociedade, por exemplo, não implica desvalorizar o teatro em si ou afirmar que ele não tem utilidade nenhuma, apenas por ser visto assim pelas personagens.

Pensando-se na narração como provocação para se pensar o contexto político, nenhum trecho se destaca como o enterro de Flora. O capítulo já se chama “Estado de Sítio”, e consideramos interessante reproduzi-lo integralmente, sendo constituído apenas deste parágrafo:

Não há novidade nos enterros. Aquele teve a circunstância de percorrer as ruas em estado de sítio. Bem pensado, a morte não é outra coisa mais que uma cessação da liberdade de viver, cessação perpétua, ao passo que o decreto daquele dia valeu só por 72 horas. Ao cabo de 72 horas, todas as liberdades seriam restauradas, menos a de reviver. Quem morreu, morreu. Era o caso de Flora; mas que crime teria cometido aquela moça, além do de viver, e porventura o de amar, não se sabe a quem, mas amar? Perdoai estas perguntas obscuras, que não se ajustam, antes se contrariam. A razão é que não recordo este óbito sem pena, e ainda trago o enterro à vista... (p. 1211)

No fim, o enterro de fato figura no capítulo seguinte, mais focado nos vivos. A notícia da morte de Flora e de seu enterro fica, no capítulo citado, envolta num questionamento sobre o revogável e o irrevogável, na velha questão de uma injustiça da morte, ligada à incompreensão da vida. Nisso, o narrador acaba por aludir, “por coincidência”, ao fato de que o que for morto em estado de sítio fica nele enterrado, abandonado, não se recupera quando o estado de exceção termina. A alusão é ampla, mais grave e poderosa que a morte de Flora para o leitor. Ganha o destaque do título do capítulo.

Temos assim paralelos mais diretos, como o caso do gatuno e o do burro, a queda do império e da placa de Custódio e o enterro de Flora com o estado de sítio de Floriano, enquanto Aires se preocupa com fatalismos e política apenas num sentido muito pessoal, paralelamente às maiores mudanças da história nacional. Não é difícil se pensar portanto no livro todo como um grande eufemismo para essas mudanças, como o capítulo sobre o burro é um eufemismo para o capítulo do gatuno, uma forma de mascarar a discussão. Títulos de capítulo como “Noite de 14”, “Manhã de 15” e “Estado de Sítio” indicariam a relação entre a estruturação do livro e o andamento dessa história. O fato de que Aires conta o baile da ilha Fiscal, por exemplo, como um acontecimento qualquer em que a dinâmica de Flora seria o assunto principal, sem anunciar o porquê de esse baile ser de fato marcante para todos, incluindo seu leitor, implica tanto o distanciamento político falso do livro, como buscamos demonstrar neste subcapítulo, quanto provoca aquela independência entre o leitor e o

narrador, pois aquele sabe (ou vai compreender) o valor simbólico para a história que Aires conta só preocupado consigo e seus “filhos adotivos”.

Não é a questão de afirmar aqui que o romance inteiro seja uma grande analogia ou metáfora, no entanto, pois muitos recortes da história e a própria discussão da filosofia de Aires permitem leituras que deem pouca ênfase à história nacional e ainda fechem a estrutura do romance, dando-lhe significado. Não se trata de um conto moral propriamente dito, pois as personagens têm suas personalidades e opiniões que vão além de simbolizarem engrenagens da nação, seus interesses são pessoais, há uma construção de caracteres, digamos.

Natividade, para examinar um caso crucial, tanto é representante da geração do Segundo Reinado, que agora deu à luz uma nova prole, como também é a banal e egoísta sucessora de Sofia<sup>123</sup>, a mulher de passado humilde que agora ‘carteava-se com grandes damas, era familiar de muitas, tuteava outras’ (GLEDSON, 1986, p. 187).

Se outros recortes do livro dão-lhe certa unidade sem considerar a política, como veremos a respeito da vaidade (5.6.), eles também são parciais. Como Gledson comenta, “Astrojildo Pereira talvez tenha, num sentido, exagerado ao chamar *Esau e Jacó* de ‘crônica de costumes’; em vários outros sentidos, no entanto, essa afirmação não vai suficientemente longe” (1986, p. 183).

A ideia de uma analogia política não resume o livro nem o contempla totalmente, mas a consideramos tão importante e pressuposta na construção do narrador que ela figura como inevitável numa interpretação ampla do romance, bem como das mais difíceis de escapar ao leitor. A insuficiência da analogia política comprova que a moral na estética machadiana não funciona mais no caminho direto e linear, que ele argumentou diversas vezes não ser eficiente na arte. Seria falho o narrador que impusesse à obra uma direção interpretativa assim rígida. Isso não significa que haveria maior lucro ao leitor em ignorar simplesmente a política. Sua análise não é vã para a construção do romance.

O interessante dessa combinação de um narrador cuja filosofia é falha sempre que posta em prática, pelas outras personagens, narrador que supõe fugir da política e falar do que é pessoal enquanto desfila para os nossos olhos momentos políticos decisivos, bem como personagens diretamente ligadas a eles, é que a combinação de tudo isso com as provocações para que o leitor pense por si e suspeite de conexões profundas e simbólicas entre o narrado e o contexto histórico indicam o engajamento do livro. As falhas de Aires, sejam filosóficas ou

---

<sup>123</sup> De *Quincas Borba*.



estruturais, ou seja, os problemas de sua visão de mundo para os vivos e os indícios de interesse na vida e no contexto de uma trama que supostamente aponta um caso único de gêmeos que brigaram desde o útero da mãe, desejando a mesma mulher, que nunca pôde decidir entre os dois, essas “falhas” nos convidam a pensar tanto o que é narrado, quanto um sentido obscuro, apenas aludido, além de revelar uma estrutura estética que inclui uma análise histórica e política. Como indicamos ao apresentar o narrador, também na política o mais interessante não é a filosofia de Aires, mas a falha desta.

Suspeitamos, assim, de uma relação política importante não para o próprio Aires, mas para o supranarrador, ou seja, quem estrutura as falhas do romance, quem o planeja acima de Aires. E todos os pensamentos que nos surgem, as críticas que nos ocorrem, as ironias com que concordamos a respeito da vida política nacional fazem parte do planejamento desse romance, são importantes para o seu próprio andamento. O que não parece ser analisado é que esses pensamentos, críticas e ironias pressupõem uma noção de certo e errado, as quais se revelam, assim, relevantes para a estética de Machado.

O que é cômico, por exemplo, na trajetória de Batista e de d. Cláudia, é exatamente o que eles têm de característico do político brasileiro, implicando o que há aí de antiético. Podemos ver esse sentido no apontado por Gledson: “o humor é em parte uma consequência dessa exatidão histórica” (1986, p. 193). O capítulo 78, por exemplo, narra o encontro entre Batista e o marechal Deodoro. A decisão do futuro daquele é ali ligada às palavras escolhidas por ele, à forma como se apresentou, à maneira como Deodoro o cumprimentou, se apertaram a mão ou não. O casal de políticos profissionais (Cláudia vivendo a política através do marido) concentra toda a sua atenção no que há de mais pessoal na relação. É a lógica da Corte aplicada à política qualquer que seja; nesse caso, republicana. Machado está mostrando, de preferência para um leitor desperto por suas provocações, que a política, o governo, segue da forma errada, além de funcionar por uma lógica ultrapassada; ou, no mínimo, que a classe política, como parecia inadequada aos novos tempos mesmo no Império, não estava preparada para lidar com uma lógica nova, que surgira, para muitos deles, da noite para o dia.

Antes já vimos como Cláudia argumentara que o marido, do partido conservador, sempre fora um liberal; isso quando os liberais estavam no poder. Tratava-se da aplicação de uma daquelas frases de efeito que Aires destacara como superficialmente atraentes, mas sem autor, apesar de se aludir ao Visconde de Albuquerque como seu criador. Dizia-se que nada era mais parecido com um saquarema que um luzia no poder. Aqueles eram os conservadores,

estes os liberais. A teoria política de d. Cláudia extrai dessa ideia uma explicação que muito agradaria a Aires, igualando contrários e atenuando diferenças. A teoria não é menos convincente para Santos: quando Natividade se preocupa com o texto inflamado de Paulo sobre a Abolição, Pedro a acalma afirmando que o mesmo que o irmão dissera fora argumentado por monarquistas liberais em 1848. Seu pai se convence tanto disso, ao ouvi-lo, que passa a afirmar essa ideia a quem mostra o discurso, incluindo a princesa Isabel (p. 1129).

Retornamos, assim, ao problema de se aplicar a filosofia da igualdade dos contrários na vida real. Afirmada no Olimpo, pode parecer razoável, mas é aceitável para o leitor que conservadores e liberais, governantes e opositores, monarquistas e republicanos sejam farinha do mesmo saco, iguais em ideias conforme a cadeira que ocupam ou deixam de ocupar? Todas essas afirmações reforçam a teoria de Aires, mas estariam no romance de Machado como meras asserções indiferentes e inconsequentes?

O retrato do meio político que Batista permitiu, já ao ser apresentado ao leitor, é uma crítica da estrutura inteira. Na fazenda em que conheceram a família Santos, ocorrera uma conferência política.

Apesar de ter amigos no governo, não alcançara nada, nem deputação nem presidência. Interrompera a carreira desde que foi exonerado daquele cargo ‘a pedido’, disse o decreto, mas as queixas do exonerado fariam crer outra coisa. De fato, perdera as eleições, e atribuía a esse desastre político a demissão do cargo.

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

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

Batista dizia que por causa das eleições perdera a presidência, mas corria outra versão, um negócio de águas, concessão feita a um espanhol, a pedido do irmão da esposa do presidente. O pedido era verdadeiro, a imputação de sócio é que era falsa (p. 1112).

D. Cláudia não se furtava dos favorecimentos, como se pode ver, e talvez disso viesse parte de seu prazer ao ler os insultos violentos da imprensa ao marido. Mais do que isso, no entanto, seu prazer pressuponha a vacuidade de tais insultos. Eram parte do jogo, portanto parte da diversão. Não impediriam, como de fato não impediram, que o marido voltasse a novos cargos, assim como não indicaria consistência da imprensa. Os jornais do mesmo partido o apoiariam, e os elogios viriam com o retorno ao poder. Que contraste com o primeiro retrato que Machado, jovem, fazia da imprensa, Prometeu de seu tempo. Aqui, o

autor desperta seu leitor desse sonho. Ainda está implícito que o periódico teria uma missão moral em seu engajamento político, mas obviamente se revela que ela foi corrompida num sistema maior, o modo brasileiro (não interessa, realmente, se outros lugares também são corruptos) de se fazer política.

Nosso narrador conta tudo isso sobre o casal Batista afetando um respeito aos bons costumes, pois faz questão de apresentar os pais antes de nos apresentar Flora, a moça que interessava para o triângulo amoroso. Seu interesse no romance dos três, portanto, deve seguir a moral de apresentar primeiro “a gente Batista”, o que lhe permite um preâmbulo sobre a forma como se faz política e jornalismo no país. Devemos aceitar que o livro obedece o desinteresse político e os bons costumes de Aires?

Como vimos na crítica a *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, ao Naturalismo por extensão, Machado apontara que o retrato da verdade entendido de forma simplória resultava num retrato grosseiro e, portanto, insuficiente da realidade. Mostrar numa mulher apenas os instintos, por exemplo, não era mimetizar nem mesmo a verdade de qualquer personagem, em parte porque isso ignorava totalmente o caráter social do ser humano (Machado não coloca nesses termos, mas cita alguns exemplos do que mais compõe a vida que os instintos primordiais), a forma como vivemos em sociedade, o que é tão importante que o autor chamou diversas vezes de nossa segunda alma.

Seu uso mais famoso e fechado do termo está no conto “O Espelho”. O primeiro exemplo para a teoria novamente vem de personagem teatral: Shylock serve para explicar a teoria (OC, v. 2, p. 323). Aqui, ela é menos restrita, indicando que qualquer elemento externo pode ser vital para a pessoa como a própria alma “interna”. Entre esses exemplos, existem os de grande poder, como César, e os quase ínfimos, como o voltarete de um qualquer, exemplo que apenas aludimos porque, em *Esau e Jacó*, lembra diretamente Santos.

Aproveitando a teoria das duas almas, podemos dizer que o autor afirmava que a mímese é falha se ignora o lado social das personagens, o que inclui a cultura do que pode ou não ser explicitado. Ou seja, o cuidado com o pudor, ainda que não precise ser extremo, não pode ser totalmente descartado, pois ele é uma parte fundamental da vida em sociedade.

Em *Esau e Jacó*, Machado já consegue desvirtuar mesmo esse passo, revelando muito mais do que apenas uma imitação das duas almas. O cuidado com o decoro em si torna-se uma crítica ainda mais profunda e mordaz, pois Aires, cordato, põe a família antes do indivíduo com uma justificativa moral e, por isso, desvela a imoralidade que sustenta a boa

família Batista. Todo julgamento, no entanto, é deixado ao leitor, já que Aires não se importa com política ou com opiniões.

A brincadeira com o decoro da literatura também aparece quando os gêmeos discutem a constituição promulgada por Deodoro:

Pedro ia ao ponto de achar um poço de iniquidades, e Paulo a própria Minerva nascida da cabeça de Jove. Falo por metáfora para não descair do estilo. Em verdade, eles empregavam palavras menos nobres e mais enfáticas, e acabavam trocando as primeiras entre si (p. 1186).

Destacamos apenas que é muito diferente brincar com uma decisão formal do que simplesmente ignorá-la. A oposição é radical entre o Naturalismo, que ignora o pudor, e Machado, que o utiliza e desvirtua a fim de aprofundar sua crítica social.

Quando os gêmeos entram para a política, concordam com a mesma lógica do Império expressa décadas antes, na apresentação de Batista. Pedro afirma no último capítulo, para que ambos possam exercer sua função sem trair os motivos por que foram eleitos: “O nosso dever político é votar com os amigos” (p. 1224).

Quando lemos frases como esta, que povoam a literatura machadiana, geralmente rimos e pensamos ou comentamos sobre a corrupção e os favorecimentos que caracterizam, a nosso ver, a política e a vida nacional, a verdadeira “índole do povo” a que referiria Aires. Simplesmente para que isso seja uma reclamação de nossa parte, para que haja caráter cômico nessa tragédia nacional, para que entendamos que Machado desvela algo significativo, é preciso entender que isso que o autor indica está errado, não é como deveria ser e que o próprio autor não considera essa situação correta ou aceitável. Não há uma literatura assim crítica que possa ser simultaneamente neutra, desinteressada, desencantada (no sentido de marcada por uma desistência), porque não há meio-termo (como a neutralidade de Aires) nessa posição. É preciso que não aceitemos as premissas de desligamento e desinteresse de Aires, é preciso que estejamos engajados, de alguma forma, com “como as coisas deveriam ser”, mesmo que numa sociedade ideal. Esse efeito é o resultado do interesse de Machado na literatura nacional, ou seja, de um projeto artístico que pense a nossa literatura engajada com a nação.

Essa premissa, de que a política e o país deveriam ser diferentes, está inscrita no livro, tanto que entendemos a ironia ao ler Machado. Não se trata de uma obra que aceita o ponto de vista de Aires, ou de Batista, ou dos Santos, da mesma forma que aceitava a escravidão pós-Abolição de Raimundo em *Iaiá Garcia*. Não se trata, portanto, de uma crítica política que o

leitor imporia ao romance, mas que não está trabalhada e provocada em sua estrutura, como demonstramos até aqui. Todas as formas de descrédito de Aires e de distanciamento entre narrador e leitor, todos os comentários sobre vida, religião e essencialismo que o provocam à distância em relação a esse narrador são a forma como se prepara e se supõe uma capacidade crítica do leitor.

Os efeitos nocivos do ponto de vista de Aires para a vida em geral, o fato de que sua filosofia, aparentemente adequada à política brasileira, não pode ser de fato aceita, está explicitado de vez pela trajetória de Flora. É a ela que nos dedicaremos agora, buscando entender a relação entre o conselheiro, a jovem e os gêmeos. Mesmo porque Flora tem particular destaque pela associação com o estado de sítio. É preciso então entender como esse momento simbólico pode estar associado a essa personagem. Até o momento nos concentramos em Natividade, Agostinho, Cláudia, Batista e Aires, justamente a geração do narrador, profissionais do Império; é importante completar o quadro do romance com a geração que viveria a idade adulta na República.

#### 5.4 A NOVA GERAÇÃO

O foco do enredo é a oposição eterna entre dois irmãos gêmeos, que culmina no amor simultâneo e igual por uma mesma mulher, a qual retribui o sentimento também com igualdade. Não é o triângulo amoroso que organiza essas personagens, no entanto. Paulo está para Pedro como Flora está para Aires. Ou seja, há duas duplas de funcionamento, com uma diferença crucial entre os dois grupos. Vamos discutir as duas separadamente, para debater enfim os acontecimentos que o narrador nos afirma serem os centrais do romance. Desacreditamos primeiro o narrador das mais diferentes formas antes dessa discussão para que ela não fosse feita ingenuamente uma vez e repetida em seguida, com o pé atrás.

#### 5.4.1 Aires Frente ao Espelho

Flora e o conselheiro são muito parecidos (para a maioria, se não para todos os críticos de *Esauí e Jacó*, também), e talvez por isso a personagem tanto o atraia quanto o intrigue. Enquanto os gêmeos são quase iguais em aparência, mas divergem na índole, Aires e Flora são respectivamente homem e mulher, velho e jovem, ele experimentou o mundo, enquanto ela, apenas a casa do pai. Aparentemente são opostos, mas o caráter moral, para usar a expressão de Machado, é ainda mais semelhante que o rosto, os gestos e o porte de Pedro e Paulo. Crucial para essa semelhança é a “incompatibilidade fundamental com a vida” (EULÁLIO, 1992, p. 355) que caracteriza Flora.

Vejamos a apresentação dela.

Nem a paixão de d. Cláudia, nem o aspecto governamental de Batista distinguia a alma ou a figura da jovem Flora. Quem a conhecesse por esses dias poderia compará-la a um vaso quebradiço ou à flor de uma só manhã, e teria matéria para uma doce elegia. Já então possuía os olhos grandes e claros, menos sabedores, mas dotados de um mover particular, que não era o espalhado da mãe, nem o apagado do pai, antes mavioso e pensativo, tão cheio de graça que faria amável a cara de um avarento (p. 1114).

Os olhos nunca se tornariam muito sabedores. O distanciamento que Aires reforça entre Flora e os pais não é de todo incontornável. Ele indicaria outra vez, por exemplo, a diferença entre ela e a mãe, mas a incapacidade para ação e o balanço entre posturas diametralmente opostas lembram seu pai. Assim como ele é governado pela vontade da esposa, Flora não parece ter uma grande força motriz em si mesma, apesar de ser tão estagnada que, na decisão que interessa para o romance (decidir por algum pretendente), nenhuma outra personagem consiga movê-la. É importante comentar a respeito, no entanto, que ninguém se interessa por fazê-lo com a mesma dedicação com que Cláudia governa o marido.

Em parte, essa inação mais absoluta de Flora é reflexo das características que o narrador apresenta pelos olhos maviosos e pensativos. Isso ainda não representa bem o caráter trágico que a imagem da flor e da elegia nos descortinam. Nesse sentido, Flora seria antes distante que maviosa, antes idealista (extrema e literalmente) que meramente pensativa. Vaso quebradiço ou flor de uma só manhã, a fragilidade flagrante da personagem está em profunda relação com o que se manifesta pelo que pode parecer a beleza de seu olhar.

A relação entre o caráter pensativo e a falta de ação da personagem também nos é indicado quando o narrador passa a descrever seu comportamento, que aqui é um *ethos*. “Era retraída e modesta, avessa a festas públicas, e dificilmente aprendeu a dançar. Gostava de música, e mais de piano que do canto. Ao piano, entregue a si mesma, era capaz de não comer um dia inteiro” (p. 1114). Num comentário sobre arte, o narrador destaca que o exagero vem aqui servir à verdade. Saberemos o quanto ao analisar como a música serve para que Flora escape à realidade.

Outro indício de que Aires exagera para referir a verdade é que, na narrativa, Flora não se furta aos bailes, ao menos não àqueles que aparecem no romance. Quando se prepara para ir à ilha Fiscal, o narrador pressupõe que “com pouco se enfadaria, e, se não pudesse vir logo para casa, ficaria adoentada o resto do tempo” (p. 1136). Aires estava errado. Superficialmente, ele comprova sua honestidade de narrador, corrigindo esse cálculo com os “fatos”, no entanto, a verdade da fragilidade de Flora, que conheceremos no fim do livro, não desfaz o efeito desse “erro”, ou seja, de que não devemos levar a palavra do narrador *ipsis litteris*. “O recurso que aparentemente serve para imprimir confiabilidade ao relato, acaba tornando a narração um terreno cada vez mais movediço, no qual o interlocutor deve pisar com cuidado, já que a afirmação de agora pode ser relativizada ou desmentida a qualquer momento” (GUIMARÃES, 2004, p. 256).

Frágil, alheia à vida, agradável a Aires. Por tudo que discutimos, isso bastaria a preocupar o leitor. Acrescentemos a descrição de Flora que faz a irmã do conselheiro, Rita, quando esta hospeda Flora a pedido dele: “Você me deu um lindo presente com esta moça (...). É muito docilzinha, conversa, toca e desenha que faz gosto” (p. 1201).

Aires foi além desses retratos um tanto superficiais ao deixar escapar que a considerava uma inexplicável. Forçado por Flora a comentar a respeito, ele afirma que certos artistas nunca se satisfazem com a realidade da própria obra, com a execução de seu ideal. Presos a este, morrem a retocar eternamente o que já atingiu o possível do efeito que queriam. Ironicamente, Flora considera que seria então melhor que ela não seguisse estudando desenho e pintura para se ater à música. Tudo, no entanto, é arte, e Flora é o próprio problema, ou seu idealismo, não a forma em que o expresse. E a dificuldade aqui é a escolha, que ela tenha que decidir ponderando dois lados. Ela não sabe viver da forma inconsciente, fácil como os gêmeos se movem, nem aproveitar a filosofia de Aires, pulando fora do impasse, como aponta Antonio Candido “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” (OC, v. 1, p. 120).

A mãe de Flora também reconhecera, quando ainda eram bem jovens, os interesses entre ela e os filhos de Natividade, bem como subestimou as consequências: “Também ela foi menina e moça, também se dividiu a si sem se dar nada a ninguém” (p. 1119). Mas o que em d. Cláudia era flerte momentâneo, em Flora era inação completa e permanente, ao menos até sua morte por amor aos 21 anos, o que reforça simbolicamente o romantismo da personagem, mas com um adendo crítico: “Para variar, Machado inverte os termos da equação: ao contrário de Iracema e Lucíola, a heroína não morre por ter sucumbido a um amor impossível, mas sim por ser impossível sucumbir ao amor” (ARAÚJO, 2011, p. 74).

Também Aires indica reconhecer alguma divisão na juventude: “Encontrei outrora desses sentimentos alternos e simultâneos; eu mesmo fui uma e outra coisa, e sempre me entendi a mim. Mas aquela menina e moça...” (p. 1154). As dúvidas da juventude não eram mistérios para Aires, e este conseguiu superá-las, claro.

Essas são as duas vezes (primeiro Cláudia, depois Aires) em que se usa a expressão “menina e moça”, referência à novela pastoril de Bernardim Ribeiro, primeira de Portugal, que tem esse título<sup>124</sup>. A expressão também é as primeiras palavras da novela, em que a personagem explica que a memória de sua perfeita felicidade lhe provocava mais dor que o sofrimento de seu presente. Há o uso tradicional de ambientes bucólicos e paradisíacos. Os amores estão ligados a tantas lágrimas quantas Aires queria evitar em seu romance seco. O amor ideal e o sofrimento calado feminino são outras entre tantas marcas de *Menina e moça* que podem nos lembrar de Flora.

Outra referência, cruzada com o texto de Bernardim Ribeiro, seria o próprio poema homônimo de Machado de Assis, publicado em *Falenas* (1870). O sentido da expressão no romance lembra especialmente a última estrofe do poema:

É que esta criatura, adorável, divina,  
Nem se pode explicar, nem se pode entender:  
Procura-se a mulher e encontra-se a menina,  
Quer-se ver a menina e encontra-se a mulher.<sup>125</sup>

A explicação da “inexplicável” saiu forçada de Aires, como dissemos. Para apresentar

<sup>124</sup> A indicação à novela portuguesa é reiterada no mesmo parágrafo, quando Flora é referida como cantiga. No tema de Flora, o livro de Bernardim Ribeiro aproxima-se de uma cantiga de amigo em prosa.

<sup>125</sup> OC, v. 3, p. 655.



isso, o narrador afirma “Foi só o tempo de inventar essa resposta” (p. 1118), e então vem a teoria para o adjetivo e a resposta de Flora a que acabamos de referir. A fuga da seriedade do narrador aqui é o complemento do próprio Aires fugindo de se explicar. Não se trata de o conselheiro não acreditar mesmo na própria explicação ou no adjetivo, antes de ele despistar que está dando uma opinião real, a que tem ojeriza. O leitor sabe, pelo menos desde o terceiro capítulo, que o narrador pode mentir para ele. As opiniões do narrador ao longo do romance indicam a seriedade dessa primeira análise.

O caráter “inexplicável” de Flora será retomado outras vezes. Aqui, no entanto, temos um dos raros momentos em que Aires não conseguiu escapar de expressar uma opinião. Comentamos que sua tentativa de se isolar perfeitamente da vida tem suas falhas e que seu interesse em Flora é maior do que o narrador dá a entender. Como resistindo ao espiritismo de Plácido, ou depois a explicações sobre os gêmeos que fujam da sua teoria de oposição essencial e absoluta, o conselheiro se dá a conhecer comentando Flora, e precisa então se recuperar do deslize, voltar ao isolamento que prega e em que acredita poder existir.

Aires está tão certo em ver Flora como uma dessas artistas, que ela não viverá apenas presa ao ideal de forma análoga à sua descrição, ela viria realmente a fazer desenho inacabado dos gêmeos (unidos), quando ela própria estiver próxima de morrer entre dois olhos ou matar-se de desespero (p. 1118).

A apresentação de Flora, não por acaso, é envolta na apresentação de Aires. Uma pretendente séria para Pedro e Paulo é primeiro aludida no capítulo 27, por intromissão da leitora. Entre as provocações ao leitor e comentários sobre a vida dos gêmeos antes de Flora, leva-se até o capítulo 30 para se conhecer os pais dela. No capítulo 31 lê-se a descrição física que citamos e a ideia de “inexplicável” é lançada, mas não explicada nem comentada. O desvio serve para apresentar Aires mais detidamente no capítulo 32 e discutir a fuga e a volta à vida do conselheiro no capítulo 33. O capítulo 34 finalmente explica o que seria “inexplicável”.

As conclusões a que chegamos sobre a ausência da vida e sua falência como teoria e prática do conselheiro vêm em grande parte dos capítulos 31, 32 e 33. A intercalação entre Flora e Aires justamente por esses capítulos é muito significativa, portanto. Como as relações políticas entre gatuno e burro, império e tabuleta, enterro e estado de sítio, e assim por diante, a interconexão entre a apresentação de Flora e a de um Aires finalmente morto-vivo já indicam que ambos formam um par, além de permitirem mais facilmente que o leitor encontre

as semelhanças entre a filosofia de Aires e a forma de vida natural de Flora. Ela vive por caráter o distanciamento que ele vive por filosofia (ainda que busque enraizar isso numa índole, nunca fora tão radical quanto pretende, menos se comparamos seu passado com a juventude de Flora).

O interesse mais vivaz dela é pelos gêmeos, mas o quarteto todo faz parte de um movimento paralelo aos acontecimentos que encaminham o romance (a maturação natural das crianças, o desenvolvimento da carreira de Santos e Batista, a marcha política do século XIX). Todos se interessam e gostam uns dos outros, a atenção e o carinho entre os quatro crescem ao longo do romance. A diferença do sentimento entre os gêmeos por Flora e de Aires pela mesma é marcada pela diversidade do caráter de cada personagem: Aires atrai-se por Flora numa saudade de paternidade e pelos gêmeos devido a um interesse esmaecido por Natividade, o que provoca a mímica desse sentimento de paternidade pelos irmãos; os gêmeos atraem-se por características opostas de Aires e por elementos complementares de Flora (assim como pela competição em si, argumentaria o narrador).

Finalmente no capítulo 35 há um retrato de Flora com os gêmeos à volta. Então vemos outra aproximação entre Aires e Flora: para viver longe do conflito, é preciso manter uma neutralidade constante, não decidir nada. A primeira cena da jovem com Pedro e Paulo apresenta a constância dessa relação sem escolhas, sempre em cima do muro, pela solução da jovem; “Flora ria com ambos, sem rejeitar nem aceitar especialmente nenhum”, entre as finezas dos irmãos, “recebia-as todas com o mesmo rosto amigo” (p. 1119). Frente às diferenças dos irmãos e quaisquer insultos ou críticas entre eles, ela sempre defende o ausente, sua forma própria de não aproveitar o presente.

A maneira de Flora lidar com os problemas da vida é buscar as esperanças na atividade alheia, não na própria. Ela não pretende agir nem falar diretamente com quem possa lhe resolver o problema. Quando seu pai está pronto para abandonar o Rio de Janeiro por indicação a um cargo provincial, por exemplo, ela quer que alguém intervenha com o pai. Não lhe acode ideia para ficar ou para afetar diretamente o próprio pai. Sempre ligada no sonho, uma das figuras de confiança a que recorre é o conselheiro Aires, esse ausente da vida, desinteressado da ação e dos conflitos.

De fato, prometendo intervir com Batista contra a nomeação, o conselheiro, frente ao pai de Flora, faz o que sempre fez: concorda com o interlocutor. Era sua forma de ser cordato, e ele a utiliza sem absolutamente se lembrar do favor que Flora acabara de lhe pedir.

“Entretanto, não se arrependia do que dissera e ainda menos do que não dissera. Os dados estavam lançados. Agora era cuidar de outra coisa” (p. 1148). Aires subestima, como outros, a importância da relação com os gêmeos para Flora, e busca se desligar novamente do extremo convívio a que se viu forçado por dois capítulos ininterruptos. Apela ao fatalismo de sempre, joga os acontecimentos ao destino para se desresponsabilizar, e segue adiante como se não pudesse surgir daí consequência grave. É por subestimar assim tanto a situação quanto a importância da jovem para ele próprio que a dor pela morte de Flora o pegaria de surpresa, no futuro.

Para indicação bem clara do papel do Ideal nas esperanças e conjecturas de Flora, ou seja, de sua desconexão com a vida real, as descrições de sua imaginação usam sempre imagens bíblicas e inocentes. Observe-se o fim do capítulo 56, sobre suas esperanças:

Todos os sonhos são próprios ao sono de uma criança. Não era fácil, mas não seria impossível. Flora cria tudo; não tirava o pensamento de Aires, e já agora de Natividade também. Os dois podiam fazê-lo, ou antes os três, se contardes também o barão, e se vier a cunhada deste, quatro. Juntai aos quatro as cinco estrelas do Cruzeiro, as nove musas, anjos e arcanjos, virgens e mártires... Juntai-os todos, e todos poderiam fazer esta simples ação de impedir que Flora fosse para a província. Tais eram as esperanças vagas, rápidas, que corriam a substituir as tristezas do rosto da moça (p. 1149).

A nomeação não ocorre pelo que poderia parecer uma intervenção divina, já que surge como que do nada, inesperada e inexplicável para todos: a República é proclamada. Aos pais de Flora não acode o espírito pregado pelo conselheiro de igualdade de regime e constância eterna: “Nenhum destes podia crer que as instituições tivessem caído, outras nascido, tudo mudado (...) tudo extinto, extinto, extinto...” (p. 1166). Flora queria apenas estar longe das consternações dos pais, diametralmente em oposição ao ávido interesse político da mãe ou à dramaticidade de Batista. Não apenas se perdia na música, fugia por ela: “escolheu não sei que sonata. Tanto bastou para lhe tirar o presente. A música tinha para ela a vantagem de não ser presente, passado ou futuro; era uma coisa fora do tempo e do espaço, uma idealidade pura” (p. 1166). Fora do tempo, como o eterno Aires. Nem a menção de sangue a traz a prestar atenção no que de fato ocorre no mundo real, só queria “fugir aos homens e suas dissensões” (p. 1166), atitude que podemos imaginar o narrador elogiando, se ignorasse o fim de tanto idealismo. O elogio de Aires se misturava de fato à admiração e ao interesse pela jovem, que era, nas palavras de Eugênio Gomes “um ente mítico, uma ninfa assustadiça e esquiva, que passeou pela terra a sua alma remota sem se deixar prender às suas solicitações” (OC, v. 1, p. 84).

Novamente, o sonho de ausência perfeita daquela música lembra política a nosso narrador “desinteressado”, e a imagem para a Flora flutuante leva à religiosidade ridícula, de tão inocente:

A sonata trazia a sensação de falta absoluta de governo, a anarquia da inocência primitiva naquele recanto do Paraíso que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição trouxer a ordem eterna e única. Não haverá então progresso nem regresso, mas estabilidade. O seio de Abraão agasalhará todas as coisas e pessoas, e a vida será um céu aberto. Era o que as teclas lhe diziam sem palavras, *ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó...* (p. 1166).

Em pelo menos um sentido Flora consegue de fato ser o ideal de Aires: apenas ela é tão desligada da política quanto ele pretende ser. Quando vai ao primeiro baile depois de proclamada a República, lembra-se bastante do último baile do Império. Para o narrador, temos a manutenção do mundo velho e eterno, as mesmas relações entre as pessoas antes ou depois de decretos políticos. Já Flora “sentiu a falta de Pedro, como sentira a de Paulo na ilha; tal era a semelhança das duas festas. Ambas traziam a ausência de um gêmeo” (p. 1167). Considerando a importância da política para o livro, essa ausência de Flora do mundo chega a ser quase inacreditável (além da analogia óbvia: uma baile sem a República, o outro sem a Monarquia). Enquanto Aires pretende essa distância, a jovem de fato a vive, mesmo apaixonada por um republicano e um monarquista, amiga de um diplomata, filha de um político e com uma mãe vorazmente ambiciosa.

Quando a família Batista passa distante do Rio de Janeiro, pela comissão dada ao pai no início da República, Flora manda cartas de saudades, mas elas “falavam pouco da terra ou da gente, e não diziam mal nem bem” (p. 1168). Vê-se que a característica da jovem de não ver o presente é assim abrangente a todos os sentidos da palavra. Especialmente quando o presente se refere a pretendentes plausíveis. Flora não avalia nem o local nem as pessoas de onde mora.

Depois do oficial romântico, que referimos ao comentar a poesia no romance em 5.1, é a vez de Nóbrega se interessar pela moça. Rico e sem qualquer sutileza do pretendente anterior, ele considera que antes está fazendo um favor para Flora, e pensa em seu interesse como uma proteção que oferece à jovem (em que tanto lembra Procópio Dias, entre outros). Seja o poeta melodramático ou o capitalista grosseiro, Flora nem toma conhecimento de seus pretendentes. Rita, quando percebe o interesse de Nóbrega, passa a investir nessa possibilidade, pensando com o mesmo pragmatismo que o pretendente: “Supunha que, não a pessoa, mas as vantagens e circunstâncias pleiteassem a favor do candidato. Esquecia os seus

cabelos entregues à sepultura do marido” (p. 1206). Ou seja, esquecia que podia haver mais num casamento que mero interesse mercantil. Flora ri com vontade da ideia que lhe é proposta por Rita e revela que não quer casar. Aqui ela já cansou de sua indecisão fundamental, decidiu aplicar o remédio universal do livro: a fuga completa.

Ela passara a evitar os gêmeos, querendo se curar pela distância. É então que começa a alucinar Pedro e Paulo à sua volta, mesclando-os numa só pessoa. O problema realmente começa quando Batista ganha uma comissão, o que mantém Flora distante dos gêmeos por longo tempo. Era receita já aventurada por Natividade e Aires para essa paixão que não se corrigia nem decidia:

durante a comissão do pai, Flora ouviu mais de uma vez as duas vozes que se fundiam na mesma voz e mesma criatura. E agora, na casa de Botafogo, repetia-se o fenômeno. 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 (p. 1178-1179).

O fenômeno aumenta de frequência, e lentamente perde a graça para Flora. De início, só se completa em sonhos, mas logo as alucinações tornam-se mais e mais presentes, verdadeiras, para ela. Pouco a pouco a visão de seu pretendente mágico rouba o lugar da realidade.

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

De novo os idealismos de Flora se definem por linguagem religiosa. Aqui, adequada de modo particular, pois o nome “Diabo” tradicionalmente é associado a “diabolos”, que teria origem no hebraico antigo significando “o que divide”, seja a vontade, a certeza, a comunidade. Essa tradição da etimologia de Diabo implica que a separação entre Pedro e Paulo é ato de força malévol, o Céu perfeito de Flora teria feito dos dois jovens um só. Também assim se retoma a possibilidade de leitura por um pecado original que provoca uma fenda trágica na existência dessas personagens, nunca capazes de alcançarem o termo de seus desejos.

Distantes do beato egocentrismo de Flora, como leitores, somos chamados para o fato de que sua vida fora da realidade fez com que esta mesma se tornasse o que a assusta. É a visão, de fato fantasmagórica, que lhe é natural agora. Já referimos que ela passa a tratar a

imagem mesclada dos gêmeos como a presença deles, servindo a visão de modelo para seu desenho dos gêmeos unidos.

O narrador entra no capítulo seguinte para o jogo religioso que a imagem do diabo propunha, no entanto trata-se de uma oportunidade para desqualificar as explicações mágicas. *Fausto* serve para citar “Ai! Duas almas no meu seio moram...”, o que une, de forma incompleta, Natividade e Flora. A primeira gerou os gêmeos, carregou-os ao mesmo tempo em si. Agora Flora busca reunificá-los nela, mas não pode. O que na mãe de Pedro e Paulo é a imagem poética de um fato real e factível, na Flora é sonho e devaneio.

Para arrasar de vez com a solução mágica do impasse de Flora, única que lhe caberia, pelo caráter da personagem, o narrador lembra-nos de Plácido, que talvez pudesse lhe dar alguma ajuda. Compreende-se a insuficiência da ajuda pela descrição do antigo mestre: “Doutor em matérias escuras e complicadas, sabia muito bem o valor dos números, a significação dos gestos não só visíveis como invisíveis, a estatística da eternidade, a divisibilidade do infinito” (p. 1180). Querendo repetir a dose de fuga da “Corte”, ela reza a seu Cristo particular. O mais incrível é que essa expressão é usada em sentido literal: “um de marfim velho, deixa da avó, um Cristo que nunca lhe negou nada, e a quem as outras pessoas não vinham importunar com súplicas. A própria mãe tinha o seu particular (...); não recorria ao da filha. Tal era a fé ingênua da moça” (p. 1199).

Flora é incurável e irrealista como a Esperança, que depende para nascer de “que os homens afirmem o que não sabem, e, por ofício, o contrário do que sabem” (p. 1182). A negação do problema permitiu que Flora sustentasse o impasse por tempo demais. O mesmo com suas alucinações. Todo o seu ânimo, considerado provisório, revelou-se agravado quando já era tarde demais.

No valor e no ímpeto podia comparar o coração ao gêmeo Paulo; o espírito, pela arte e sutileza, seria o gêmeo Pedro. Foi o que ela achou no fim de algum tempo, e com isso explicou o inexplicável.

Apesar de tudo, não acabava de entender a situação, e resolveu acabar com ela ou consigo. (p. 1195)

O capítulo 98 mostra a passagem de Aires entre subestimar e reconhecer o que acontece com Flora. Quando esta fala em morte, o conselheiro ironiza, brinca como quem não leva a sério a imagem romântica, mas no fim “percebeu algo que não era tristeza de passagem ou de criança. Novamente lhe falou de Petrópolis, mas não insistiu. Petrópolis era a agravação do momento atual” (p. 1200). Tendo de finalmente resolver a dúvida entre os gêmeos ou

morrer, termina morrendo. Isso porque, como Aires, considerava que evitar a contradição seria resolvê-la. O conselheiro *suspeitou* do erro tarde demais.

O que era inexplicável para Aires é enfim “revelado”, numa resposta que é suficiente apenas para o essencialismo do conselheiro: ela tem ambos em si, como Natividade os tivera antes. Fazem parte de seu ser, de modo que não possa negar nenhum dos dois. O problema, claro, é que o essencialismo dele e o senso de realidade de Flora foram desacreditados para o leitor ao longo do romance, portanto o que é solução para eles não serve de explicação para o leitor, nem permite, aliás, resolver o conflito. Trata-se de uma elucidação como as de Plácido: não leva a lugar nenhum, não esclarece de fato nada.

Mesmo assim, é em Natividade que Flora buscará sua cura, na origem mítica daqueles gêmeos bíblicos. Eugênio Gomes enfatiza que, apesar dos nomes de santos que têm os gêmeos, a mitologia grega também é particularmente importante para se pensar tanto os filhos quanto a própria mãe. Se Pedro, para Aires, lembra Ulisses, e Paulo lembra Aquiles, a mãe se renova pelo nascimento dos filhos e é uma senhora verde com alma azul, no que o crítico encontrava uma associação a deusas da natureza tais quais Cibele. Quando Flora a busca para sua cura, o narrador indica Natividade como ventre abençoado de que a jovem quer manter a proximidade e que de fato a alivia por um tempo. Eugênio Gomes destaca que “desse ventre saudável não nasceram deuses ou heróis, nasceram duas fúrias inconciliáveis” (OC, v. 1, p. 84). Flora não tem a força para unir os irmãos, seu poder não se equipara ao de Natividade ao gerá-los, e por isso mesmo a jovem busca salvação e cura nessa mãe tão potente. O tempo desta já passou, no entanto.

Além dos gêmeos, ninguém mais nasce no tempo ficcional do romance, que também não registra a transmissão de qualquer legado ou herança que modifique o curso da narrativa. Dos golpes e grandes transmissões da vida humana, só as mortes de Flora e Natividade, a despeito de seus nomes primaveris (GUIMARÃES, 2004, p. 240).

Os irmãos envelhecem, mas não avançam realmente, como aponta Antônio Sanseverino: “A mudança (crescimento biológico) não corresponde, assim, a uma formação humana” (1999, p. 257).

Nóbrega parece fazer uma mímica espiritualmente pobre, como tudo que o caracteriza, dessa passagem da fertilidade de Natividade para a infertilidade de Flora. Ele simbolicamente nasceu, ganhou nome, com a riqueza gerada daquela primeira quantia que Natividade lhe entregou, no início do romance. A fortuna construída a partir dessa “esmola” da fértil mãe dos gêmeos é o meio pelo qual Nóbrega tenta, no fim do romance, desposar Flora. Seu dinheiro e

sua identidade nascem, portanto, de Natividade e terminam em Flora, o que dá em nada, como a história de Pedro e Paulo. A aproximação entre elas acaba por enfatizar seu contraste. Em todos os sentidos que interpretemos o livro, temos que a energia criadora de Natividade se encontra não renovada na infértil Flora:

Vemos uma sociedade que perdeu o controle sobre seu destino e o contato com seu passado e na qual, portanto, a mudança não implica uma renovação criativa, mas a infrutífera exploração especulativa da qual Nóbrega é o exemplo mais claro. (...) Produzida pela prosperidade do Segundo Reinado, deveria surgir uma nova abundância e harmonia, mas esta esperada colheita é destruída pela luta entre os gêmeos, que finalmente culmina – coincidência tão óbvia que o autor não se incomoda em disfarçá-la – na Guerra Civil de 1893. (GLEDSON, 1986, p. 203)

Quando já estava tendo suas visões, a jovem chegou a olhar para Natividade como mãe, “duplamente mãe, uma vez que não escolhera ainda nenhum dos filhos” (p. 1185). Ela portanto se voltou ao dito ventre abençoado como uma possível solução ou paliativo antes de efetivamente convalescer, imaginando que aquele forno alquímico, que agira primeiro de forma invertida, gerando os contrários, seria capaz de ajudá-la a unificá-los, como ela própria já fazia em sua mente. A indicação de que Flora, em sua busca de unificar os gêmeos, adota Natividade como mãe é interessante também porque o narrador que nos afirma isso é Aires. Se ele adotava a jovem como filha, e esta adotava Natividade como mãe, ambos ficam como o casal de pais ideais da jovem, ao menos para o narrador.

A importante reprise que Natividade executa é querer achar solução no afastamento de pelo menos um dos gêmeos, indo para Petrópolis: “Sempre haveria lá no alto damas elegantes, diversões, alegria. Podia ser até que eles achassem noivas, e bastava uma para um. O que ficasse sem ela teria a liberdade de desposar Flora” (p. 1184-1185).

Outra proximidade com a moça é que Natividade também tentava unir os gêmeos por seu amor. Desde a infância, pregava que fossem amigos. Quando estão mantendo um comportamento amigável na política, durante a República, Aires pergunta se enfim se amam. Natividade, otimista, argumenta: “Amam-se em mim” (p. 1219). No leito de morte, faz com que jurem ser amigos: “Sua mãe padecerá no outro mundo, se os não vir amigos neste” (p. 1223). No entanto, a diferença chave é que suas ordens, decisões e chantagens são, mesmo que ineficazes, meios realistas para buscar esse resultado. Não se perde em sonhos, como Flora.

Se analisada por estes, ela tem seu contraponto em Natividade. Fugindo do mundo e das dissensões dos homens por meio da arte, pura e ideal, perfeitamente desconectada da



realidade, Flora, apesar do nome, é infértil. Sua apresentação como flor de uma só manhã parecia já aludir a isso. Natividade, muito mais mundana e, nesse sentido, chã, com seus cuidados pela paz domiciliar, apoiando, ajudando e confiando em Santos, cuidando dos gêmeos e tentando fomentar sua amizade, resistindo a tentações primeiras da juventude e mantendo um cuidado pelo bom convívio com os amigos e a alta sociedade, ela de fato vive conforme seu nome, é extremamente fértil, não no sentido de gerar muitos filhos, mas especialmente no sentido de gerar aquelas “fúrias inconciliáveis”, como citamos de Eugênio Gomes, que podem simbolizar os contrastes da política nacional ou mesmo os impulsos de cada ser vivo por inovar e conservar. O engajamento com o cotidiano de Natividade, portanto, é muito mais frutífero e interessante, cheio de vida, que a arte pura de Flora, em si uma importante afirmação sobre arte.

Os paliativos mágicos de Flora obviamente falham. Leva sua alucinação, a conjunção perfeita de opostos, até a morte, que figura como a perfeita pacificação e unificação de tudo que se contraria, bem ao gosto de um Aires. Quando ambos os irmãos a vêm visitar no leito, ela pergunta “Ambos quais?” Era “o delírio que começava, se não é que acabava, porque, em verdade, Flora não proferiu nada” (p. 1210). Infelizmente para o conselheiro, como se vê no luto expresso pelo narrador, quando se perde alguém querido, a morte não é um fenômeno igual à vida, ou apenas uma hipótese, como afirmara a Perpétua (p. 1140).

A única proximidade entre Flora e Natividade que não depende do raciocínio mágico parece ter sido a virtude, na falta de palavra melhor, digna de folhetins. Aires inclusive elogia as qualidades morais da moça para os gêmeos quando busca motivá-los a tomar alguma atitude em relação a ela. No entanto, essa postura nas duas mulheres tem fonte diversa, ainda que talvez assemelhada. O narrador dedicara-se a elogiar a capacidade de Natividade de viver de forma honrada, apesar dos percalços do caminho, especialmente os interesses românticos de João de Melo e do próprio Aires. Também os gêmeos servem de indicação disso, pela criação que tiveram. Por exemplo, Aires “chegou a falar de moças, mas aqui os rapazes, vexados e respeitosos, não acompanharam o ex-ministro” (p. 1131). Natividade é um exemplo de mãe e esposa. Sua fidelidade é apenas o traço mais destacado para Aires, por motivos óbvios.

Flora, como ela, resistia a todos os pretendentes, fiel porém não aos gêmeos, mas à ideia deles. De um pretendente ela nem tomou conhecimento, mas não resistiu só a Nóbrega, velho e grosseiro. Quando morou fora do Rio, ninguém teve chances: “Mais de um rapaz

consumiu tempo em se fazer visto e atraído por ela. Mais de uma gravata, mais de uma bengala, mais de uma luneta levaram-lhe as cores, os gestos e os vidros, sem obter outra coisa que a atenção cortês e acaso uma palavra sem valor” (p. 1168). Novamente, Flora está desconectada dos fatos, e é por isso, não por “virtude” ou cuidado, que nenhum pretendente a atrai.

Trata-se de uma semelhança aparente, portanto. O que resta para aproximá-las é a fuga ou distância como solução, a que já referimos e que foi elevada ao *status* de filosofia por Aires. No entanto, no caso de Natividade, evitar os problemas é algo que apenas aventura algumas vezes para lidar com os jovens: seus filhos e Flora. Já para esta, trata-se da única forma de existir, especialmente pelo uso da arte para ignorar tudo que a contraria ou que a coloca no mundo em que, supostamente, vive.

Para que seja possível tanto absenteísmo, Flora precisa também negar ou unir opostos, como a retórica vazia de Aires. No caso dela, no entanto, é um ato espontâneo, não uma postura racional. Tudo que tenha relação com eles ela pode unir, como “as duas, tristeza e alegria, agasalharam-se no coração de Flora, como as suas gêmeas que eram” (p. 1168). Para unir os irmãos diretamente, no entanto, é preciso apelo ao campo onírico, tanto dela quanto deles. Divididos na forma como receberam de fato a República, Pedro e Paulo se reencontram no desejo por Flora: “Um e outro sonharam com a bela enseada de Botafogo, um céu claro, uma tarde clara e uma só pessoa: Flora” (p. 1165).

Se essa postura de negação e sonho pode gerar bonitas imagens para o narrador, mesmo que irônicas por exagero, de céus, uniões ideais e fugas musicais, ela é mais interessante como discurso de Aires, aposentado, rico, pleno de memórias vivazes, do que numa garota que começa a vida. Se pensamos a imagem do conselheiro, temos um ex-diplomata que pode se aventurar a ignorar as pessoas e os próprios sentimentos, buscando não se envolver com os vivos. Forçado a isso por alguma força interna, que chamaríamos de natureza humana, mas que ele provavelmente justificaria por paráfrase ou correção ao Genesis, o conselheiro foca-se nos gêmeos como quem se aproxima de um problema antropológico, quase puramente filosófico. É nesse sentido que o livro se chama *Esau e Jacó*. A organização daquelas notas gira em torno de uma oposição. Tal caso único era o último caderno de memórias para Aires, sobre jovens que nasceram e viveram conforme uma predeterminação inescapável. No entanto, o título original, “Último”, não indicaria um foco concentrado nos irmãos. Há espaço especial para Flora na epígrafe idealizada pelo

conselheiro, “*Dico, che quando l’anima mal nata...*” Nenhum dos títulos, porém, apontava para os resquícios de seus sentimentos por Natividade ou para a memória carinhosa por Flora. De todas as formas, os sentimentos de Aires se esquivam do primeiro plano, apesar de podermos interpretá-los como o que justifica a unidade do romance. De todo modo, o conselheiro aposentado pode se esconder da vida.

Já Flora, não por escolha consciente, vive isolando seus sentimentos e ignorando o mundo real, mesmo os fatos políticos mais marcantes que, ao mesmo tempo, são fundamentais para a vida de seus pais e, portanto, dela. A jovem encontra apenas angústia e desastre pela incapacidade de escolher e de sofrer as consequências de abandonar as Ideias pelo conflito real que se lhe apresenta. No entanto, que imagem bela e atraente ela faz para Aires, que não poderia resistir a uma moça tão perfeitamente conforme ao espírito que o governa. Tão atraente isso a torna que ele a queria como própria filha.

Quando a encontrara com d. Cláudia na rua do Ouvidor, travou-se uma conversa entre Flora e Aires que representa, para o narrador, a grande diferença entre ambos (destaquemos primeiramente que apenas isso que discutiremos e a idade são as diferenças que Aires aponta entre ambos). A diferença é superficial, revelando antes uma semelhança para o leitor: enquanto Flora acalma os gêmeos defendendo o ausente, Aires tem a postura de sempre concordar com o presente. O resultado é o mesmo, ambos buscam semelhanças nos contrários para pacificar oposições.

O conselheiro de fato lembra o leitor de seu estilo demonstrando a superficialidade que caracteriza suas justificativas, caso tenhamos esquecido esse importante traço de sua personalidade:

Tinha observado que as convicções, quando contrariadas, decompõem a face à gente, e não queria ver a cara dos outros assim, nem dar à sua um aspecto abominável. Se lucrasse alguma coisa, vá; mas, não lucrando nada, preferia ficar em paz com Deus e os homens. Daí o arranjo de gestos e frases afirmativas que deixavam os partidos quietos, e mais quieto a si mesmo. (p. 1187)

A fim de manter sua paz eterna, Aires não pretendia deformar o rosto de ninguém, muito menos o seu próprio. As únicas vezes em que vê “lucro” em manter alguma posição frente a seu interlocutor são muito elucidativas: resistir a opiniões e cuidados de Santos, manter Flora fugindo de enfrentar uma escolha entre os gêmeos, afirmar até o último capítulo sua justificativa essencialista para uma oposição eterna, fundamental, irremediável entre Pedro e Paulo.

Como Flora, Aires não saberia escolher entre os gêmeos, e sentia remorsos antes da decisão quando considerava que ela já tivesse escolhido algum! O processo é o mesmo pelo qual Flora se perde no fim do romance. Suspeitando da possibilidade de a jovem ter tomado atitude, “tinha já pesar que não fosse algum, posto que não lhe importasse saber se Pedro ou Paulo” (p. 1188).

A diferença da resposta mágica de Aires ao problema é igualmente esclarecedora. Enquanto Flora queria unir os gêmeos, Aires dividiria a jovem, corrigindo a natureza como Natividade sempre tentava. Essa expressão de corrigir a natureza, aliás, é do próprio narrador, indicando a impraticabilidade de se pensar em fazer isso, já comentando as tentativas de Natividade no início do romance. “Se eu consultasse o meu gosto, nem os dois rapazes fariam um só mancebo, nem a moça seria uma só donzela. Corrigiria a natureza desdobrando Flora. Não podendo ser assim, consinto na unificação de Flora” (p. 1179). A última frase também destaca que qualquer postura defendida nesses termos, mesmo a da sua vontade, é uma perdição em sonhos para além de qualquer ponderação realista, de qualquer medida real para o problema. Afirmando que aceita o sonho dela, quase afirmando que por sua decisão as coisas serão assim (“consinto na unificação de Flora”), Aires imbuí-se de um poder que nitidamente não tem. Novamente, portanto, ele afirma um poder para si que, flagrantemente, é irreal. Só o que pode fazer nosso todo-poderoso narrador é acatar o que está dado. Apesar de tudo isso, quando imaginou que Flora se decidira, insistia naquele medo da ação que parece caracterizar a ambos.

Para saber de onde tanto zelo de Aires pelo pretendente supostamente preterido, “seria preciso entrar na alma dele, ainda mais fundo que ele mesmo” (p. 1188). De fato, o narrador, Aires, não compreende bem o conselheiro. Como é natural numa narrativa que usa as personagens trabalhadas como forças simbólicas (o conservador, o inovador, Natividade, Perpétua, Agostinho Santos...) quem o narrador não compreende, de quem suspeita essências sem muitas firmezas e com contradições, é o próprio Aires, uma identidade em vez de uma peça em seu tabuleiro de símbolos. Ele e Flora, a “inexplicável”. Não é à toa, vide estas palavras a Natividade: “Note que gosto muito dela; acho-lhe um sabor particular naquele contraste de uma pessoa assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa, ao mesmo tempo, de uma ambição recôndita...” (p. 1153). Junto a tanta confusão, novamente somos lembrados ambigualmente por Aires “Eu mesmo não sei se me entendo” (p. 1153).

Não apenas nunca a compreendeu plenamente, é assim que a apresenta. O capítulo 31,

“Flora”, é já onde sabemos do adjetivo “inexplicável”, que desqualifica a possibilidade de alguém entendê-la. Passamos, como comentado, pelos capítulos 32 e 33 conhecendo ainda melhor Aires para finalmente ele nos abrir o debate a respeito do adjetivo sobre Flora. O conselheiro levanta a possibilidade de que não a entender seja grande parte de seu charme, pois destaca na jovem, como atrativo, sua “fatalidade”.

Essa característica aproxima Flora de uma heroína romântica, com um sentimento que lhe supera qualquer decisão racional. De fato, isso indica as poucas características que a ligariam aos gêmeos. Com Paulo, tem em comum o melodrama, especialmente ligado a viver o Ideal:

Agora, pensando em Paulo, queria saber por que é que o não escolhia para noivo. Tinha uma qualidade a mais, a nota aventureira do caráter (...). Inexplicável ou não, deixava-se levar pelos ímpetos do rapaz, que queria trocar o mundo e o tempo por outros mais puros e felizes. Aquela cabeça, apenas masculina, era destinada a mudar a marcha do Sol, que andava errado. A Lua também. A Lua pedia um contato mais freqüente com os homens, menos quartos, não descendo o minguante de metade. Visível todas as noites sem que isso acarretasse a decadência das estrelas, continuaria modestamente o ofício do Sol, e faria sonhar os olhos insones ou só cansados de dormir. Tudo isso cumpriria a alma de Paulo, faminto de perfeição (p. 1182).

Já tivéramos sinais de melodramas paulinos muito antes, quando Flora pensava ter de ir à província por nomeação do pai, quase às vésperas da Proclamação. Enquanto ela imaginava que as novas terras a matariam, com certeza, Paulo imaginava ter finalmente a coragem de perguntar se ela pensara nele enquanto estivera longe, estudando em São Paulo. “Ouvindo que não, daria expansão à cólera, dizendo-lhe os últimos improperios; se ela corresse, correria também, até pegá-la pelas fitas do chapéu ou pela manga do vestido, e, em vez de a esganar, dançaria com ela uma valsa de Strauss ou uma polca de \*\*\*” (p. 1151).

Quando Perpétua argumenta um valor realista para Paulo, pressupondo que ele mais facilmente alcançaria destaque profissional uma vez que a República estava de pé, Flora não reagiu. Tais motivações reais não tocavam sua sensibilidade ou sua mente: “Não achou nada. Flora continuou a não se deixar ler. Não lhe atribuas isto a cálculo, não era cálculo. Seriamente, *não pensava em nada acima de si*” (p. 1185, *grifo nosso*).

Pedro, por sua vez, é bom partido pelo motivo oposto do radical idealismo do irmão, e Flora, claro, também encontra isso dentro de si, quando lembra dos olhos dele:

Não eram tais que saíssem (...) às aventuras. Tinham a quietação de quem não queria mais sol nem lua que esses que andam aí, que se contenta de ambos, e, se os acha divinos, não cuida de os trocar por novos. Era a ordem, se queres, a estabilidade, o

acordo entre si e as coisas, não menos simpáticos ao coração da moça, ou por trazerem a idéia de perpétua ventura, ou por darem a sensação de uma alma capaz de resistir (p. 1183).

Nada mais fixo que Flora, no mesmo sentido em que é difícil ser mais idealista e romântico que a jovem. Ela também tivera sonhos com Pedro, imaginando um escândalo, que ele fugiria, embarcaria contra a vontade da mãe, seguindo-a até a província, mas não é por esse ponto que ela se conecta a ele. Antes talvez pela autoritária visão política, imaginando, com a mesma imaturidade de Pedro, que o governo brasileiro era a perfeita encarnação de um absolutismo, o país entregue à boa vontade do governante.

Conforme Pedro, tudo se resolve por um decreto imperial, até mesmo o retorno “à ordem” após a proclamação da República. Como Pedro pensa em D. Pedro II, Flora olha para Isabel, somando sua forma toda particular de estar no mundo para fugir do mundo: “invejava a princesa imperial, que viria a ser imperatriz um dia, com o absoluto poder de despedir ministros e damas, visitas e requerentes, e ficar só, no mais recôndito paço, fartando-se de contemplação ou de música. Era assim que Flora definia o ofício de governar” (p. 1138).

Toda essa explicação para que Flora goste de cada um, com os complementos e características de cada gêmeo, cairá no irracional novamente, no entanto, pois o narrador destaca que não bastava para justificar a indecisão de Flora. Havia algo indefinível num que não havia no outro, e vice-versa. As semelhanças levantadas são muito específicas. Não se trata de algo como a proximidade entre Aires e Flora, a ausência ou distância da vida, que se manifesta em todos os campos da existência, do sonho às posturas mais cotidianas. Veremos aí também a base para a discrepância em relação à outra dupla, Pedro e Paulo, o que indica quão pequenas são as semelhanças que Flora pôde encontrar entre ela e os gêmeos. “Mas, se o narrador não separa os dois irmãos, por que deveria fazê-lo a virginal Flora? As alucinações e dúvidas de Flora fazem eco, portanto, aos impasses montados pelo procedimento narrativo em vigor” (ARAÚJO, 2011, p. 73)

No resultado final, nunca ninguém entendeu Flora. Nenhum dos protagonistas, como indicamos, realmente dedicou muito tempo a fazê-lo. Aires parece ser a exceção, mas o problema é que ela não se revela às análises superficiais do gosto do conselheiro. Espíritos gêmeos, talvez ele, incapaz de se entender totalmente, como todos nós, tivesse mesmo menos esperanças para decifrar a jovem. A asna de Buridan, como ele coloca, também não se rende a justificativas práticas, como aquelas com as quais raciocinam as mulheres vividas, adultas, Cláudia, Rita, Perpétua e Natividade. O efetivo afastamento do Rio de Janeiro desenvolve

nela as alucinações que vão ao extremo no isolamento autoimposto. Afastar-se do conflito, portanto, torna sua situação trágica, pois inexorável.

#### 5.4.2 Pedro, Paulo, Ação

A mesma proximidade entre Flora e Aires é a distância absoluta entre estes e os gêmeos. Os poucos traços que os aproximam estão mais ligados a certos comportamentos “atrasados”, ou seja, que pertenciam à época do Império. Parecem, assim, traços culturais herdados que a nova geração ainda não superou. Exemplos claros são os gostos melodramáticos de Paulo e Flora ou a visão extremamente autoritária e arbitrária de uma monarquia nas cores de Pedro e Flora.

O traço único dos gêmeos no romance não é que se contrariem, pois muitas personagens discordam (incluindo os irmãos Aires e Rita) e a oposição entre ambos nem deve nos surpreender nem precisa ser lida como traço fantástico, como a apresenta o narrador. O que os distingue no romance é que sejam as únicas personagens centrais que vivem e se movimentam no mundo com a mesma naturalidade com que nasceram e cresceram. É de se supor, pelo andamento da narrativa e a falta de comentários contrários de Aires, que os gêmeos crescem e trabalham como Santos o fez, sem melindres ou restrições, sem dúvidas, angústias e indecisões. Aires mesmo, em seu tempo, parece ter trabalhado com a mesma naturalidade, podendo levar sua profissão de diplomata no mínimo com competência suficiente enquanto mantinha diversões paralelas.

Temos o tom dessa capacidade de se mover no mundo em todo o desenvolvimento da dupla, desde o nascimento, mas a consideração sobre suas qualidades como bons partidos é especial, pois indica o quanto lutar pela mesma pretendente seria, do ponto de vista pragmático de Natividade e Aires, desnecessário:

Era natural que, assim bonitos, iguais, elegantes, dados à vida e ao passeio, à conversação e à dança, finalmente herdeiros, era natural que mais de uma menina gostasse deles. As que os viam passar a cavalo, praia fora ou rua acima, ficavam namoradas daquela ordem perfeita de aspecto e de movimento. Os próprios cavalos eram iguaizinhos, quase gêmeos, e batiam as patas com o mesmo ritmo, a mesma força, e a mesma graça. Não creias que o gesto da cauda e das crinas fosse simultâneo nos dois animais; não é verdade e pode fazer duvidar o resto. Pois o resto é certo (p. 1111).

Diametralmente oposta à descrição de Flora e Aires, distantes do mundo, em que o exagero serve a delatar o afastamento que atingem da sociedade, a apresentação dos gêmeos crescidos, além de destacar a semelhança entre ambos, ressalta a diversão em sociedade, a rua, a vida.

Aos 16 anos, ambos começam a se envolver com política, ainda que Aires associe isso à superficialidade estética pela qual apresenta todas as opiniões. Paulo, no entanto, não aceitaria sacrificar suas opiniões políticas às boas maneiras da sociedade nem aos pedidos de cautela da mãe, postura absolutamente oposta à de Aires, a respeito de todas as opiniões, suas ou alheias. Flora, como vimos, foge para o Ideal por meio da música até mesmo quando o regime em que nasceu e viveu cai e seus pais temem violência ou tragédias maiores. Quando ela suspeita que o pai será indicado para a presidência de uma província, Pedro afirma que pedirá cargo no governo para ir atrás dela. A reação desta, porém, é temer o escândalo, supor que Natividade não deixaria. A jovem foca-se nos impedimentos da ação, mas Pedro está disposto a agir para conseguir o que quer, traço distintivo dos filhos de Natividade. A superficialidade que Aires enxerga nos irmãos adolescentes parece falar mais do olhar do conselheiro que do comportamento dos gêmeos.

Na verdade, as crenças dos irmãos indicam justamente isso. O contraditório de haver algum mistério na oposição entre ambos é que as opiniões, como geralmente ocorre, pelo menos na literatura machadiana, não se baseiam tanto na razão quanto em sentimentos. Portanto não deveria ser de estranhar que Pedro e Paulo não possam concordar com as superficialidades racionais propostas por Aires, Natividade e Flora: ter de gostar do irmão porque é irmão, passar por cima das oposições mesmo políticas, porque não faz bem, enfeia o rosto etc. O narrador é claro ao representar, por exemplo, o espírito de Paulo com a proclamação da República:

A família ouvia e perguntava, não discutia, e esta moderação contrastava com a glória de Paulo. O silêncio de Pedro principalmente era como um desafio. Não sabia Paulo que a própria mãe é que pedira ao irmão com muitos beijos, motivo que em tal momento ia com o aperto do coração do rapaz. O coração de Paulo, ao contrário, era livre, deixava circular o sangue, como a felicidade. *Os sentimentos republicanos, em que os princípios se incrustavam, viviam ali tão fortes e quentes, que mal deixavam ver o abatimento de Pedro e o acanhamento da outra gente sua.* (p. 1162, *grifo nosso*)

Por mais que gostem de Aires, os gêmeos estão muito envolvidos com o que acontece no presente, e por isso descartam seus saudosismos. Desprezam “as saudades de tempos



remotos e estranhos”:

Que lhes importava a notícia de um velho café da rua Uruguaiana, trocado depois em teatro, agora em nada, uma gente que viveu e brilhou, passou e acabou antes que eles viessem ao mundo? O mundo começou vinte anos antes daquela noite, e não acabaria mais, como um viveiro de moços eternos que era (p. 1189).

Um evento que simboliza a resistência dos irmãos a um meio-termo, a uma pacificação superficial ao gosto de Aires, é a briga na compra dos quadros de Robespierre e Luís XVI. O narrador considera que a disputa de opiniões termina quando eles veem o quadro de Mme de Staël. Na crença de que o problema era o quadro ser um só e os clientes dois, o vendedor tentou atrair o apetite deles provocando e depois mostrando um quadro de uma Diana nua. Os gêmeos tinham olhado longamente o primeiro, mas mesmo assim não se interessaram por levar nenhum dos dois, diferente dos quadros políticos.

A falta de interesse dos gêmeos em Mme de Staël e Diana na verdade contraria o argumento que o narrador defende, às vezes só por hipóteses, de que os garotos realmente pacificaram a disputa política atraídos pela beleza de uma mulher e de que o problema para esse quadro seria ser um só, de modo que não poderia alimentar a disputa entre os dois, força essencial que os motivaria. Na verdade, o argumento do narrador convenceria Aires, sendo inadequado para os dois jovens. Ele sim esquecia de política e oposições por mulheres bonitas. Os garotos de repente ficaram impressionados com a beleza feminina no quadro, mas tratava-se de uma pausa momentânea e superficial no contraste de suas opiniões, o tipo de apaziguamento superficial que satisfaz a mania diplomática de Aires, não, no entanto, sentimentos e opiniões de Pedro e Paulo, bem mais profundas que as áreas que o conselheiro consegue acessar ou compreender neles.

Para ver essa diferença entre os gêmeos e a teoria do narrador forçando por entendê-los como pequenos Aires, que não são, basta considerar por que o quadro não é de qualquer mulher bonita, mas de Mme de Staël. Ela era filha do diretor de finanças de Luís XVI, nem sempre aclamado no governo, e chegou a participar da Assembleia Nacional da Revolução Francesa, fugindo no dia anterior aos massacres de setembro de 1792. Ela seria, portanto, um figura de moderação entre os extremos indicados nos quadros que os gêmeos escolheram. No entanto, nem Pedro nem Paulo decide levar a bela imagem da moderação, ou o quadro clássico de arte acadêmica, “desinteressada” que lhes é oferecido<sup>126</sup>. As saídas de Aires são

---

<sup>126</sup> Podemos lembrar, um tanto anedoticamente, que indicamos em 3.4 que a própria Mme de Staël valorizava o aspecto moral da arte, que seria o favorecimento da alma. Trata-se, portanto, de uma moralidade ligada aos

descartadas por ambos, o que diminui a aceitação de que eles estivessem pensando nos termos que o narrador tenta argumentar no começo: oposição pela oposição (na escolha dos primeiros quadros) e desejo carnal vencendo opiniões (nos terceiro e quarto quadros, logo ignorados).

Há muitos motivos para resistir ao ponto de vista de Aires sobre os gêmeos. É possível dizer que ele considera tê-los entendido apenas concentrando-se no mistério de Flora, mas de fato eles só podem ser encaixados no ponto de vista do narrador pelos argumentos essencialistas e fatalistas que já mencionamos. Há muitas falhas nessa ótica de Aires. Melhor dizendo: os gêmeos são outros motivos para se suspeitar do narrador e, como nos demais casos, esses motivos são interessantes e esclarecedores para interpretarmos o romance.

Da expressão que quase virou título (*Ab ovo*) ao último capítulo do livro, Aires tem apenas uma tese sobre os irmãos: é de sua essência discordarem entre si. Quando crianças, mamavam “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, passeando os dedos pelo seio amigo, e chupando com alma” (p. 1098). Seus conflitos de criança são a “satisfação de um desejo íntimo, profundo, necessário” (p. 1100), que o narrador poderia associar a um desejo de ganhar mais carinho da mãe que o irmão, mas indica simplesmente como desejo de oposição com o outro.

A comparação entre os irmãos em nada reforça o ponto de vista do narrador. Quando as opiniões políticas começam a se desenvolver, por exemplo, ele encontra superficialidade:

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. (...) Também se pode crer que a de cada um era, mais ou menos, adequada à pessoa. Como recebiam as mesmas aprovações e distinções nos exames, faltava-lhes matéria a invejas; e, se a ambição os dividisse algum dia, não era por ora águia nem condor, ou sequer filhote; quando muito, um ovo (p. 1105).

A diferença entre eles não tem realmente base na oposição mútua, antes a provoca. É possível pensar que a própria personalidade de cada gêmeo se alinhasse melhor a determinada visão de mundo, que fosse lentamente aproximando suas ideias de alguma bandeira que reconhecessem na sociedade em que iam crescendo, como o republicanismo ou o monarquismo. Isso teria a vantagem de embasar a visão de mundo de cada um em si mesmo, não numa mera oposição ao irmão. Que a ambição fosse em cada gêmeo um ovo reforça essa

---

sentimentos que a arte inspira na plateia, justamente a visão mais sutil e madura da moralidade na estética machadiana.

possibilidade.

No entanto, o narrador tem outra teoria, e busca demonstrar apenas isso. Como indica Homero Araújo, “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” (2011, p. 67, *grifo nosso*). Mesmo que indique a competitividade entre ambos ainda nascendo, tudo o mais está reduzido a movimento superficial, tentativa fraca de manifestar e realizar a rivalidade de alguma forma. A pressa de crescer é a força motriz de uma imitação de maturidade, a qual serviria apenas para que o conflito entre eles se desenvolvesse cada vez mais. Dessa forma, o narrador “foi implacável ao reduzir as escassas tintas que poderiam esboçar as fisionomias de Pedro e Paulo a um borrão que torna a denunciar o vínculo entre ambos, a complementaridade infantil e despersonalizante que os une” (ARAÚJO, 2011, p. 68-69).

Aires prefere considerar que o que um pensa tem de ter base essencial em negar o que o outro pensa, mas essa explicação nasce simplesmente do fato de terem a aparência muito semelhante. É preciso muita superficialidade para se crer de fato que gêmeos tenham de pensar igualmente, mas é isso mesmo que o narrador pressupõe (especialmente do leitor) para estranhar tanto que os irmãos discordem – apesar de ele mesmo comentar que são muito semelhantes, não idênticos. O mesmo indicam as personalidades: “Paulo era mais agressivo, Pedro mais dissimulado”<sup>127</sup> (p. 1099). Eles bem crescidos, Aires confirma essa descrição quando aconselha ambos a resolverem sua situação com Flora: “Combinem um modo de cortar este nó górdio. (...) Você, Pedro, tentará desatá-lo; se ele não puder, Paulo, você pegue da espada de Alexandre, e dê-lhe o golpe” (p. 1190). É por isso, porque Aires é o narrador que nos apresenta os gêmeos sempre nessa nota de uma oposição essencial, mágica, que “a categoria de símbolo de ambos superará sempre em nossa memória o perfil humano deles” (EULÁLIO, 1992, p. 357).

O raciocínio falsamente profundo com que Aires vai justificar sua tese da oposição essencial propõe um círculo vicioso que não poderia ter princípio: para que possam discordar, alguém precisa manifestar algum gosto ou preferência, em relação ao qual o outro se posiciona. De onde viria a primeira opinião, especialmente se nenhuma é verbalizada? Além disso, ele apresenta para o leitor um raciocínio mágico análogo ao que critica em Santos e Plácido: eles teriam de ter realmente trazido, desde o útero da mãe, uma rivalidade pré-

<sup>127</sup> O que parece uma provocação a respeito das tendências políticas que representariam, Pedro o monarquista ou conservador, Paulo o republicano ou liberal.

determinada. É Aires, aí, que depende do raciocínio mágico. Se o conselheiro é um filósofo, ou assim se vê, Machado não está realmente propondo que a filosofia substitua a religião para explicar a vida. O autor “não se aplica seriamente à filosofia, mas ironicamente ri dela” (SANSEVERINO, 1999, p. 252).

Existem inclusive indicações de outras raízes possíveis para o conflito, conforme outras teorias de comportamento humano (a que suporíamos Machado ser mais afeito, considerando seu repúdio ao Naturalismo, bem como sua valorização do contexto para a formação das ideias e da cultura). As amas deles já competiam, por exemplo, desde os primeiros meses: “apesar de os distinguirem entre si, não deixavam de querer mal uma à outra, pelo motivo da semelhança dos ‘seus filhos de criação’” (p. 1087). A tentativa de Natividade pacificar as brigas com mimos também teria reforçado o comportamento de irmãos que, como brigavam, eram amigos:

De noite, na alcova, cada um deles concluiu para si que devia os obséquios daquela tarde, o doce, os beijos e o carro, à briga que tiveram, e que outra briga podia render tanto ou mais. Sem palavras, como um romance ao piano, resolveram ir à cara um do outro, na primeira ocasião. Isto que devia ser um laço armado à ternura da mãe, trouxe ao coração de ambos uma sensação particular, que não era só consolo e desforra do soco recebido naquele dia, mas também satisfação de um desejo íntimo, profundo, necessário. Sem ódio, disseram ainda algumas palavras de cama a cama, riram de uma ou outra lembrança da rua, até que o sono entrou com os seus pés de lã e bico calado, e tomou conta da alcova inteira (p. 1100).

A satisfação, como indicamos, é aventura obscura do narrador. O reforço social exercido inadvertidamente por Natividade, no entanto, está claro. “A paz venal negociada por Natividade induz à guerra de longo prazo” (ARAÚJO, 2011, p. 67). Trata-se de uma entre outras falhas de muitas pazes superficialmente conquistadas no romance, que acirram conflitos mais que supostas oposições endêmicas entre cada lado.

A oposição fundamental para o romance, a disputa por Flora, é também uma rivalidade que se desenvolve lentamente, não uma rixa eterna e pronta *ab ovo*. O narrador a vê como o veículo de uma inimizade profunda, mas ela foi também veículo de outros sentimentos dos irmãos. Quando estudavam Medicina e Direito, “os dois gêmeos estavam ainda no ponto de falar dela nas cartas, louvá-la, descrevê-la, dizer mil coisas doces, sem ciúme” (p. 1119). Em seguida, o narrador reforça que “não era ainda amor o que sentiam. Cada um expôs a sua opinião acerca das graças da pequena, o gesto, a voz, os olhos e as mãos, tudo com tão boa sombra, que excluía a idéia de rivalidade” (p. 1120). Discordando intimamente acerca do tempo meteorológico, o bem-estar da companhia de Flora também os faz igualar essas

opiniões mais banais.

Quando Paulo choca Natividade com seu escrito sobre a Abolição, Pedro não se opõe ao que ele publicou, nem o outro reforça seu ponto de vista baseado em alguma oposição. É o princípio político conclamado que anima Paulo a resistir realmente aos pedidos de cautela da mãe. Ou seja, a postura política é a expressão de uma crença e de um sentimento seus, não relativos a Pedro. São os próprios gêmeos, por exemplo, que identificam suas datas de aniversário por momentos políticos (diversos), não seus pais (como acontece com Flora, cuja mãe datava fatos importantes por ministérios).

Questionado por Flora, que aceita as premissas de Aires sobre a oposição fundamental entre os gêmeos, Pedro discorda que ele oponha-se ao irmão, ou que isso o caracterize. “Pedro negou que se dessem mal. Ao contrário, viviam bem. Não teriam as mesmas opiniões, e também podia ser que tivessem o mesmo gosto...” (p. 1142). Ele se furta, no caso, de indicar mais claramente que ambos gostam dela, que é, desse ponto de vista, uma importante semelhança, não uma oposição entre os gêmeos. Até o fim dos estudos de Paulo, este recebe notícias de Flora também do irmão.

O fato de que Pedro e Paulo aceitam os pedidos da mãe e não a magoam para brigar entre si, ainda que Paulo, por exemplo, enfrente-a por seus ideais republicanos (Pedro não precisa fazê-lo, pois ela favorece o monarquismo), indica um respeito e uma vontade de conviver que supera as discórdias. Até mesmo não brigarem por Flora indica isso, pois em parte é evitar um conflito aberto e forte o suficiente para separá-los como irmãos. Manter essa ligação é, portanto, importante para eles, o que não implica uma inimizade fundamental e incontornável. Muito pelo contrário, eles mantêm um laço fraternal até as últimas páginas do romance.

Quando os irmãos finalmente passam a viver em quartos separados, já estão formados e desenvolveram seu relacionamento com Flora para além dos interesses superficiais de início, bem como têm já quase 22 anos de idade! É apenas então que “iam chegando ao ponto em que dariam as duas constituições, a republicana e a imperial, pelo amor exclusivo da moça, se tanto exigido. Cada um faria com ela a sua Constituição, melhor que outra qualquer deste mundo” (p. 1186). Mesmo assim, os gêmeos fazem acordos para manter a paz entre eles, apesar da relação com Flora. Aquele com quem ela não quisesse ficar honraria a escolha da moça pacificamente. O grande problema é que sempre estão esperando por ela, que não age nunca, mas eles temem demais o resultado para levar a situação até o fim, exigindo sua

escolha.

Algo muito importante muda quando atingem os 21 anos, ou depois do governo provisório de Deodoro, e não é a realização de uma oposição fundamental, mas o efeito de Flora sobre ambos, que se tornou muito maior. Tão grande é ele a partir desse ponto que ambos deixam não apenas seus interesses políticos dependendo da relação com a pretendente, mas também suas carreiras e sua vida em geral. Flora e Aires são as grandes forças que conseguem tirar os irmãos da ação. A inação da dupla, portanto, é forte o suficiente para deslocar Paulo e Pedro do mundo. É essa a medida no romance de o quanto Flora e Aires são o isolamento.

Desse momento em diante, os acordos de paz não podem realmente passar de um nível bastante superficial. Como outras pacificações nesse estilo caro a Aires, o conflito não se resolve simplesmente por um mascaramento: “Evitavam-se; se podiam, não comiam juntos; se comiam juntos, diziam pouco ou nada. Às vezes falavam, para tirar aos criados qualquer suspeita, mas não advertiam que falavam mal e forçadamente, e que os criados iam comentar as palavras e a expressão deles na copa” (p. 1203).

A morte de Flora os une um pouco, na dor, assim como as saudades dela em outros tempos. Os irmãos tentam fazer as pazes totalmente. Já não podem.

Por outro lado, por que deveriam? A resposta para isso é sempre a de que sejam irmãos e gêmeos. Acaso é tão estranho que irmãos não sejam amigos? Seria isso um caso único? Ou não terem a mesma personalidade, como de fato não têm a idêntica aparência? A imposição de uma concórdia, de uma relação profunda de amizade, desconsidera a boa relação que tiveram por muito tempo e as raízes em suas ideias e atividades (de educação, profissão e tendência política) para um distanciamento cada vez maior, apoiado por uma competição frustrada pela mesma mulher.

Pedro e Paulo sofrem a pressão da amizade pela mãe, que naturalmente gostaria que os filhos fossem amigos, mas apenas Aires e (ironicamente) Plácido impõem a noção de que deva haver uma explicação mágica para a briga entre os dois. Flora gostaria de pacificá-los, mas queria a ambos igualmente. Os irmãos unidos ainda não a serviriam, pois seria preciso de qualquer forma poder casar com ambos. Os amigos e colegas dos gêmeos não os veem necessariamente nesses termos, a não ser naquilo em que a rixa seja útil politicamente. Nenhuma outra personagem estranha a relação. Santos não parece ver qualquer fato especial entre os filhos desde que nasceram. O que lhe interessa é apenas a predestinação à grandeza

de ambos.

A oposição essencial entre eles, portanto, está baseada apenas na forma de Aires explicar a narrativa, com seu fatalismo e sua superficialidade. Aceitando-se que o livro fosse mesmo sobre um fato real, como indica a Advertência, não haveria nada a se estranhar na relação entre Pedro e Paulo, nada de “Esaú e Jacó”; o que define esse traço do livro é unicamente o enquadramento que lhe dá o conselheiro. Vimos que tanto os argumentos de Plácido quanto os do conselheiro dependem de um raciocínio mágico, portanto suas explicações não precisam ser levadas a sério (como o próprio Aires dá o exemplo ao sair da discussão). Por que seria estranho, afinal, dois gêmeos não conseguirem concordar politicamente? Seria de estranhar apenas se os opostos são iguais, como para o conselheiro, especialmente se os contrários tiverem aparência semelhante, como dois gêmeos. Já comentamos que, para ele, parecer e ser de fato se equivalem; ou, o significante vale pelo signo.

Essa oposição supostamente essencial entre os gêmeos tem algumas funções importantes no livro, especialmente nos indicar os argumentos e intenções de Aires, bem como desconstruir ou duvidar disso mesmo. Os irmãos são fundamentais para as teses essencialistas que o narrador tenta levantar para o leitor, que ele quer manter passivo (e de quem Machado quer o contrário). Para Aires, eles são, como dupla, uma função para suas teorias e dois jovens por quem Flora se dividir. Sua relevância é tamanha como conjunto auto-opositor (não como indivíduos), que o outro par, o conselheiro e a jovem, os vê geralmente como intercambiáveis.

Isso, desde o princípio: “Uma das amas, parece que a de Pedro” (p. 1087). Os irmãos seriam inúmeras vezes referidos dessa forma, como em “Não sabendo mais que razão dessem, um deles, creio que Pedro, resolveu acusar o irmão” (p. 1099). Após a estada da família Batista na casa dos gêmeos, já na República, Flora e os pais voltam à rua de São Clemente e convidam que os outros os visitem logo. “Um deles, parece que Paulo, foi lá nessa mesma noite” (p. 1181). Nota-se que, para um pai sentimentalmente adotivo da dupla, Aires deixa a desejar.

Mesmo à volta de Flora, Aires os confunde: “não consta qual efetivamente a cumprimentou primeiro; pode ser que ambos” (p. 1171). Flora também, brincando, confunde os dois, como depois não conseguiria deixar de fazê-lo: “Talvez perdessem estando juntos, porque a semelhança diminuía em cada um deles a feição pessoal. Demais, Flora simulava às

vezes confundi-los, para rir com ambos” (p. 1199). Até a qualidade misteriosa de cada um não os diferencia melhor: “Paulo viera o mesmo que fora, o mesmo que Pedro, sempre com alguma nota particular, que ela não podia achar claramente, menos ainda definir. Era um mistério; Pedro teria o seu” (p. 1150). Em seguida, Flora receberia “o irmão de Pedro, tal qual recebia o irmão de Paulo” e não tardou a achar “outra vez o gêmeo no gêmeo” (p. 1151). Quando se tratasse das grinaldas deixadas em seu túmulo pelos irmãos, “Uma era de miosótis, outra creio que de perpétuas. Qual fosse a de um, qual a do outro, não se sabe nem interessa à narração” (p. 1214). Interessa que mais uma vez o narrador não saberia diferenciar um e outro dos seus supostos protagonistas, a origem confusa das flores precisa ser mencionada para Machado fazer Aires confundi-los ainda uma vez, para chamar a isso a atenção do leitor. Quando Natividade e Perpétua vão assistir aos gêmeos tomando posse das cadeiras na Câmara, “Pedro ou Paulo arranjou-lhes uma tribuna” (p. 1219).

Já indicamos não considerarmos a morte e a vida, Deus e Alá, os fatos e as partidas de xadrez como pares intercambiáveis ou idênticos, como quer o narrador. Pedro e Paulo só *deveriam* ser idênticos dentro dessa lógica de Aires. O fato de se apegarem a projetos políticos desde os 16, enquanto ele, nem aos 60, consegue tomar uma posição, representa o grande mistério dos dois, a maior resistência para que os opostos sejam definitivamente igualados. Aqui vem servir a ferramenta de supor a existência da estrutura antes de seu “conteúdo”: a *oposição* política é colocada como fruto do conflito essencial, em vez de os conflitos serem vistos, por exemplo, como frutos da *posição* política de cada. O conflito, portanto, fora do encaixe que lhe dá o narrador, é apenas diferença.

Isso, que a Aires parece conflito, é o resultado da atividade dos gêmeos, que só param frente a Flora, entidade da estase. Ela, por sua vez, tinha a mesma atitude em relação a eles, mas não manifestava mesmo grande atividade em nenhum aspecto da vida. Se estava alegre, recebia ambos igualmente bem. Se estava triste, seu comportamento “não traduzia o estado da alma; este podia ser lépido, melancólico ou indiferente, não vinha cá fora. Em verdade, ela falava pouco. Os olhos também não diziam muito” (p. 1152).

Podendo perguntar diretamente a Flora de sua preferência entre eles, mesmo que nos assuntos mais banais, os irmãos recuam, ou questionam de forma tão ampla que Flora diz que cada um deles tem seu valor, e eles o aceitam, dão o assunto por terminado. O narrador nega a categoria de paixão para o que sentiam exatamente por faltar um elemento de violência. É de se notar que a possibilidade de agir para obter o que se quer é aí definida por uma palavra



geralmente com teor negativo. Por isso, seria “um amor adolescente ou pouco mais” (p. 1188), ainda quando não suportam mais a ausência de Flora e sofrem pela falta de uma decisão que eles mesmos não eram capazes de pressioná-la a fazer.

Quando Aires traz o assunto à tona para que decidam o que querem em relação à pretendente, os irmãos estavam novamente tentando agradar a mãe e, por isso, conviver mais, em paz sempre. O conselheiro, ao ter essa conversa e promover que se decidam e ajam a respeito, também está tentando agradar Natividade. Nisso debatem o caso da jovem, como o conselheiro pediu. Porém a decisão acaba caindo novamente na espera por algum sinal decisivo dela ou alguma ação: “Confessando que não podiam assegurar a escolha de Flora, concordaram em esperar por ela durante um prazo curto; três meses” (p. 1191).

Quando Flora morre e, num milagre sacrificial para o narrador, une os irmãos, surge enfim a paz completa entre eles. No entanto, mesmo no caso deles, abandonar todos os conflitos está associado a abandonar a vida, especialmente, a política e o Rio de Janeiro, a que pertenciam. Ficam em Petrópolis, a cidade da paz de Aires, e lá os fatos da capital “eram objeto de conversação a que estes iam, sem os convidar a sair da abstenção voluntária. As recreações pouco a pouco os tomaram, algum passeio de carro ou a cavalo, e outras diversões os traziam unidos” (p. 1213). As próprias visitas ao túmulo da jovem sacrificada à indecisão já contribuem para que isso termine quando voltam ao Rio de Janeiro. Na cidade, as tentativas de solução por fuga sempre terminam por mascarar e, com isso, fortalecer a incomodação de um com as opiniões do outro.

É apenas depois da morte de Flora que Pedro e Paulo começam a trabalhar. Terminados os estudos, perdidos cada vez mais em seu interesse amoroso, Direito e Medicina se tornaram desculpas para ficar no Rio, perto dela. Nada é feito a respeito de seus futuros até que a jovem finalmente morra. Também, de volta à vida e aos acontecimentos do tempo, não lhes faltaria assuntos para divergir. “Nem era preciso política” (p. 1216). Ainda que não fosse preciso, por outro lado, ela estava lá. Enquanto Flora e Aires flutuaram o que puderam acima dos acontecimentos decisivos do fim do século XIX, Pedro e Paulo estavam completamente envolvidos, agindo nos cargos que conquistaram, antes escrevendo em jornais ou, simplesmente, discutindo, quando a luta estava muito longe de sua alcance prático.

Depois que Natividade tenta selar a amizade dos irmãos no leito de morte, mas também essa dor se distancia no tempo, morre o último acordo superficial do livro, a última pacificação por palavras, que não alcançavam as raízes de personalidade e sentimento que

embasavam as opiniões reais dos gêmeos. E é a política que lhes dá o caminho para superarem o segundo acordo por morte que tentaram sustentar. Pedro encontra a racionalização necessária: “Mamãe só nos pediu concórdia pessoal. Na tribuna, sim, ninguém nos levará a atacar um ao outro; no debate e no voto podemos e devemos dissentir” (p. 1224). Os dois concordam, também, a seguir a razão, e não discordar apenas por discordar. Ou seja, se o juízo os levar a concordar, que concordem. Com o tempo, no entanto, outras diferenças pessoais se desenvolvem entre eles. Os irmãos começam e terminam o romance imersos na vida. Apenas Flora e Aires foram capaz de tirá-los da ação, por alguns momentos.

### 5.5 CEDENDO À TENTAÇÃO: FLORA COMO NAÇÃO

Quando confronta os gêmeos para que se decidam a respeito de Flora, Aires critica-os afirmando que “a moça não era como a república, que um podia defender, o outro atacar; cumpria ganhá-la ou perdê-la de vez” (p. 1190). O conselheiro colocara desde o início qualquer discussão política dos irmãos como palavras ao vento, mas decidir sobre o casamento deles não poderia ser algo restrito ao discurso. Era necessária uma decisão real. Além das várias críticas aí implícitas, muitas das quais repetiriam apenas aspectos que já comentamos sobre Aires e o livro, é curioso observar que, se ela não é a República, então o que ela seria? É óbvio que os dois irmãos podem simbolizar os lados políticos brasileiros, a passagem é um convite para que pensemos então o que ela simbolizaria, começando pelo que ela não é.

Bem se sabe que o nacionalismo brasileiro foi desde o início marcada pela valorização da natureza e que Machado sempre foi resistente a esse viés, mais cosmopolita e voltado à cidade que quem perpetuava tal identidade e propaganda, mais defendida por românticos, mesmo por seus epígonos. Considerada desse ponto de vista, competida pelos opositos republicano e monarquista e morta na idade do artista romântico ideal, durante o estado de sítio de Floriano (para seus aliados, primeiro presidente legítimo, para alguém menos confiante, segunda tentativa de presidência republicana que seguia com as dissoluções e censuras que marcaram o início do novo regime), não seria de estranhar Flora (também pelo nome) ser uma metáfora crítica da própria nação, esta que nasceu com o Romantismo da

brasilidade de natureza viçosa e pujante, sendo a jovem marcada claramente por tal escola. Essa nação, no fim do século XIX, também parecia dividir-se entre dois projetos, sem conseguir realizar nenhum. Que tais projetos fossem gêmeos quase idênticos, e a nação fosse frágil e passiva como o narrador a apresenta, seria, claro, parte da crítica de Machado.

*Esau e Jacó* suscita metáforas e leituras muito diferentes conforme recortes diversos. Se analisarmos Pedro e Paulo, parece que estamos lendo um livro radicalmente diferente do que se nos concentramos em Aires. Se o pensamos como narrador e personagem ao mesmo tempo, o romance novamente muda de figura. Existem muitos indicativos para uma leitura simbólica de *Esau e Jacó* ligada à nação, mas novamente é a possibilidade e a provocação para que o leitor o faça que nos interessa mais aqui, não que essa metáfora dê conta de todo o romance. Essa leitura, no entanto, é muito interessante, porque vai ao encontro de todas as provocações políticas que encontramos analisando as falhas de Aires como narrador. Vamos, portanto, testar essa leitura simbólica para comprovar o engajamento do romance.

Flora é central no romance, portanto também na metáfora nacional. Assim, é interessante começar pela disputa dos irmãos em torno dela, pelo que eles simbolizariam (já o significado deles é mais claro). Acabamos de afirmar que a obrigatoriedade de dois gêmeos pensarem da mesma maneira vem da forma como o narrador os trata. Porém, tal olhar serviria a sustentar não apenas os essencialismos de Aires. Que as opiniões políticas dos irmãos nasçam de um simples gosto pela contradição, e que de resto eles sejam totalmente iguais e intercambiáveis, vai ao encontro da tese fundamental para *Esau e Jacó* de que nada mais parecido com um conservador que um liberal no poder. A formação superior dos dois serve à oposição: “Pedro estuda no Rio, Paulo em São Paulo: aqui, há uma clara referência ao centro de poder de cada regime” (GLEDSON, 1986, p. 173). No entanto, há semelhanças importantes, especialmente um gosto autoritário em ambos quando se identificam com quem está no governo.

Se analisamos a forma voluntariosa e condescendente de Pedro imaginar o Estado imperial – “sonhando com o governo, pensava especialmente nos decretos de dissolução” (p. 1120) –, podemos encontrar analogia além da aparente diferença quando Paulo começa a sentir o gostinho de poder ao nascer da República: “Trazia até o desejo de achar alguém na rua, que soltasse um grito, já agora sedicioso, para lhe quebrar a cabeça com a bengala” (p. 1164). Procura inclusive cantar a Marselhesa com os amigos, para tentar provocar alguém. No capítulo 36, quando Pedro imaginava Botafogo como uma enseada imperial, novamente entre

arrancar votos e decretar dissoluções, Paulo via uma Veneza republicana, com o presidente como um doge de nome diferente. Nesse caso, como indica Gledson, o interessante é que política é poder para qualquer um deles, e “cada gêmeo, secretamente, quer o *tipo de poder* mais usualmente associado com o *outro* regime. (...) Os democratas esclarecidos necessitam de símbolos e sonham com cerimônias antiquadas; os monarquistas constitucionais sonham em exercer o poder descaradamente” (1986, p. 172, *grifos do autor*). Já vimos como Flora entende o poder político, casando bem símbolos e arbítrio, não sendo mesmo difícil para sua visão se adequar aos dois gêmeos, ou uni-los.

Para além de fantasias voluntariosas, temos a afirmação do narrador de que Pedro é mais dissimulado, e Paulo, mais agressivo. Aires havia indicado, na metáfora de Flora como um nó górdio, que Paulo resolveria o problema com a espada de Alexandre; ou seja, estando complicada a situação, o exército é a solução. É o que vemos do governo no romance, que substitui as trocas de favores do Império e o equilíbrio entre oposições (que podem até mudar de posição num jogo constante), por golpe de Estado, dissolução da Câmara, reescritura da Constituição, censura, rebeliões da esquadra, prisões, bombardeio da capital, estado de sítio etc., tudo figuras da República. Não se trata de considerar o Império um passado positivo, o livro está longe de fazer isso, mas o sonho republicano é trocado por uma enorme violência que aflora. Paulo confirma esse aspecto em sua vontade de acertar a cabeça de sediciosos, como citamos.

O espírito da violência existe também em Pedro, para quem o imperador deveria ter executado os conspiradores, mas tais desejos adolescentes não se realizam de fato, pelo menos não têm qualquer indicação no romance. O motivo Pedro mesmo observa: o Exército estava agora com os republicanos. Ao mesmo tempo, tais passagens indicam mais a arbitrariedade, para a qual a simples ideia de um Poder Moderador é a melhor representação. As trocas de cargos, um tanto nebulosas no romance, logo além da compreensão das personagens, apontam na mesma direção de uma arbitrariedade (no sentido de decisões pessoais a respeito do governo) que caracterizasse o regime de então.

Uma vez estabelecido o novo regime, tanto um gêmeo quanto o outro entrarão para o governo, reprisando a situação anterior, em que dois lados se batiam politicamente, enquanto podiam ser conhecidos ou amigos na vida íntima, pois se opunham mais no estilo que no conteúdo. Pedro pode ser sempre mais conservador, adaptando-se à República e passando a valorizá-la, quanto fora monarquista até então. Conforme Natividade, “Pedro, aliás, não se

dava todo, restringia alguma coisa às pessoas e ao sistema, mas aceitava o princípio, e bastava; o resto viria com a idade” (p. 1217). Paulo, que já era republicano, segue insatisfeito, desejando mudanças mais radicais, mas tudo dentro da ordem do Estado, seguindo o estilo da política que havia se formalizado durante o Império, em que ambos se formaram: a parceria íntima seria uma possibilidade, desde que votassem com os amigos. “Não é esta a república dos meus sonhos”, dizia ele; e dispunha-se a reformá-la em três tempos com a fina flor das instituições humanas, não presentes nem passadas, mas futuras” (p. 1217). Mesmo Paulo, portanto, não é radical no sentido estrito do termo. É sim idealista, mas vive a política conforme as regras estabelecidas já antes (é o que as indicações de Aires sobre um continuísmo entre os dois regimes nos ressaltam).

A política indica que eles simbolizam princípios opostos que ignoram o quanto são parecidos e brigam apenas por questões de estilo, ou seja, superficiais. Sendo a escolha do narrador representá-los por esse viés, poderíamos inverter a afirmação e dizer que Aires escolhe fazer deles uma só metáfora, a política brasileira, e isso é mais importante que o resto dessas personagens, ou seja, suas personalidades e feitos menos conectados ao problema da disputa infrutífera por Flora, desejo dos dois princípios políticos. Os três formam uma só grande metáfora.

A teoria de Aires dos irmãos como opostos essenciais é importante o suficiente para ele superar seu impulso de concordar com o interlocutor sempre, a fim de defendê-la. Ainda que o conselheiro não se importe em convencer totalmente as duas amigas, Perpétua e Natividade, mantém essa posição, o que é muito digno de nota para Aires:

A razão parece-me ser que o espírito da inquietação reside em Paulo, e o de conservação em Pedro. Um já se contenta do que está, outro acha que é pouco e pouquíssimo, e quisera ir ao ponto a que não foram homens. Em suma, não lhes importam formas de governo, contanto que a sociedade fique firme ou se atire para diante. (p. 1218)

Depois dessa argumentação, ele insiste na sua tese até o último parágrafo do livro. Nele se encontram todas as ideias fundamentais para entendermos o olhar de Aires, “*ab ovo*”, “fugir ao debate” e sua colocação no eterno: “não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero. Preferiu aceitar a hipótese, para evitar o debate, e saiu apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna” (p. 1225). Afirmar-nos que não quis repetir a tese, para evitar o debate, é ainda repeti-la para o leitor e reforçar a convicção. Machado reutiliza o costume do último comentário na narrativa.

A adequação dos irmãos na nova ordem, no entanto, só foi possível com a morte de Flora. Tanto eles entram para a política depois de sua paz superficial, erguida no velório, mostrar os próprios limites, quanto Flora os estava afastando da vida, em vez de eles decidirem por trazê-la para o mundo, arrancando-a do Ideal. Metaforicamente, o velório não é muito misterioso: a morte daquele ideal de nação acomoda as antigas forças do Império na nova ordem, a República, mas algo ficou naquele último estado de sítio, de Floriano, que não pode ser recuperado, exatamente como o narrador indicara a propósito da morte de Flora: em 72 horas tudo voltaria ao normal, mas ela não retornaria a eles. As forças políticas seguem seu rumo e seus costumes, adaptando-se ao novo regime dentro da necessidade prática, mas o ideal que atraía os olhares dos jovens no fim do século XIX não pôde sobreviver às necessidades e modos de se estabilizar o Brasil republicano.

São numerosas as provocações para indicar Flora como um ideal de nação, ou o que está em disputa política ao longo do livro. A primeira, e uma das mais fortes, é também a mais estranha, como um intenso contraste buscando chamar a atenção do leitor sem se explicar diretamente. É dessas associações de Aires que por vezes acordam o público mesmo sem o deixar com resposta alguma. Trata-se do prelúdio da cena em que Flora usa o piano para se afastar dos conflitos do mundo e das preocupações de seus pais com a Proclamação da República. O narrador passa dos gêmeos para a jovem: “Enquanto eles sonhavam com Flora, esta não sonhou com a república” (p. 1166).

Qual seria o paralelo proposto aqui; por que os gêmeos sonharem com Flora seria equivalente, ou oposto, de a moça sonhar com a república? Uma possibilidade, que é a que nos interessa, é que os regimes opostos sonhavam com a nação, mas esta não sonhava com o que então subia; ela estava na verdade em sono absoluto. Isso coincide com a desconexão entre o povo e o movimento político que acontecia, a qual já descrevemos no romance, especialmente com Custódio e Santos. O resto do capítulo incentiva esta ou outras traduções de Flora como símbolo da nação, quando o fato de ela tocar sua música ao piano é apontado em coerência com a falta absoluta de governo. Tal imagem é aliada a um idealismo adequado à primeira hora de uma revolução que ainda não precisou tomar pé na realidade do dia-a-dia, nem mesmo numa primeira estabilidade burocrática.

Nos bailes, o da ilha Fiscal e o primeiro da República, a falta que Flora sente de um gêmeo em cada, também é um convite à lembrança constante de metáfora política. A jovem, incompleta em cada caso, parece indicar a falta das duas forças para sua plenitude ou a reprise

das indecisões dela. Há uma seleção do narrador para os momentos em que Flora vive o Império incompleto de um lado e a República também incompleta de outro, no último e no primeiro grande encontro da, digamos, Corte.

Outra provocação interessante é que o intervalo de Flora longe dos gêmeos (foi embora do Rio de Janeiro, não se sabe afinal para qual estado) é também o intervalo entre o regime monárquico e o governo de Floriano. O de Deodoro fora um governo sem constituição até fevereiro de 1891. Em 3 de novembro, o Congresso foi dissolvido. Isso, por sua vez, foi revertido finalmente com a posse de Floriano, no dia 23. Esse conflito de lideranças e a eventual vitória de Floriano trazem Flora de volta ao Rio. O intervalo entre essa nova tentativa de governo republicano e o seu próprio estado de sítio é o que marca a estadia de Flora na capital, pois ela morre com a instituição da “breve ditadura” de Floriano. A dificuldade de a República manter um governo estável e legítimo é a própria realização do comentário que nos faz o narrador a respeito da dificuldade de Cláudia para se adaptar ao novo meio político: “Nenhuma revolução se faz como a simples passagem de uma sala a outra; as mesmas revoluções chamadas de palácio trazem alguma agitação que fica por certo prazo, até que a água volte ao nível” (p. 1179). A água teve de voltar ao nível após o Dilúvio, em que o mundo foi todo destruído, para ser construído todo novamente<sup>128</sup>.

Aires aponta um paralelo entre a confusão de Cláudia e a mistura que Flora faz dos gêmeos, em suas visões, justamente para negar que fosse um problema de hereditariedade. Por outro lado, o narrador não conhece realmente justificativa para alucinações. Parece haver sim uma relação entre a confusão inicial da passagem pelo governo de Floriano, que se reflete diretamente na mãe e metaforicamente na filha. Essa relação, provocada pelo narrador, que coloca os problemas lado a lado, de fato nada teria a ver com hereditariedade. São reflexos em níveis diferentes da narrativa, um no enredo, o outro no campo metafórico do romance. A negativa do narrador, portanto, aparece para mostrar uma proximidade, ou provocar o leitor a encontrá-la, sempre sem esclarecer qual seria, apenas descartando uma que, em si, não seria mesmo muito provável de ser aventurada.

É interessante que os nomes convidam leituras metafóricas, mas não necessariamente as mesmas para todas as personagens<sup>129</sup>. Natividade e Perpétua, por exemplo, parecem ricos

<sup>128</sup> Algumas opiniões contundentes de Machado sobre o constante conflito nas coisas humanas e a repetição da História estão justamente no conto “Na Arca” (OC, v. 2, p. 283).

<sup>129</sup> Essas brincadeiras seguem no *Memorial de Aires*, por isso parecendo cruzar um pouco entre os livros. Até o nome de Fidélia, no *Memorial*, parece aludir a Flora, quando começamos a ver certos paralelos, como seu distanciamento da vida (inicialmente focada no ex-marido, morto), seu gosto pelo piano e sua capacidade para

em simbologia, mas não encaixam numa analogia política com Pedro, Paulo e Flora, a não ser de forma muito ampla, “Natividade” como “origem” dos dois projetos nacionais. Há aí algum paralelo político como os diretos que conectam os irmãos e os regimes? O nome da mãe indicar algo como a fonte dos contrários, mas não consideramos que ela represente um momento ou instituição política em si, que teria dado origem aos dois movimentos, conservadores e liberais, monarquistas e republicanos etc.

A indecisão de Flora vale mais uma metáfora política no governo de Floriano:

a alma do discurso da moça era não sair da capital, fazer aqui mesmo o seu congresso, que em breve seria uma só assembleia legislativa, como no Rio Grande do Sul; mas a qual das câmaras, Pedro ou Paulo, caberia esse único poder político? Eis o que ela mesma não sabia (p. 1171).

Enquanto Floriano começa o governo, os gêmeos estão perdidos, distantes da vida, atentos apenas a Flora, que se isola cada vez mais. Enquanto isso, ela se apega fortemente àquela fonte, que considera divina, do conservador e do liberal que a dividem.

Quando seu quadro se agrava, todos ficam apegados ao leito de Flora e, então, não sabem de notícias da instabilidade de Floriano<sup>130</sup>, apenas de algumas agitações, justamente por Aires. Os gêmeos veem na rua “grupos, patrulhas, armas, duas metralhadoras, Itamarati iluminado” (p. 1209-1210), mas obedecem à mãe, que os quer pacificar e defender a todo custo: voltam para casa. Na véspera do novo estado de sítio, chegam ao leito de Flora tendo visto nos jornais prisões e movimentos de tropas. “Flora ainda vivia” (p. 1210). Quando vem a morte, como sabemos, vem o estado de sítio.

O que seriam os gêmeos, agora, sem ela? Seriam apenas a repetição de hábitos políticos e dos trâmites usuais, sem alma, sem aquele Ideal inatingível que a República traria, mas não pôde, de fato, se estabilizar? O enterro de Flora ligado ao estado de sítio de Floriano seria mesmo um convite a vê-la como o sonho romântico daquele Brasil que uma revolução veio demonstrar ser impossível, sempre ideal, sempre longe da prática humana, daquela mesma anarquia pacífica que Machado ironiza nos sonhos ingênuos de Flora por meio das imagens bíblicas de Paraíso. A nação não é uma obra inacabada, sempre ideal e, por isso, incapaz de encarnar de fato na vida, uma inexplicável, como Flora? Ou será que ela era realmente a esperança, como Aires indicara, falando sobre as mentiras que mantemos para não

---

atrair Aires, que às vezes tenta se convencer que isso envolva mero interesse científico de sua parte, pela singularidade da mulher em questão.

<sup>130</sup> Aqui há outra provocação por nome de personagem. Nesse ponto do romance, Flora e Floriano passam a parecer nomes estranhamente próximos.



encarar a realidade, postura bem representada pela personagem que divide o republicano e o monarquista, ao mesmo tempo em que os aproxima?

O Romantismo pode ainda perpetuar sua figura, tornando-a o perfeito amor platônico, como o título do capítulo 113, “Uma Beatriz para Dois” sugere. Como lembra Eugênio Gomes, “significa dizer que ela passara a viver uma outra vida” (OC, v. 1, p. 89). Nesse caso, o ideal sonhado pelos opositos de nossa política revelar-se-ia para sempre inatingível, além da posse e do alcance de todos. É nesse sentido que a aproximação feita pelo crítico com os versos finais do *Segundo Fausto* nos parece mais interessante: “Tudo que é perecível não é senão um símbolo. O inacessível, o indescritível, aqui se torna real. E o Eterno Feminino nos atrai para o céu...” (apud OC, v. 1, p. 94). Eugênio Gomes não pondera, porém, o que Machado questiona: o fato de que isso deixa a própria realidade num impasse: se não há lugar para o Ideal aqui, então que poder de ação, de mudança, ele realmente tem?

A obsessão sem cálculo de Flora para unir os opositos políticos (em Aires trata-se de uma atitude consciente, mas não nela) não guardaria uma alusão também àquela índole do povo, que o conselheiro conhece pacífica e pacata demais para as grandes revoluções, para a mudança radical não só de governo, mas das próprias pessoas que governam? E os gêmeos não deveriam ser mesmo um só, no entanto “partidos”, entre os quais a Nação não poderia se dividir, dependendo de ambos? Quando ela os viu (na alucinação) unidos nela própria, “mal podia crer que formassem agora uma só pessoa, mas acabou crendo, mormente que esta única pessoa solitária parecia completá-la interiormente, melhor que nenhuma das outras em separado” (p. 1184).

Somemos a isso a provocação entre burro e polícia, Encilhamento e El Dorado, ou o caso das barbas, como o propõe John Gledson em *Machado de Assis: ficção e história*. Para o crítico, a barba do frade capuchinho e a do maltrapilho representam, respectivamente, a visão prática do Império e “um ideal de República, que jamais chegou a se tornar real, embora tenha existido como ideal durante os primeiros anos do século XIX” (1986, p. 180). O maltrapilho que representaria tal república perfeita compensa artificialmente sua impossibilidade, tanto abusando da realidade que termina por morrer.

Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná, estados pelos quais anda o frade, representam zonas em que o café se desenvolveu no apogeu do Império, dando a sustentação econômica do regime. O desenvolvimento que se seguiu se deveu a isso, e a queda dessa sustentação implicou, obviamente, a queda do sistema todo:

o rejuvenescimento do regime é representado pelo escurecimento da barba, com sua cor – ‘negríssima’, porque esse rejuvenescimento baseia-se no café (negro) e na escravatura (negra), e ‘brilantíssima’ por causa da riqueza que produz (1986, p. 179).

A cor natural da barba revelaria que o Regime fora “Antigo”, para Gledson. Além disso, capuchinho de fato vem de “cappuccino”, que é um café com uma fina camada de leite, referência à vestimenta negra dos frades que era composta com um capuz branco. A personalidade do capuchinho da barba que recupera a juventude e volta a ser branca poderia ainda ser uma referência à personalidade do imperador, que carismaticamente manteve seu prestígio durante o governo, mesmo para muitos opositores, e que, supõe-se, também agradava a Machado.

“É impossível deixar de pensar em termos alegóricos, quando lemos trechos assim – simplesmente, não teriam sentido, se não fizéssemos isso” (GLEDSON, 1986, p. 180). De fato, podemos discordar da leitura do crítico, mas não dessa afirmação, porque a anedota das barbas é mais uma das vezes em que o leitor é convidado à alegoria, nesse caso pela necessidade de harmonia. Na interpretação do romance, é preciso que o leitor reconheça sentido, e mesmo um trecho como o das barbas, portanto, provocará uma interpretação que o deixe coerente com o romance, sendo a amizade entre o frade e Pedro um convite para que essa coerência se guie pela política. Há aí talvez outro *insight* ligado ao teatro. Se o leitor é entendido como a força que dá realmente harmonia ao livro, no ato de interpretá-lo como uno (levado, entre outros fatores, pela própria edição das páginas em um só conjunto), e tudo indica que Machado tenha entendido esse ato de leitura como o fechamento efetivo da obra, porque enfim o texto é interpretado, é possível que o paralelo com o teatro tenha sido um fator para sua percepção, porque a peça também só se realiza na execução para o público, não quando o autor coloca o último ponto final no papel. Também o próprio jornal poderia ter motivado essa linha de raciocínio.

Entre as leituras políticas, o que mais se destaca para este trabalho é que existam tantas provocações nesse sentido. Elas são patentes e contrastam frontalmente com o distanciamento do narrador. Não que Machado tenha feito uma metáfora para essa ou aquela teoria sobre a história do Brasil, mas que ele provoque seu leitor a procurar alguma, desde o nascimento dos três jovens ligados a momentos políticos do Brasil (Paulo diz que nasceu no dia em que D. Pedro I caiu, Pedro diz que foi no dia em que D. Pedro II subiu ao trono – p. 1104 –; conforme d. Cláudia, Flora nasceu no ministério Rio Branco, e já sabia ler e escrever

perfeitamente no ministério Sinimbu – p. 1114).

John Gledson considera difícil de conciliar, no romance, “um considerável interesse em questões políticas e uma correspondente sutileza em abordá-los” (1986, p. 174). A nosso ver, isso se justifica pela separação entre Aires e Machado: o interesse político é indicado pelo autor, revelando talvez um envolvimento do conselheiro maior do que ele mesmo supõe, mas este resiste a dar opiniões, foge de fazê-lo, portanto elas estão ocultas. Ao mesmo tempo, essa mania de Aires é o caminho coerente, harmônico, para provocar o leitor sem a condescendência que marcava os narradores até *Iaiá Garcia*, os quais, de uma forma ou de outra, colocavam-se realmente acima do leitor (oniscientes e mais sábios que nós).

Esse encaixe também indica, pelo próprio uso de uma ironia devastadora, que não deixa caminho seguro, a provável postura de que o próprio Machado reconhecesse não ter as respostas para esse novo Brasil – tão semelhante ao velho e, ao mesmo tempo, não idêntico. Ou seja, por um lado ele não decide nada, porque o último lance pertence ao leitor, na interpretação; por outro, ele tem suas dúvidas também, não encontra o caminho seguro ou correto para resolver problemas tão intrincados na constituição do país, da economia à índole do povo. “Relativismo não quer dizer indiferença” (1986, p. 174), como afirma Gledson. A falta de soluções que Machado indicasse na política, bem como os impasses do teatro ou do romance, não indicavam que para ele tudo fosse válido, que tudo tivesse o mesmo valor. No entanto, o próprio Gledson não sabe como encaixar plenamente os indícios políticos deixados pelo narrador, apesar de eles significarem obviamente interesse na política. Dizemos nós: o autor programaticamente conta com que a solução caiba ao leitor. Não se trata de desvendar a mente de Machado, ele de fato construiu Aires como narrador para que a interpretação não se confunda com adivinhação ou decifração.

Boa parte do livro propõe teorias, pensamentos e mesmo absurdos sobre a história nacional, no que se refere à politicagem cotidiana. Em tudo isso, somos provocados, mas nunca guiados por Aires verdadeiramente, que por um lado não tem interesse e por outro quer mais saber de Flora que do destino dos gêmeos. Metaforicamente, são mesmo eles o que herdamos para nossa realidade pós-Floriano. Também a leitura política de *Esau e Jacó*, portanto, indica a importância tanto da provocação quanto da construção de um leitor ativo para a literatura de Machado.

### 5.5.1 O Crime da Interpretação Metafórica

Ao interpretar o romance dessa forma, no entanto, não estamos fazendo o mesmo que Aires ironizava na cena de Santos e Plácido justificando o nome e o destino dos gêmeos? “O humor leva à desconfiança das interpretações alegorizantes, pois corremos o risco de inventar associações de ideias arbitrárias como aquelas espíritas de Batista” (SANSEVERINO, 1999, p. 273).

Nisso, há duas provocações interessantes de Machado: que o autor indique para o livro ser lido como uma metáfora e que, ao mesmo tempo, indique a interpretação simbólica como ridícula, ao criar uma mímica dessa interpretação na ação ironizada de personagens suas. John Gledson aponta outros motivos que podem nos demover dessa leitura: “os próprios modelos alegóricos, na proporção (limitada) em que são claros, parecem espelhar o absurdo do enredo e assim, simplesmente, reconstituí-lo em outro nível” (1986, p. 168). Concordamos com a resposta do crítico para quem a exclusão da alegoria política é redutora, assim como a restrição do livro a ser apenas essa alegoria, conforme criticam Eugênio Gomes, Affonso Romano de Sant’Anna e Antônio Sanseverino. Como afirmou Hélio Guimarães, os “vários níveis de sentido (...) rebatem uns sobre os outros, como num jogo de espelhos. Estamos diante de um romance em abismo, com vários planos de sentido concorrentes, o que torna difícil determinar se há e qual seria o nível alegórico principal” (2012, p. 15).

Também nesse nível, portanto, Aires não nos serve de guia. Como indica o mesmo crítico: “a apreensão de um sentido único e último só se torna possível pela supervalorização de determinado nível de sentido em detrimento de todos os outros, o que cabe ao leitor fazer, por sua conta e risco” (2012, p. 15). Ironicamente, para esse romance fragmentado, de símbolos incompletos, Flora parece a figura definidora, servindo ela de alegoria para esse estado do livro todo, como aponta Sanseverino: “Não alcança a síntese, assim como o próprio romance que, digressivamente, arranja-se como mosaico de fragmentos dispersivos e heterogêneos” (1999, p. 254). Por isso mesmo, a confusão dos leitores e da crítica se justifica: “A incompletude (...) e a linguagem fragmentária apontam para a construção heterogênea do romance que permite várias leituras, mas que impede vê-lo como uma estrutura fechada” (SANSEVERINO, 1999, p. 269).

Se nenhum romance sobrevive como máscara da História, a provocação de Machado

para que o livro seja pelo menos ponderado por esse lado é significativa. Da mesma forma, a análise histórica para essa provocação nos informa muito sobre o romance:

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. O romance especula as causas históricas para isso, embora sem ser demasiado dogmático ou exclusivista: a preocupação maior, aqui, é retratar a situação, ou fazer com que seja percebida. O leitor não tem permissão para se sentir superior a este estado de coisas, que ele provavelmente, em maior ou menor grau, partilha; daí a atmosfera de dúvida e insegurança, misturada com ambiciosa especulação – na qual, se não me engano, a intenção é nos fazer mergulhar (GLEDSON, 1986, p. 170).

Estamos a todo tempo concordando com essa escolha de palavras do crítico: a intenção é de “mergulhar” o leitor, portanto de afetá-lo emocionalmente para que aja e reaja na leitura. O autor não queria que seu narrador explicasse o problema como em seus primeiros romances. A falta de um ponto de vista dogmático ou exclusivista implica o pensamento do supranarrador. Aires até expressa seu ponto de vista sobre o porquê de tudo, mas suas justificativas não são suficientes ou convincentes. O leitor ativo é atraído por Machado para diversas interpretações simbólicas, bem como para uma interpretação da fragmentação que o impede de encontrar a analogia adequada a toda a narrativa, mas Aires o quer o mais passivo possível, como deixa bem claro.

A tentação para que leiamos o livro como um texto simbólico está particularmente no início, o que é decisivo, apesar de capítulos como “Estado de Sítio” serem também muito provocativos. Começamos lendo uma epígrafe da *Divina Comédia*, que avisa, com reticências, sobre as consequências de uma alma que já nasce torta. Vamos à narrativa. Sobem o morro do Castelo, lugar do início do povoamento do Rio de Janeiro, duas senhoras chamadas Natividade e Perpétua, nomes simbolicamente convidativos como tantos outros do romance. Como afirmou Oliveira Lima a respeito das personagens, na *Gazeta de Notícias*, em 21 de novembro de 1904, “para entidades escasseia-lhes relevo; para symbolos, porém, sobra-lhes consistências” (in GUIMARÃES, 2004, p. 440). Não queremos deixar de entender sua simbologia, mas, ao mesmo, não queremos vê-las como símbolos.

Natividade e Perpétua suportam a inclinação da subida e o mal calçamento das ruas “como se fosse penitência” (p. 1075), a fim de falar com a cabocla que lê o futuro e que “lá reinava em 1871” (p. 1075). Tecnicamente, “cabocla” indica filha de europeu com índio, a união dos povos que tanto se explorou para figurar a formação do país, especialmente no Romantismo. O termo sempre manteve diferentes usos, definições pouco claras no cotidiano,

de modo que esse sentido é significativo, mas não se deveria esquecer simplesmente da ideia de miscigenação, que a arruda no cabelo de Bárbara parece indicar incluindo os africanos nessa personagem mística.

A casa que encontram tem uma entrada auspiciosa, “uma escadinha, estreita, sombria, adequada à aventura” (p. 1075). Quando vão subir, descem dois fregueses anteriores, um avisando do erro que é consultar a cabocla, o outro atestando as habilidades da adivinha. São as típicas figuras do limiar, prefaciando o mistério. Ao entrarem, Natividade dá o nome de batismo, Maria! Em seguida, a lembrança das sacerdotisas gregas pela figura da Pítia, do templo de Apolo em Delfos, o famoso oráculo. A cabocla também tem nome significativo, Bárbara, e possui olhos misteriosos, além de um “solidéu natural” formado por seu cabelo. A arruda fecha a figura, como já comentamos.

Ao se sentar, Natividade elogia a cabocla para Perpétua, mas alto o suficiente para ser escutada por Bárbara, “para obter um bom destino aos filhos” (p. 1076). Estamos em pleno terreno mágico, em que a palavra proferida é em si a realização daquilo que ela deveria apenas revelar. A realidade é posterior e efeito da palavra mágica, que a cria quando supostamente a desvela. A boa vontade da cabocla, portanto, pode afetar como ela profetiza. O que disser só será o destino depois de verbalizado. É a preparação para a relação seguinte. O ambiente envolve-se na fumaça do cigarro da adivinha e na música de seu pai.

Bárbara pergunta se os gêmeos brigaram no ventre. Natividade, “que não tivera uma gestação sossegada” (p. 1077), passa a entender que esse fato teria vindo da briga dos filhos. A partir de então, essa interpretação, surgida da cabocla e assumida, numa interpretação *a posteriori*, por Natividade, torna-se fato fundamental do romance. Bárbara enfim arranca do destino “coisas futuras”. Afirma que serão gloriosos, sem afirmar a qualidade da glória. Pelo julgamento da mãe dos gêmeos, essa glória ainda não teria chegado mesmo no fim do romance. A cabocla também prevê que serão felizes, do que não temos indicação clara no livro todo. O único teste para as duas previsões, no entanto, é ler o romance inteiro.

O raciocínio mágico evocado no início do livro segue, por exemplo, na escolha dos nomes dos gêmeos, que surgem para Perpétua como uma iluminação, durante uma reza. Os nomes escolhidos são de dois santos, que por sinal se confrontaram, como Plácido mostra na Bíblia, e que representam dois caminhos para o cristianismo, desde seu começo. No capítulo 14, “A Lição do Discípulo”, Aires explora muitas explicações para os nomes, chegando aos que dão título ao livro: Esaú e Jacó. Os números como símbolos em si mesmos, que iluminam

a discussão seguida, são lidos da mesma forma quando Natividade completa 40 anos de idade (p. 1101).

Acumulam-se a isso os convites para uma leitura simbólica com o tempo como uma divindade, que Aires e Natividade, à sua forma, mais ou menos evitam. Ele é “um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima do invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro” (p. 1104). É o tempo que dará o caráter diferencial, anormal, da eternidade de Aires, que não olha do mesmo plano que as outras personagens para a vida. É ele também que, por contraste, destaca a figura de Flora, quando esta, no piano, visita o paraíso, tanto original quanto final. É contra o tempo, e também desfrutando-o, que Nóbrega busca ser reconhecido pelo morro do Castelo, quando se tornou rico, enquanto se esconde do passado fugindo do olhar de um humano que o reconheça. O próprio Aires busca usar as pessoas, o convívio, para “matar o tempo, o imortal tempo” (p. 1117). Ironiza assim uma expressão que está na Advertência a respeito do próprio Memorial, que serviria talvez a matar o tempo da barca de Petrópolis. Eugênio Gomes destaca que o tempo é um rato no capítulo 21, que rói tudo para lhes diminuir ou dar outro aspecto, mas um dragão no capítulo 89. Aí, seu caráter imortal é retomado: “Vinhão de estar com Aires no teatro, uma noite, matando o tempo. Conheceis este dragão; toda gente lhe tem dado os mais fundos golpes que pode, ele esperneia, expira e renasce” (p. 1189). Aí sabemos que o conselheiro entendeu, com seus contratos quistos, que nutrir e matar o tempo eram a mesma coisa e que este era simultaneamente vivo e defunto. Isolado da vida, deslocado do tempo porque eterno, percebemos que Aires se identificou com essa conclusão – e com essa entidade.

Acumula-se ainda, entre os convites a leituras simbólicas, o mar, revoltado na manhã de 15 de novembro: o conselheiro via uma alma forte nas ondas, que tentava assustar a terra. “A água, enroscando-se em si mesma, dava-lhe uma sensação, mais que de vida, de pessoa também, a que não faltavam nervos nem músculos, nem a voz que bradava suas cóleras” (p. 1154). Com o movimento do mar, não deixamos de nos lembrar da própria dança, no baile da ilha Fiscal: “Terpsícore”, título do capítulo 48. Junte-se a ela a Esperança, que vimos ser ligada a Flora em 5.4.1.

A leitura de símbolos no mundo, como os números, é ironizada, com o caso autoevidente do número em si (40) assustando Natividade pela idade e o discurso de Aires contra Plácido – tão vazio quanto as interpretações que este dá às palavras da cabocla e ao

nome dos filhos. Mesmo assim, veremos o conselheiro ler mais que o devido nas palavras, nos nomes, quando busca se tratar nas águas europeias: “por mais que lhe recomendassem as do Brasil, não as quis experimentar. Não estava acostumado às denominações locais. Tinha esta impressão que as águas de Carlsbad ou Vichy, sem estes nomes, não curariam tanto” (p. 1218-1219).

A própria teoria dos eternos conflitos infrutíferos da humanidade, que embasam a narrativa de Aires, representa-se nos nomes. Os gêmeos são associados a santos (Pedro e Paulo), cidades (Paulo com São Paulo), reis (d. Pedro I e d. Miguel), heróis da antiguidade (Cástor e Pólux, Aquiles e Ulisses), patriarcas semitas (Esaú e Jacó) etc. Em “Um Romance em Abismo”, introdução da nova edição de *Esaú e Jacó*, Hélio Seixas Guimarães indica o efeito de tantas associações nominais:

sugere-se que a crise de transição do Império para a República pode ser relacionada a uma crise que se liga aos inícios da formação da nação brasileira, que por sua vez remete às divisões da Igreja, que por sua vez remete à divisão do judaísmo, que por sua vez tem correspondente na Antiguidade clássica (2012, p. 14-15).

As associações de sentido pelos nomes, assim, parecem menos ridículas ao narrador do que o enredo nos faria pensar. É risível quando é espírita, mas o ceticismo relativista do conselheiro também tem seus caminhos para a associação mágica.

Enfim, pensar em Flora como um sonho de nação não é tão arbitrário quanto relacionar os números de versículos aos nomes dos gêmeos, como faz Plácido? Como indica novamente Gledson, “o leitor fica preso, e acredito que isso seja proposital, entre o ceticismo e o impulso de descobrir modelos de significado, incapaz de resolver, com alguma segurança, a tomar uma atitude única e estável” (1986, p. 187). Consideramos que isso não é apenas proposital, como programático: provocação e exigência de atividade do leitor bem conjugadas e pensadas. Começamos pela diferenciação entre a figura de ironia da leitura simbólica (o espiritismo de Plácido) e a interpretação alegórica que o leitor exerce.

A primeira e mais importante diferença entre a interpretação simbólica do romance e as feitas pelo mestre espírita são que ele encontra analogias significativas entre informações da realidade, para ele, enquanto analisamos um romance, que tem uma vontade clara que o cria e lhe dá unidade significativa: o autor. A insegurança de uma leitura simbólica do romance parte de um jogo eficiente. As idas e vindas de Machado e o narrador-personagem simplesmente apagam essa diferença, entre vida e literatura.

Mais interessante, no entanto, é o *status* pejorativo que o narrador deixa às associações



que, bem ou mal, lembram as que fazemos ao interpretar um romance como símbolo de algo diferente do que ele mesmo. Em muitos sentidos parecemos estar adivinhando, ou vendo relações onde as queremos, conforme uma interpretação que já está um pouco formada na nossa mente, mas precisa de novas “provas”, encontradas conforme o nosso interesse na narrativa em questão. Ao mesmo tempo, como buscamos indicar, o romance começa, sem abandonar totalmente essa nota depois, com uma série de indicativos cuja simbologia não conseguimos ignorar (por exemplo, de uma mulher chamada Natividade nascem os dois gêmeos que dão nome ao romance!).

A resistência a ler o livro como Plácido lê a vida, no entanto, torna a própria estrutura fragmentária o sentido do livro, ou torna a moral da obra o significante sem significado, já que dar significado está sob suspeita. Ou seja, a própria resistência à simbologia do romance lhe dá um sentido outro. Acreditar que a vida tem, na verdade, uma finalidade e um plano, é algo que Aires não nos deixa pensar com muito conforto, ao ironizar, pelos sonhos ingênuos de Flora, o fim do mundo pacífico e perfeito aí implicado. Por outro lado, crer numa religião dá efetivamente para a vida as características que indicamos no romance: um planejamento e uma criação que a unifica e justifica, de modo que Plácido, assim, não estaria equivocando ao ler a vida com início, meio e fim. Nós, menos ainda, deveríamos resistir a encontrar uma analogia satisfatória para nossa própria leitura de *Esau e Jacó*, ou aproveitar diversas como complementares, tal qual apontamos nesta tese e, parece-nos, seja a opção preferida por Gledson também.

Apesar do esfumaçamento entre vida e literatura que indicamos, não acreditar na explicação religiosa da vida não justificaria esquecer que o romance, sim, tem uma intenção autoral, como bem um começo e um fim, de modo que a ironia do narrador e sua professada arbitrariedade não deveriam nos dar um mal-estar a respeito de associações que interpretem o livro como uma metáfora política, mística ou de outra natureza, especialmente se não se considera que tal metáfora explique a narrativa como um todo. A ironia machadiana é tal, porém, que se duvida de qualquer postura mantida por muito tempo a sério, especialmente que se aplicasse ao romance inteiro. O leitor ativo precisa, então, interpretar por sua conta e risco. É claro que, como comentamos, a própria falência dos sentidos alegóricos e místicos podem então ser interpretados como o sentido da obra. O mundo do romance propõe uma série de metáforas totalizadoras que não se cumprem. Nesse caso, o esforço da narrativa, guiada por Aires, não consegue manter com sentido e unidade o mundo austero e árido que o

conselheiro vislumbra. Essa falha total das analogias provocadas no romance, portanto, ainda implicam a falha do narrador, pois suas essências fenecem sem eficiência ou significado relevante para explicar de forma produtiva e construtiva a sociedade que desfila para o leitor.

Com todas essas possibilidades, o livro mantém-se aberto, como notas biográficas de fato se manteriam (os fatos ou um conflito em especial não seriam o centro, mas apenas a figura do narrador, que lembra). Até mesmo essa coerência aparente dá a volta em si, já que o livro, mesmo que registre memórias, pensamentos e digressões, anuncia uma intenção una e acabada em sua Advertência.

## 5.6 CORREÇÃO DOS COSTUMES

Mencionamos desde já, se ainda é necessário, que a correção de costumes não se dá por lições diretas de moral ou indicativos de vilania. No entanto, a provocação moral não se detém apenas no envolvimento com o mundo prático, nesse sentido político que indicamos até o momento. Se o distanciamento de Aires e Flora revela-se infrutífero, e as carreiras de Batista, Pedro e Paulo servem como guias num desenvolvimento histórico para o qual Machado chama a atenção a todo o tempo, cabe também em *Esaú e Jacó* uma postura de correção mais geral, ou seja, de interesse no vício moral da sociedade ou, antes, do próprio ser humano.

Novamente não seremos guiados por Aires, mas na ironia de suas afirmações e no desenvolvimento das personagens, podemos reconhecer o convite de Machado a se repensar quase todas as atitudes que o conselheiro nos apresenta como normais ou aceitáveis, como fatos da vida. Nesse sentido, vamos nos atentar ao papel da vaidade no livro. Para analisá-la, investigaremos algumas características do tratamento dado aos sentimentos pelo autor.

### 5.6.1 A Divindade dos Sentimentos

O aparecimento da vaidade como um deus também é significativo por indicar um tema

comum nos romances machadianos desde *Ressurreição*: os sentimentos como protagonistas da vida humana, não os indivíduos ou a razão (com a qual geralmente nos identificamos). É comum, por exemplo, que as ditas personagens principais se aventurem em projetos que não vão completar. O impedimento vem de dentro, mas está fora de seu controle.

Em *Iaiá Garcia*, Jorge faz essa representação, não sem antes acumular certa experiência que já nos lembrará do conselheiro Aires. Na guerra, vira “ao lado da justa glória de seu país, o irremediável conflito das coisas humanas” (p. 547). Em cima disso, decide viver uma vida mais reservada. Estaria “disposto a dar à sociedade tão somente a estrita polidez. Teve primeiro a idéia de ir estabelecer-se em algum recanto silencioso e escuso do interior; mas desistiu logo, cedendo à necessidade de ficar mais à mão de uma viagem transatlântica, idéia a que aliás nunca deu princípio de execução” (p. 547). Não é apenas esse projeto que fica engavetado, mas outro predileto de personagens que só sonham agir, mas não agem: livros.

Delineou várias obras durante algumas semanas. A primeira foi uma história da guerra, que deixou por mão, desde que encarou de frente o monte de documentos que teria de compulsar e as numerosas datas que seria obrigado a coligir. Veio depois um opúsculo sobre questões jurídicas e logo duas biografias gerais. Tão depressa escrevia o título da obra como a punha de lado. (...) Uma vez, uma só vez, lembrou-se de escrever um romance, que era nada que o seu próprio; ao cabo de algumas páginas, reconheceu que a execução não correspondia ao pensamento e que não saía das efusões líricas e das proporções da anedota (p. 548-549).

Logo após Jorge, teríamos Brás Cubas, que não é capaz nem de viver uma carreira, apesar das ajudas do pai. Para Brás, a vida era “a pior das fadigas, que é a fadiga sem trabalho” (p. 756). Muito menos seria ele capaz, é claro, de realizar o projeto do famoso emplasto contra a “hipocondria”, grande projeto de sua vida que o levou à morte, conforme ele próprio. *Dom Casmurro* também abandonou seus projetos para ocupar a vida, no seu caso, o final dela, como Aires:

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma *História dos subúrbios*, menos seca que as memórias do padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. (OC, v. 1, p. 932)

Tais projetos abandonados se relacionam com a dificuldade de os homens centrais machadianos decidirem a trama da narrativa, o que pode ser reconhecido em Pedro e Paulo, sujeitos ativos, nunca tomarem uma atitude quando o assunto é Flora, única possibilidade que

levaria a ação “central” do romance adiante. Como destaca Roberto Schwarz em “Complexo, Moderno, Nacional, Negativo”, essa fragilidade inativa e generalizada é a própria oposição ao protagonista do romance realista. “Neste, a tensão prende-se ao choque entre o indivíduo forte e a ordem social: o que vale e é típico, para falar com Lukács, é a contradição, incluídos os padecimentos que lhe correspondem, entre as justas ambições do primeiro e as exigências da segunda” (OC, v. 1, p. 195). Em comparação, as personagens machadianas parecem entender e participar relativamente bem da lógica de sua sociedade (muitos bastante bem). Como indica Antonio Candido, na obra de Machado, o “ganho, o lucro, o prestígio, a soberania do interesse são molas dos seus personagens (...) sempre transformado em *modos* de ser e de fazer” (OC, v. 1, p. 123, *grifo do autor*). O meio é compreendido; o impedimento, a incerteza ou a ironia paralisante vêm de dentro. Devemos comentar que está conjugado com essa distância do Realismo o valor alegórico que as personagens ganham, já que elas e o próprio narrador vivem na superfície dos fatos, perdidos na história nacional que sofrem, mais do que participam. Nesse sentido, para usar as palavras de Gledson, a mistura de níveis do romance, com esse retrato menos realista, “tem a vantagem de obrigar o leitor a sentir algo do desenraizamento e da ‘insipidez’ da época” (1986, p. 185).

Existem variedades de falhas de projetos na obra de Machado de Assis, e *Esau e Jacó* apresenta dois. Batista, por exemplo, não consegue agir no mundo por si. Nesse caso, sua esposa compensa isso e mais ou menos o governa. “Só lhe faltava ação, mas a mulher podia inspirar-lha” (p. 1113). Tanto seus atos quanto seus recuos são efeitos de outra personagem, geralmente d. Cláudia. Uma imagem cara a Machado surge aí, sabemos que faltava a Batista a força necessária para passar o Rubicão (p. 1134). Quando não segue a cínica política da esposa de mudar imediatamente de partido, por exemplo, não se contém por ética, mas por fraqueza.

Nosso outro exemplo bem claro é Aires. Nenhum de seus planos para ocupar sua aposentadoria igualmente se realiza. A ideia de viver isolado é apresentada como um grande projeto falho: “Assim se foi o programa da vida nova” (p. 1117). Em escritos, ele é igualmente infrutífero, como seu grande projeto de escrever a *Filosofia das tabuletas*. Esta ele nem começou (p. 1139). O Memorial é a exceção irônica na obra: está sendo anotado, mas não se fecha. Temos o “Último” em mãos, o que significa que seu pretense romance seria enfim algo que uma personagem central machadiana produziu, mas tal ato só se completa fora do próprio romance, precisa sê-lo para que possamos tê-lo em mãos. Daí a ironia. É após o

último capítulo que poderíamos finalmente ter presenciado Aires criando algo novo e seu. Parece, assim, um eufemismo para a ironia maior de Brás Cubas, que só criou uma obra realmente depois de morto (ainda que, no sentido que discutimos “Retórica da Verossimilhança” de Silviano Santiago, *Esau e Jacó* aproxima-se mais de *Dom Casmurro*). Os projetos abandonados eram intelectuais; foi um sentimento, a saudade e certa incompletude deixada pela morte de Flora no caso de Aires e, no caso de Bento, talvez o remorso ou resto de ciúme, o que realmente conseguiu motivá-los a escrever até o fim.

Em oposição às decisões conscientes das personagens, os sentimentos são incontrolláveis, geralmente incontornáveis, e definem para onde a narrativa avança. Já o reconhecemos nos ciúmes de Félix, de *Ressurreição*, como também em *Dom Casmurro*<sup>131</sup>, inconsequente e inflexível a todos os apelos da razão e dos fatos. Já referimos (em 4.3) que a falta desse andamento da ação centrado em protagonistas é parte da característica das narrativas de Machado que indicam um problema para o teatro, o que talvez o tenha motivado a não investir seriamente em peças, afinal. Mais do que isso, indicamos que essas personalidades não apenas deixam de forçar a ação adiante quanto impedem o próprio movimento do enredo. Trata-se de algo mais forte que as próprias personagens.

Não é preciso apelar a obsessões ou ideias fixas para se perceber o protagonismo de sentimentos. Em *Esau e Jacó*, na Proclamação da República, temos a Novidade, referida perfeitamente como uma deusa clássica, inclusive disfarçada entre os mortais. O conselheiro não precisou perguntar nada para o cocheiro para ouvir tudo o que supostamente ocorrera naquela manhã, quando pegou um túburi para ir ao Catete: “Aires olhava para o cocheiro, cuja palavra saía deliciosa de novidade. Não lhe era desconhecida esta criatura. Já a vira, sem o túburi, na rua ou na sala, à missa ou a bordo, nem sempre homem, alguma vez mulher, vestida de seda ou de chita” (p. 1155).

Retomando a divindade do tempo, podemos lembrar outro sentimento que, em certo sentido apenas, nasce dele, e que também atrai uma leitura mítica no romance: a saudade. Ela figura um tanto pelos cantos, nas meias rasgadas de uma dançarina e nas cartas quase anônimas que guarda Aires, mas é ela também quem traz o conselheiro de volta à vida, com a saudade do riso e da gente. Ela se apresenta propriamente como força interna, não necessariamente construída pela memória. É o caso da saudade de paternidade que o conselheiro sente, o que o atrai para os jovens, mesmo que ele realmente nunca tenha tido

---

<sup>131</sup> Sem pretender, aqui, que as duas personagens sejam iguais ou que o trabalho de Machado seja igualmente desenvolvido nos dois romances.

filhos. O capítulo 58 apresenta para o caso desse sentimento a mesma questão que apresentara ao tempo, a contradição de quereremos sempre matar o que se figura imortal:

Como é que se matam saudades não é coisa que se explique de um modo claro. Ele não há ferro nem fogo, corda nem veneno, e todavia as saudades expiram, para a ressurreição, alguma vez antes do terceiro dia. Há quem creia que, ainda mortas, são doces, mais que doces. Esse ponto, no nosso caso, não pode ser ventilado, nem eu quero desenvolvê-lo, como aliás cumpria (p. 1151).

Após a nota final melancólica, o narrador justamente narra a lentidão com que a saudade morre, até o ponto de na verdade seguir viva, tanto que Paulo e Flora planejam novamente se encontrar já naquela noite.

A ideia dos sentimentos como deuses reforça o caráter trágico em *Esau e Jacó*, porque coloca acima das decisões humanas o andamento da vida, tanto quanto o desenvolvimento lógico do romance. Em *Memorial de Aires*, José Paulo Paes aponta de forma semelhante o “gênio da espécie” que justifica o amor de Fidélia pelo marido morto e pela nova paixão: “é o mesmo gênio, força, determinismo ou lógica das coisas (...) quem faz, na fábula fluminense, o papel dos deuses ou fados da tragédia grega, papel substitutivo bem ao gosto do Conselheiro, que perdera já na infância as ilusões religiosas” (OC, v. 1, p. 177).

Assim, por exemplo, a rivalidade entre Pedro e Paulo é o nó trágico atado antes do mito<sup>132</sup> de Flora. A indecisão provocada pelo amor dela, preso aos gêmeos, não pode se resolver em consequência de uma rivalidade que tem a raiz (mitológica, reconhecida por Davi e Sibila) já no útero de Natividade, antes, portanto, de a jovem nascer (eles são um ano e quatro meses mais velhos que ela). Esse nó, atado antes das ações dos jovens, não encontrará seu desenlace pela astúcia de Pedro ou pela espada alexandrina de Paulo (como Aires aventura), mas pela morte, a qual vem quando Flora reconhece que quer os dois em um só, a perfeição para si, não a realidade que se lhe apresenta. Temos aí a estrutura correta para uma tragédia: nó prévio à ação, catástrofe por efeito do reconhecimento, que desenlaça o nó levando à morte<sup>133</sup>.

Apesar de não se tornar uma teoria explicitamente apresentada por Aires, povoa o romance essa visão do sentimento como algo que se governa para além da vontade consciente

<sup>132</sup> No sentido da tragédia aristotélica, de enredo.

<sup>133</sup> José Paulo Paes reconhece a mesma tradição em *Memorial de Aires*, ao considerá-lo uma fábula irônica, em que esse adjetivo “é usado no mesmo sentido que tinha na tragédia grega, onde os fados ou a vontade dos deuses, ofendidos por algum excesso do protagonista, preparavam-lhe, ao fim e ao cabo, uma reviravolta da fortuna, a peripécia, em que revelavam um intento zombeteiro” (OC, v. 1, p. 174). No caso, a falta é do casal Aguiar, que se prendera excessivamente aos “filhos postiços”, Fidélia e Tristão, sendo o dano a própria perda eterna desse vínculo.

humana, de modo que a humanidade seja, como na famosa citação de Romeu, um brinquedo nas mãos do destino. Este está nas próprias personagens, na forma como nasceram e fatalmente vivem, conforme Aires. Os sentimentos são a expressão desse caráter que as personagens não podem mudar e de acordo com o qual devem viver, aceitando-o e lucrando com ele, como Estela em *Iaiá Garcia*, ou inutilmente lhe resistindo, como Flora tentando matar seu amor pelos gêmeos. No fatalismo a que somos apresentados, os sentimentos são ao menos compreensíveis, mas não podem ser controlados pela lógica.

Em *Esau e Jacó*, o poder dos sentimentos marca justamente o limite de nossa ética: “A boa moral pede que ponhamos a coisa pública acima das pessoas, mas os moços nisto se parecem com velhos e varões de outra idade, que muita vez pensam mais em si que em todos” (p. 1186). De fato, qual a possibilidade de julgarmos moralmente se aceitamos a potência divina dos sentimentos?

A impossibilidade da solução do problema de Flora nasce também daí, pois sabemos (capítulo 88) que os gêmeos largariam de seu desejo pela razão. Eles não podem, no entanto, manter tal decisão, pois a razão não tem forças para enfrentar sentimentos por mais que um lampejo. O “espírito” de Flora busca a mesma solução, quando ela busca distância física:

‘Quem és tu, que não atas nem desatas? Melhor é que os deixes de vez. Não será difícil a ação, porque a lembrança de um acabará por destruir a de outro (...) o tempo e a distância farão o resto.’

Tudo estava acabado. Era só escrever no coração as palavras do espírito, para que lhe servissem de lembrança. Flora escreveu-as, com a mão trêmula e a vista turva; logo que acabou, viu que as palavras não combinavam, as letras confundiam-se, depois iam morrendo, não todas, mas salteadamente, até que o músculo as lançou de si. (p. 1195)

É óbvio, portanto, que os argumentos e as propostas de distanciamento ou fuga falharam já antes da própria jovem tentá-los por si. Os motivos pragmáticos de Rita para que Flora considerasse Nóbrega um partido interessante seriam igualmente (se não mais) inúteis. Ao mesmo tempo, sendo manifestação divina, o amor pelos gêmeos não pode ser encarado frontalmente por Flora (p. 1199). Trata-se de uma divisão emocional forte demais para ela.

Os sentimentos parecem decidir a ação e vencer em romances de Machado, como a vaidade e a insegurança governam a trama em *Esau e Jacó*. Essa vitória do sentimento é ruim para o protagonista, que, como qualquer ser humano, não se identifica completamente com todas as vontades que reconhece em si. Assim o ciúme governa e vence em *Ressurreição* (e em *Dom Casmurro*), o amor de Jorge governa e vence em *Iaiá Garcia*, e a desavença (o “conflito das coisas humanas”), como também a vaidade, vence em *Esau e Jacó*. O sucesso de

uma heroína, como em *A mão e a luva*, está associado a se aceitar ou concordar com determinados sentimentos, acordo aparentemente raro na experiência humana.

Na maioria dos casos, marcadamente nos romances maduros, a vitória dos sentimentos é atingida pelo subjugar da vontade consciente dos protagonistas. Não se deve entender “vitória” necessariamente como felicidade ou, muito menos, como término no altar (o que seria, muitas vezes, a vitória dos protagonistas). Vencer é atingir sua meta, e a frustração dos protagonistas é marcadamente um sinal de algum sentimento que neles era muito forte e que nada conseguia demover de suas personalidades. Mesmo finais que parecem felizes para as personagens, como o de *Iaiá Garcia*, são afirmações dos sentimentos que guiam Estela e Iaiá. O diferencial destas personagens não é realmente dominar seus sentimentos. Estela, muito controlada, perde a batalha quando não há outro sentimento que a equilibre, o orgulho ou algo que podemos denominar de extremo pudor pela paz conjugal, mas que não é uma simples valorização consciente e racional do bem estar familiar. O diferencial delas é concordar com a realização final de seus sentimentos mais característicos, aceitá-los com suficiente paz de espírito. O sentimento que não é acatado como uma vontade divina paralisa a personagem (ou a vence)<sup>134</sup>.

Relacionado a esse poder dos sentimentos para guiar a vida humana, é claro, reconhece-se cada vez mais em Machado a especialização em apresentar e destrinchar racionalizações. Por isso também seus protagonistas tendem ao ridículo ou, sob um olhar piedoso, ao trágico. Enquanto eles se justificam, reconhecemos a miséria de sua vontade frente às divindades que os governam, e as razões que apresentam para seus comportamentos figuram-se patéticas para o leitor. Mais problemático é para este quando Machado consegue que o próprio leitor se reconheça no ridículo de suas personagens, a que o famoso final de *Memórias póstumas* – “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (p. 758) – é um convite inequívoco. A nosso ver, a crítica de Mario de Alencar a *Esaú e Jacó* (ainda mais por ter sido feita no calor do momento) indica o sucesso de Machado para armar esse reconhecimento, fundamental para a discussão moral sendo feita: “neste escriptor brasileiro, tudo é pretexto para desvendar a verdade íntima dos homens, velada pelas aparências do mundo” (*in* GUIMARÃES, 2004, p. 426-427). Reconhece-se, por esse comentário, o valor da análise das racionalizações feitas ao longo do livro, além de seus outros processos de crítica.

---

<sup>134</sup> O que torna a obra de Machado particularmente atraente para leituras freudianas, também assim figurando naquela “modernidade sem querer” que já discutimos.



Machado tem a ambição de atingir também o leitor com o retrato da vaidade em *Esauí e Jacó*. Tal interpretação não é nova no autor, como vemos em Brás Cubas:

Um tio meu, cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a coisa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseqüentemente, a sua mais genuína feição.  
Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto. (p. 628)

Já então o julgamento cabe ao leitor, enquanto o narrador-personagem volta ao que é inconsequente.

### 5.6.2 Vaidade

Analizamos a vaidade em três manifestações: as tendências a exibir virtudes (orgulho), a ocultar defeitos (vergonha) e a explicar a si próprio atos ou sentimentos ruins por motivos bons (racionalização)<sup>135</sup>. Na maioria das vezes, esses sentimentos aparecem juntos ou associados, mas o orgulho, ou o que mais facilmente reconhecemos como vaidade, surge mais vezes e de forma mais independente. Veremos também como as justificativas que o narrador apresenta para defender suas personagens se encaixam nisso.

Somos avisados da importância da vaidade na rara descrição de ambiente do livro, no caso, da casa de Santos. Não conhecemos os detalhes de nenhum ambiente no romance, com exceção da estátua de Narciso que enfeita seu jardim. De fato, não se pode chamar de descrição, pois só o que sabemos é que Agostinho considera a casa “magnífica” e interpreta tudo o que vê da melhor forma possível, estando feliz por saber que vai se tornar pai. A estátua sorri de volta para sua felicidade, bem como as andorinhas e a relva<sup>136</sup>. Temos um destaque claro para a estátua e o que ela simboliza, sem que o narrador nos pare a avisar sobre o sentimento em si ou a traçar julgamentos sobre ser boa ou ruim a vaidade.

Considerando a divindade dos sentimentos que argumentamos acima, colocar a vaidade pela estátua de Narciso é significativo símbolo da lógica de funcionamento do

<sup>135</sup> Não por acaso, Afrânio Coutinho destaca a mentira e a hipocrisia como um dos *leit-motiv* de toda a obra de Machado (1959, p. 109).

<sup>136</sup> “Toda alma feliz é panteísta”, como sabemos desde *A mão e a luva* (OC, v. 1, p. 385).

romance. Geralmente, as personagens não percebem que estão sendo guiadas por Narciso. Cegos à própria vaidade, atribuirão suas ações à razão, a própria definição de uma racionalização.

*Esau e Jacó* já começa apresentando o problema da vaidade em questões moralmente significativas, não por pequenas indicações que vão crescendo de importância, como a temática política. O primeiro tema em que orgulho, vergonha e racionalização aparecem é a religião, na abertura do romance. Natividade e Perpétua sobem o morro do Castelo lentamente, tentando disfarçar, sem sucesso, que vão ali pela primeira vez para encontrar a cabocla. A própria tentativa de discrição é parte do que as delata para os passantes mais usuais. Seu jeito de caminhar indica certa classe social que não mora por ali e que, conhecidamente, tem vergonha de ir a tal oráculo. “Tinham fé, mas tinham também vexame da opinião, como um devoto que se benzesse às escondidas” (p. 1075). Até mesmo de Aires Natividade esconderia a visita por muitos anos.

Nessa cena, pela vergonha, também temos uma representação mais significativa de Natividade, em quem o pudor é mais marcante que o orgulho, manifestado apenas quando aquele não precisa ser satisfeito. Nela, a vaidade é mais perceptível quando sente vergonha, portanto.

A gorjeta polpuda dada por Natividade ao irmão das almas desencadeia uma série de racionalizações, das quais já tratamos, necessárias para que o jovem Nóbrega desvie da finalidade religiosa o dinheiro que a mãe dos gêmeos lhe deu. Aquela gorjeta, oferecida à Igreja ou, no sentido garantido por ela, às almas de mortos pobres, não pode ser tomada pelo homem sem que ele faça a paz consigo mesmo a respeito, o que significa não ferir sua autoimagem de pessoa boa, a que vêm acudir muitas racionalizações sobre a sua pobreza e a intenção verdadeira de Natividade em entregar tanto dinheiro.

Lembramos que esse mesmo irmão das almas terá igualmente vergonha de ser visto no morro quando se tornar rico muitos anos depois. Ele experimenta um medo tenso de encontrar o sacristão, de ser flagrado, agora que rico, de ser identificado como aquele jovem pobre de antigamente. No entanto, a trajetória fora grande e ascendente, e o orgulho manifesta-se nas frestas dessa vergonha de seu passado: “O ex-andador sentia necessidade de ser conhecido das pedras, ouvir-se admirar delas, contar-lhes a vida, obrigá-las a comparar o modesto de outrora com o garrido de hoje” (p. 1173). A opinião alheia, humana, no entanto, lhe provoca absoluto pavor, pois julgaria seu passado no morro do Castelo. O orgulho de crescer na vida perde para

a vergonha de ter nascido pobre.

Após as racionalizações do irmão das almas, o narrador passa a tratar sobre a missa para um familiar de Santos, João de Melo, o que tentara suas chances com Natividade. “Não se sabendo quem mandava a missa, ninguém lá foi. A igreja escolhida deu ainda menos relevo ao ato; não era vistosa, nem buscada, mas velhota, sem galas nem gente, metida ao canto de um pequeno largo, adequada à missa recôndita e anônima” (p. 1081). O capítulo se chama adequadamente “A Missa do Coupé”, pois o grande fato não era uma alma entregue a Deus pelo padre, mas o fato de que uma missa tão discreta atraía alguém tão rico como Santos: “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” (p. 1081). O sacristão inclusive mede a sublimidade dessa alma pela quantia que Agostinho lhe paga. E a missa fica famosa na região, com o título do capítulo. Tanto a falta inicial de destaque social da missa tira dela seu valor quanto o dinheiro e o *status* óbvio de Santos servem depois para imediatamente destacá-la de todas mais. Cabe aos outros presentes na ocasião aproveitar depois esse destaque o máximo de tempo que lhes for possível.

Trata-se também de fenômeno bem conhecido do Machado maduro a vaidade por empréstimo, o que se reprisa quando Santos conquista o título de barão. Não cabendo em si de felicidade, Agostinho posiciona tudo na sala para aproveitar ao máximo Natividade descobrir o título ao lê-lo no jornal, deixado em local estratégico na sala. As crianças foram igualmente colocadas para que Agostinho possa chamá-las para abraçar a “senhora baronesa de Santos”. Dessa glória, participa quem pode, muito além da constante Perpétua, que busca para si toda felicidade que pode de Natividade.

Os criados ficaram felizes com a mudança dos amos. Os próprios escravos pareciam receber uma parcela de liberdade e condecoravam-se com ela: ‘Nhã Baronesa!’ exclamavam saltando. E João puxava Maria, batendo castanholas com os dedos: ‘Gente, quem é esta crioula? Sou escrava de Nhã Baronesa!’ (p. 1103).

Crescido e republicano, Paulo nunca envolveria aquele título (distinção que tanto ele quanto Pedro tomaram para si) na “condenação das instituições” (p. 1104). Em certo sentido, o título destacava posição que carregavam consigo desde pequenos. As próprias oposições deles, quando crianças, definiam-se pelos diferentes estilos para dominar quem estava socialmente abaixo de ambos, como no capítulo 18, em que “ambos instrumentalizam um ‘moleque’ – o termo do século XIX para menino escravo – a fim de alcançarem seus objetivos

sem desobedecerem à mãe” (ARAÚJO, 2011, p. 66). Um engana, o outro ameaça e bate, de uma forma ou de outra, ambos conseguem a fruta que querem.

No caso da missa, parte da vaidade se mistura à felicidade de Santos de perder um parente que serviria apenas para lhe importunar por dinheiro – “Quanto às larguezas do marido, não esqueças que o parente era defunto, e o defunto um parente menos” (p. 1082) –, apesar de aprendermos que João de Melo teve interesse em Natividade, o que talvez, então, fosse de conhecimento do marido, mas parece não se destacar. Tudo se combina com o orgulho para a organização de uma missa simples com um *coupé*, uma contribuição chamativa e uma roupa vistosa:

naquele recanto de um larguinho modesto, nenhum conhecido daria com eles, ao passo que eles gozariam do assombro local; tal foi a reflexão de Santos, se se pode dar semelhante nome a um movimento interior que leva a gente a fazer antes uma coisa que outra. Resta a missa; a missa em si mesma bastava que fosse sabida no Céu e em Maricá. Propriamente vestiram-se para o Céu. O luxo do casal temperava a pobreza da oração; era uma espécie de homenagem ao finado. Se a alma de João de Melo os visse de cima, alegrar-se-ia do apuro em que eles foram rezar por um pobre escrivão. Não sou eu que o digo; Santos é que o pensou. (p. 1082-1083).

Na forma de uma hipótese que pode ser levantada, sem corroboração, o narrador não se furta de mencionar a possibilidade de que Natividade desse também sua gorjeta ao morto pela admiração que já lhe fora prestada por João de Melo.

Tanto com a cabocla quanto com a missa, havia considerações de classe social a serem feitas. Quando o casal primeiro discute a consulta a um médium ou à adivinha, Santos não queria a segunda, pois “seria imitar as credices de gente reles” (p. 1086), a que Perpétua responde justamente citando um juiz municipal que teria consultado o oráculo, dando-lhe *status* adequado à família. Para o narrador, eram velhas ideias que teriam metido na cabeça de Natividade ainda criança, agora com apelo, pois provocavam a vontade de saber do futuro dos filhos, que seriam grandes. (A referência à credice na infância de Natividade está ligada à sua origem mais humilde, ou, talvez, à ama dela própria?) A possibilidade de destino ruim, como o narrador destaca, não lhe acudiu. Quando consegue finalmente que Santos a permita ir à consulta, fica claro: “As amas não saberiam nada da aventura” (p. 1088). As mesmas já haviam destacado as capacidades da cabocla.

Depois da visita, Natividade ainda tenta que Santos não conte a ninguém sobre sua ida. Apesar da briga por vencer a descrença do marido, a consciência do que poderiam pensar a seu respeito mantém-se como preocupação central. A curiosidade pela possibilidade de grandes respostas faz Santos esquecer o esforço que fizera para se separar das credices

populares. Natividade provocá-lo, deixando a resposta para mais tarde, tanto o faz lembrar de sua “descrença” quanto a vontade de não dar razão à esposa. É também uma ânsia vaidosa que o faz procurar um meio de circunavegar os pedidos de Natividade a fim de revelar a consulta para alguém de fora da família, no caso, Plácido.

Todos os argumentos contra Natividade, bem como os pedidos desta, não impedem Agostinho de consultar seu mestre espírita, justamente porque, como ela, se orgulha, também por empréstimo, da promessa de um destino distinto para ambos. Como o título de barão do pai lhes serve de orgulho, também o destino dos filhos alimenta a vaidade do pai. A conversa de Santos com o mestre é guiada por esse sentimento, e tudo nela anda de acordo com o orgulho que possa provocar, até se levantar a hipótese da reencarnação dos santos Pedro e Paulo, que freia apenas no dogma espírita, mas “As idéias querem-se festejadas, quando são belas” (p. 1096); Agostinho e Plácido não se contêm nos belos raciocínios, que engendram as “verdades” religiosas a respeito dos filhos. O orgulho guia a espécie de simbologia por associação livre que os dois exercitam até a conclusão: “tinha razão a cabocla, sem saber o que dizia” (p. 1097). Assim, para Santos, “A rixa dos meninos, fato raro ou único, era uma distinção divina” (p. 1097).

Desrespeitadas por Santos na roupagem que lhes deu a cabocla, as explicações e previsões são também desrespeitadas por Aires na forma como o espiritismo as apresenta, mas já demonstramos que o próprio Aires tem sua forma mágica de interpretar a alma dos gêmeos, forma que ele próprio considera, para o leitor, como superior às religiosas apresentadas.

Em *Esau e Jacó*, com a ironia dessa cena alusiva ao título do romance, o principal alimento da religião é a vaidade, que promove tanto a necessidade, quanto o funcionamento e até o financiamento do espiritismo, do sincretismo popular e da Igreja Católica. Não se trata de uma tentativa de explicação total da instituição ou desse impulso humano para o espiritual, mas a crença interessa no livro sempre de alguma forma ligada ao orgulho, à vergonha, à reparação (por dinheiro) ou à racionalização de conflitos e sentimentos menos nobres que o ideal aludido pelas próprias religiões. O amor paterno e materno, o cuidado pelo futuro dos filhos, o amor ao próximo, a empatia, a espiritualidade – “a oração era sempre oração, onde quer que a alma falasse a Deus” (p. 1085) – e a verdade são os cuidados principais das personagens ao se aproximarem da explicação religiosa, apenas tudo isso está desvelado em vaidade pelo narrador, sempre com uma ironia ou uma hipótese levantada e desmentida como ferramentas principais, quando a descrição da cena não é suficiente para o leitor considerar

por si o que tem em frente. Tal não se aplica apenas à religião, claro. É o caso, por exemplo, da riqueza ocultando o que é considerado baixo na vida, suas verdades mais básicas, o que é feio, para alguns, da igualdade entre todos: “Os peraltas nutriam-se ao contrário dos pais, sem as artes do cozinheiro, nem a vista das comidas e bebidas, todas postas em cristais e porcelanas para emendar ou colorir a dura necessidade de comer” (p. 1098).

A vaidade é o tema que desvela outro assunto circundado por tabu, mais ainda se estamos às voltas da Igreja Católica, como Natividade e Agostinho por ocasião da missa a João de Melo. Quando descobre que está grávida, a primeira decisão que ela considera é o aborto. A família Santos recém entrara para a alta sociedade, e a gravidez a tiraria da folga, dos bailes e das festas! Entrando para os grandes nomes da Corte a serem citados no jornal, “vinha agora uma criança deformá-la por meses, obrigá-la a recolher-se, pedir-lhe as noites, adoecer dos dentes e o resto? Tal foi a primeira sensação da mãe, e o primeiro ímpeto foi esmagar o gérmen” (p. 1084).

Não é qualquer outra força que a própria vaidade o que a demove da ideia. “A maternidade, chegando ao meio-dia, era como uma aurora nova e fresca. Natividade viu a figura do filho ou filha brincando na relva da chácara ou no regaço da aia, com três anos de idade, e este quadro daria aos trinta e quatro anos que teria então um aspecto de vinte e poucos...” (p. 1084).

O quanto consegue, ela não se furta imediatamente da sociedade. O próprio fato de Natividade ter resistido à gravidez por vaidade reforça que ela poderia ter ido aos bailes depois, como o narrador de fato confirma, até algum mal-estar indicar o exagero. Esse esforço é uma justificativa realista para a “incomodação” durante a gravidez que serviu à mistificação da oposição ideal entre os gêmeos. A ideia de que brigaram na barriga justifica o problema retirando a responsabilidade da mãe por uma mágica influência que, à sua maneira, tanto Natividade quanto Santos, a cabocla, Plácido e Aires estão dispostos a aceitar.

Nada disso é difamação do narrador, ele nos garante (ele aceita a vaidade de Natividade sem comentários, como aceitará que há uma explicação mágica para o conflito dos gêmeos, apenas discordando de qual seja ela). Antes pelo contrário: sabemos como Aires gosta de Natividade. É apenas uma narração verdadeira para ele, que desconhece tantos detalhes no romance, mas desbrava assim a alma da personagem a respeito de sentimento tão íntimo. O assunto da vaidade é esmiuçado a tal grau enquanto tantos outros temas estão além do conhecimento do narrador ou, para este, além de nossa alçada como leitores. Quando

Santos se agarra cada vez mais à ideia de que os filhos podem ter brigado no útero, por exemplo, e por isso serem um caso único, o narrador tenta descrever o pensamento da personagem, mas não pode, porque se não deu por uma formulação verbal linear. O conselheiro então confessa sua insuficiência, de uma forma que é parafraseada algumas vezes ao longo do romance: “não posso explicar melhor este fenômeno íntimo, passado lá onde não entra olho de homem, nem bastam reflexões nem conjecturas” (p. 1091). Diversas vezes, parece-nos que, frente à literatura atual, faltava ao narrador a ferramenta de fluxo de consciência. “Flora não disse nada, mas sentia o contrário do pai e da mãe. Pensar, não pensou; ia tão atordoada com a vista dos rapazes que as idéias não se enfileiraram naquela forma lógica do pensamento” (p. 1176). Do mesmo modo, já citamos que Aires pode admitir nem sempre entender até mesmo a si, mas o interesse da vaidade o faz destrinchar os impulsos de aborto de Natividade.

Quando os gêmeos se tornam deputados, temos um vislumbre mais íntimo da vaidade de sua mãe pela vida política cotidiana. Além de passagens significativas, em que um dos deputados “falava sobre a ata, e ninguém lhe prestava atenção” (p.1219), temos que a grandiosidade prevista pela cabocla para os gêmeos haveria de ser pública, para Natividade. Os filhos poderiam ser grandes em sua própria profissão, mas não era isso que queria. “A glória científica parecia-lhe comparativamente obscura; era calada, de gabinete, entendida de poucos. Política, não” (p. 1220).

A conexão entre poder e *status* faz dos Santos um bom casal. O grande sonho de Agostinho era comprar o palácio Nova Friburgo (que seria o palácio do Catete na República, residência do presidente), bem maior que sua casa em Botafogo e bem mais à vista de todos: “a questão era possuí-lo, dar ali grandes festas únicas, celebradas nas gazetas, narradas na cidade entre amigos e inimigos, cheios de admiração, de rancor ou de inveja” (p. 1089). Pelo mesmo espírito, num elogio que Aires faz a seus charutos, “achava-lhe uma intenção direta à sua pessoa, aos seus méritos, ao seu nome, à posição que tinha na sociedade, à casa, à chácara, ao Banco, aos coletes” (p. 1141).

Mesmo ponderando a resistência um tanto ciumenta de Aires a Agostinho, a quem preferia calado (p. 1089), a vaidade da personagem é clara. Já vimos a que servia, também por ele, um título de nobreza. A vaidade na política, porém, vai além, como se pode ver no baile da ilha Fiscal:

Ultimamente teve a fantasia de ser deputado. Natividade abanou a cabeça, por mais

que ele explicasse que não queria ser orador nem ministro, mas tão somente fazer da Câmara um degrau para o Senado, onde possuía amigos, pessoas de merecimento, e que era eterno.

- Eterno? – interrompeu ela com um sorriso fino e descorado.

- Vitalício, quero dizer. (p. 1136)

Santos inclusive bebe no discurso de Paulo sobre a Abolição para se vangloriar. Uma vez pacificadas as preocupações de Natividade, quando Pedro a convence de que monarquistas liberais poderiam assinar o discurso, cópias são feitas para que o pai dos gêmeos as distribua a ministros e uma, mais rica, para a Regente. A opinião de Agostinho sobre o texto é obviamente a respeito de seu efeito estético, conforme o gosto de Aires para essa palavra: “O discurso é magnífico, e não há de morrer em São Paulo; é preciso que a Corte o leia, e as províncias também, e até não se me daria fazê-lo traduzir em francês. Em francês, pode ser que fique melhor ainda” (p. 1128).

Dada a importância das relações diretas, para a política, as opiniões a respeito de si e dos outros são fundamentais para se manter o poder. É o jogo central da família Batista, particularmente pelos cuidados de d. Cláudia, que geralmente discute política apenas nestes termos com o marido: o que o partido, os colegas, os amigos, a imperatriz, o marechal vão pensar.

Para ela, o baile da ilha era um fato político, era o baile do ministério, uma festa liberal, que podia abrir ao marido as portas de alguma presidência. Via-se já com a família imperial. Ouvia a princesa:

- Como vai, dona Cláudia?

- Perfeitamente bem, sereníssima senhora.

E Batista conversaria com o imperador a um canto, diante dos olhos invejosos que tentariam ouvir o diálogo, à força de os fitarem de longe. (p. 1135)

Convencido pela esposa de sua natureza liberal, é ainda nas relações e na importância de se manter a boa imagem que Batista encontra a justificativa para ter sido conservador por tanto tempo. É sua criação que alimenta a dupla racionalização: tanto seu partido quanto sua mudança de bandeira se justificam num mesmo golpe:

Viu-se conservador em política, porque o pai o era, o tio, os amigos da casa, o vigário da paróquia, e ele começou na escola a execrar os liberais. E depois não era propriamente conservador, mas *saquarema*, como os liberais eram *luzias*. Batista agarrava-se agora a estas designações obsoletas e deprimentes que mudavam o estilo aos partidos; donde vinha que hoje não havia entre eles o grande abismo de 1842 e 1848 (p. 1134).

É justamente aqui que Batista lembra-se do aforismo sobre saquaremas e luzias. As datas, não explicadas, reforçam a importância da história política, de conhecimento



pressuposto pelo narrador. Em 1842, estourou a Revolução Liberal em São Paulo, além de uma revolta também em Minas Gerais (FAUSTO, 2004, p. 176). Em 1848, ocorreu a Insurreição Praieira, de caráter republicano. Esse ano também é importante “pois nele uma série de revoluções democráticas varreu a Europa” (FAUSTO, 2004, p. 178), incluindo a que resultou no início da Segunda República na França, derrubando o último rei a comandar o país, o que teve seu óbvio impacto na intelectualidade brasileira. Nas duas datas referidas, o poder central brasileiro estava com os conservadores. Por ironia, a tese da igualdade entre opostos (aqui luzias e saquaremas) vai nos lembrar de momentos em que estes, em vez de identificáveis entre si (conforme as neutralidades de Aires ou as racionalizações de Batista), chegaram ao ponto da luta armada, contrariando as igualdades opostas do conselheiro, teoria que parece estar sendo comprovada na cena.

Tendo seu estilo próprio de vaidade por exibir contato pessoal com o poder, d. Cláudia possui uma forma um tanto masoquista de degustar a opinião alheia:

Era tão bom chegar à província! Tudo anunciado, as visitas a bordo, o desembarque, a posse, os cumprimentos... Ver a magistratura, o funcionalismo, a oficialidade, muito calva, muito cabelo branco, a flor da terra, enfim, com as suas cortesias longas e demoradas, todas em ângulo ou em curva, e os louvores impressos. As mesmas descomposturas da oposição eram agradáveis. Ouvir chamar tirano ao marido, que ela sabia ter um coração de pomba, ia bem à alma dela. A sede de sangue que se lhe atribuía, ele que nem bebia vinho, o guante de ferro de um homem que era uma luva de pelica, a imoralidade, a desfaçatez, a falta de brio, todos os nomes injustos, mas fortes, que ela gostava de ler, como verdades eternas, onde iam eles agora? A folha da oposição era a primeira que D. Cláudia lia em palácio. Sentia-se vergastada também e tinha nisso uma grande volúpia, como se fosse na própria pele; almoçava melhor. Onde iam os látigos daquele tempo? (p. 1113)

Forma mais mundana de vaidade também lhe é comum: “Não valia a pena aceitar uma presidência para levar chapéus sem graça” (p. 1149-1150), apesar de, obviamente, ela não levar essa política totalmente a sério. Trata-se, antes, de sua forma de embelezar a posição política por um adorno, análogo ao gosto de Batista pela própria encadernação dos relatórios de seu tempo de presidente de província.

Assim como a religião, portanto, a política está ligada à vaidade das mais diversas formas. Os discursos, as relações, os convites, os artigos de jornal, os apertos de mão, os tinteiros, até as encadernações podem servir para essa retroalimentação entre orgulho e política profissional.

Os gêmeos cedo aprendem o jogo. Reconhecem certa inveja em algumas crianças, já quando são bem novos, e contam orgulhosos sobre mulheres que os acharam bonitos durante

passeio com o pai. Quando este se torna barão, é a inveja de amigos que os avisa o fato de terem recebido também algum mérito com o título paterno. Na maioria das vezes, consideravam que todo elogio, ainda que o recebessem juntos, era para si próprio, não para o irmão. Mesmo crescidos, não competiam em aparência porque cada um se acreditava dotado de alguma graça particular que o diferenciava positivamente em relação ao outro.

Para o leitor, o narrador também tem palavras de sabedoria pressupondo sua vaidade. Os elogios alheios são “um velho óleo incorruptível” (p.1128), afirma-nos o conselheiro, querendo dizer que, quando não se considera valioso o que se faz, basta perguntar a alguém que o ache e crer nessa pessoa.

A vaidade se destaca até em relação às teorias de Aires sobre a vida: nem sua teoria da vontade de discórdia vazia nem a da igualdade de opostos explicam tantos comportamentos, de tantas personagens, quanto a vaidade.

Não há descrição do narrador que não contemple um elogio a Aires, justamente quem nos conta a história. É cheio de virtudes, tem raros vícios e, especialmente, é-nos afirmada várias vezes sua modéstia. Não esqueçamos, é claro, a superioridade com que lida com outros homens do romance, sua colocação acima dos mortais e de seus interesses mesquinhos de contradição e discórdia, do que a sabedoria de raízes clássicas lhe salvaria.

É ainda a vaidade que move Natividade a quebrar o segredo a respeito da visita à cabocla. Afinal, seus filhos seriam grandes. É com ela que aprendemos, no baile da ilha Fiscal, que a dança é um prazer dos olhos. O narrador informa ser efeito da idade, o que não torna o comentário menos significativo da importância de se perceber e ser percebido. A existência das personagens centrais está cheia de olhares e leituras destes. Aires, claro, concorda com Natividade.

A vaidade permite, enfim, que a morte de Flora sirva aos vivos, encontrando os gêmeos a finalidade de sua paz no falecimento da pretendente. Nenhuma personagem, no entanto, alcança a vaidade de Nóbrega, que afirmou estar ela doente por não ter se interessado por casar com ele. Não podia entender como uma jovem não se entregava com gratidão ao pedido de alguém com tamanho destaque quanto ele. Caracteriza sua oferta para Flora efetivamente como um ato de caridade.

Não vou ao ponto de afirmar que teve prazer com a morte de Flora, só por havê-lo feito acertar na notícia da doença, estando ela perfeitamente sã. Mas que ninguém fosse seu marido foi uma espécie de consolação. Houve mais; supondo que ela o tivesse aceitado e casassem, pensava agora no esplêndido enterro que lhe faria. Desenhava na imaginação o carro, o mais rico de todos, os cavalos e as suas plumas

negras, o caixão, uma infinidade de coisas que, à força de compor, cuidava feitas. Depois o túmulo; mármore, letras de ouro... (p. 1211)

O único ato destacado que pula o cálculo da vaidade é a entrega dos cabelos de Rita, deixados dentro do caixão de seu finado marido, ato mencionado apenas (a cena em si não está no enredo), quando Aires volta para o Rio de Janeiro, enfim aposentado. Disso, Rita não está livre de certa vergonha posterior. A pacificação total dessa vergonha é atingida apenas com a aceitação na opinião alheia, no caso, de Flora. Esta lhe admira o gesto, alimentando de maneira enfim eficiente sua vaidade: “Aqui foi d. Rita que lhe pegou nas mãos, pô-las sobre os seus ombros, e concluiu o gesto por um abraço. Todas as pessoas louvaram-lhe a abnegação do ato; esta era a primeira que a achou única. E daí outro abraço longo, mais longo...” (p. 1202).

A vaidade se espalha pelo romance, alimentando não apenas filhos de barões ou esposas de ex-presidentes provinciais, mas amigos, servos e escravos. Ela está até no comércio, nos que “tal gosto acham em renovar as casas e fazer crescer com elas a nomeada” (p. 1139). A racionalização (o reflexo de proteção da boa consciência, mascarando a vaidade) é o que salva Batista de sua traição política, Santos de sua busca por cargos apenas tendo em mente *status*, Nóbrega de suas suposições difamatórias sobre Natividade, antes e depois da esmola, antes e depois de se tornar rico. É ela que permite que Pedro e Paulo façam e desfaçam as pazes e, especialmente, concordem quando se opõem politicamente e se distanciem mesmo que concordem politicamente.

O conselheiro, como narrador, acompanha as racionalizações das personagens ou até as faz por elas, defendendo-as de nosso julgamento como leitores. Aires, claro, aceita tudo, mas também busca manter dessa forma o limite de nossa leitura. O romance é o campo do narrador, o leitor não deve se intrometer, e julgar moralmente suas personagens é uma forma de fazê-lo. Por isso o narrador se preocupa em defender o irmão das almas, que não seria caluniador gratuito, como poderíamos estar pensando no início do livro. Por isso também defende Pedro da possível acusação de egoísta, quando ele se imagina distante com Flora, portanto protegido da ação de Paulo, que Natividade não deixaria ir para a província, a fim de não ficar abandonada pelos dois filhos: “Considere o estado da alma do rapaz, a contigüidade da moça, as raízes e as flores da paixão, a própria idade de Pedro, o mal da terra, o bem da mesma terra” (p. 1143).

Essas defesas todas, portanto, servem para Aires demarcar seu território, além de proteger a imagem das personagens, quando estas não podem se defender porque o ataque não

viria de suas consciências, mas do leitor. No entanto, como acontece com os outros movimentos do narrador, tais passagens servem mesmo para que essas medidas de Aires, sua defesa de todos pela diminuição de seus defeitos e sua demarcação de território contra o leitor se tornem ridículas aos olhos deste. Lembramos o que Roberto Schwarz apontou a respeito dos pecadilhos cometidos por Brás Cubas a cada frase:

Como não julgar, ainda que para desculpá-lo? Nem o leitor atrabiliário, simpático aos abusos da personagem, esquece a norma que está sendo desrespeitada. É Brás quem obriga ao juízo moral, ao mesmo tempo que não faz caso dele, armando uma situação desregrada e normativa, de inviabilidade moral em permanência, ou também de prepotência impune (2000, p. 24).

A diferença do movimento de Aires está no fato de que praticamente não precisamos desculpar o narrador, em parte pela sua falta de envolvimento com o enredo. A defesa que ele arma se estende ao seu universo de caracteres, de modo que nosso julgamento está sendo jogado, de novo pela sua defesa, contra todas as personagens. Especialmente porque as defesas não se sustentam, a separação absoluta entre leitor e obra se figura absurda, e a passagem de defesa em si é irônica com o próprio argumento. Nóbrega, por exemplo, ao subir o morro e desesperar-se por atender com as pedras a vaidade de sua ascensão, encontra uma mendiga. Ele dá uma quantia suficiente para que a mulher queira lhe beijar a mão, “mas ele a escondeu, como no Evangelho” (p. 1175) – retomando sua primeira cena, em que deu uma parte minúscula da esmola de Natividade. Ora, não há nada de bom cristão ou de humilde em Nóbrega, como bem sabemos. O motivo do gesto só pode ser outro, que adivinhamos naquela mesma necessidade de manter distância de sua antiga vida. Estava paga a dívida de Natividade, simbolicamente, e o caso era então sair dali o mais rápido possível, inclusive sem que a gratidão da mulher se expressasse porque ele próprio está apenas buscando quitar sua própria gratidão.

Parte dessa ironia com as defesas que o narrador apresenta a possíveis ataques do leitor na verdade lembram as críticas de jornal. Sempre que Machado pretendia criticar negativamente uma obra, mas especialmente se ele discordava do projeto do autor, usava uma retórica comum nas folhas, que era elogiar, antes e depois das críticas, a pessoa e o talento. Vimos o caso das críticas a Macedo (especialmente em 3.4), o qual ele garantia ser um escritor de extremo valor, mas cuja obra Machado arrasa em detalhes. Foi o caso também com João Caetano (3.2) e até com Eça de Queirós. Não se trata de assumir que o crítico estivesse sendo totalmente falso ou irônico nos textos de jornal. O processo que era lá de praxe está

aqui usado de forma irônica, indicando a cordialidade do narrador, mas abrindo espaço para as críticas sem que precisemos levar tão a sério os argumentos que, nessa comparação, se figuram mais como movimentos retóricos. É ainda possível que o leitor estivesse acostumado com estes e, portanto, mais ou menos habituado a ignorá-los.

Apesar de universal entre as personagens, em todas as suas formas (orgulho, vergonha e racionalização), a vaidade de qualquer forma se figura ridícula. Se às vezes é desdita, isso acontece apenas com base em argumentos ruins, ou apenas para ser reiterada em seguida. É o caso da resistência na Advertência para atribuir vaidade ao conselheiro.

Porém, do que devemos nos lembrar é que ser uma força universal não significa exatamente que esse defeito humano fosse aceito por um Machado desencantado. É o narrador Aires que joga tanto com ela quanto a aceita na maioria das pessoas. O autor, como buscamos indicar, não constrói Aires para ser acatado pacificamente pelo leitor, nem, portanto, para lhe representar na trama. Mais do que isso, o reconhecimento de uma verdade não significa a aceitação moral da mesma.

Alcides Maya indicou, em *O Paiz* de 8 de outubro de 1904, que a sátira do autor de *Esaú e Jacó* “encerra uma certeza terrível e impressionante: a de que os males que alveja são naturais e irreparáveis (...) erramos por fraqueza congênica, por vulgaridade intrínseca, por mil resistências ao bem, por mil sugestões invencíveis para a falta” (in GUIMARÃES, 2004, p. 431). Ainda que sem diferenciar Aires e Machado, Maya está indicando a grande revelação que o autor produz no livro a respeito de nossos defeitos. Esse é o primeiro passo, fundamental, para que a obra de arte consiga afetá-los: revelar quem somos, indicando que o romance não fala de exceções, não fala de uma maldade própria de um ou outro vilão. Há algo universal no que ele mostra de ruim (tão ruim, que Alcides Maya parece irritado descrevendo o acúmulo de vícios que parece ser a vida segundo Machado). Parar nesse ponto é simplesmente imaginar que o autor estava totalmente anestesiado para a vida, ou ao menos que seu livro assim o fosse. Revelar tudo isso, indicar o tamanho do abismo é o caminho necessário para uma preocupação moral madura, que sabe da ineficiência do moralismo, especialmente nas versões declamatória ou de exceção (contrapondo vilões a mocinhos).

A pacificação com um defeito humano justificaria que a vaidade figurasse no romance apenas quando fosse crucial para se entender o andamento da narrativa. Não é o caso, como marcamos mais claramente no exemplo de Natividade, pensando em aborto pela própria vaidade, ou Nóbrega aproveitando que (supõe ele) estava certo a respeito de Flora, e ainda

poderia aproveitar seu enterro para, hipoteticamente, desfilar seu dinheiro na frente de todos. Nenhuma ação parte desses pensamentos de Nóbrega, e o parto dos gêmeos independe das idas e vindas da vaidade de sua mãe. Esse sentimento de Natividade tampouco alimenta a tese de essências contrárias dos gêmeos, da neutralidade dos opostos ou da igualdade do que é contrário. A grande relevância do trecho, nesse sentido, é mostrar um defeito mesmo nela, que é uma personagem moralmente tão elogiada, constante em seu casamento, fiel (apesar dos interesses do “grande” Aires); mostrar esse defeito que está em todos, mas ainda é um defeito.

E existem exemplos de virtude, que contrariam a universalidade desse defeito. Por exemplo, há o gesto de Rita pelo marido, denotando um impulso mais profundo que o cuidado com a opinião alheia. A vaidade alcança a irmã de Aires, mas não desfaz o ato, nem sua motivação inicial. Tanto que o mais significativo não é que se trate de um ato romântico a ser admirado pelos vivos, mas o sacrifício simbólico ao morto. Tanto no *Memorial de Aires* quanto em *Esau e Jacó*, o narrador enfatiza a discrepância entre os cabelos jogados, escuros, e os cabelos que lhe sobraram, esbranquiçados pelo tempo (p. 1115). Como afirma José Paulo Paes, “o molho de cabelos pretos guardados no caixão do falecido, enquanto os de cá fora ficam a embranquecer, são a dramática representação metonímica da imolação, no altar da viuvez, do direito à juventude, à vida, ao amor” (OC, v. 1, p. 166).

Natividade também vive de acordo com outros preceitos, mais que pela vaidade, transformando a gratidão pelo sentimento de João de Melo apenas numa esmola maior à sua alma, mas não em traição. Que a vaidade esteja em todos os lados no livro não indica que não haja outra forma de viver que sob seu domínio. Em nenhuma outra personagem, aliás, a vaidade é tão forte como é em Nóbrega, longe do enredo central. Ninguém é escravo dela, ainda que assim Aires acredite. Quando Custódio sai de sua casa, após a consulta sobre a tabuleta, por exemplo, o conselheiro imaginou

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

Aires não poderia imaginar, mas há coisas mais importantes para o comerciante do que se vangloriar das amizades. Na profissão do comércio, há mais do que relações.

O ridículo da vaidade e sua quase onipresença, portanto, são uma crítica. Que o reconheçamos como tal indica outro interesse moral no livro, num sentido mais comum de se

entender a moralidade na arte que as críticas políticas que apontamos. Estas se concentram num certo recorte do livro, a vaidade está em todos os lugares. Tal observação nos remete aos moralistas franceses, que discutimos em 1.2. Desnudar os comportamentos humanos em vaidade e amor próprio não era um processo de apontamento de vícios a serem corrigidos de tal ou outra forma, como num moralismo tradicional, mas desnudar o problema implicava-o como sendo problema e, nisso, fazia uma correção moral, ainda que não tivesse respostas fáceis para o que nos é, conforme a tese da maioria dos principais desses autores franceses e de Aires, natural. “Eles se desviam (...) das formas normativas ou parenéticas das morais tradicionais para se reapropriar da aproximação socrática de uma moral fundamentada no conhecimento do homem por ele mesmo” (CANTO-SPERBER, v2, 2003, p. 207).

Em certo sentido, o narrador parece anular a crítica à vaidade que expõe, mas isso porque as ironias do texto e a compulsão de Aires para compensar sempre um extremo com outro apelam à cumplicidade do leitor. Essa cumplicidade, assim como o conhecimento passivo de como vive a política no país, fazem um passo fundamental para uma crítica moral: “Conhece-te a ti mesmo”. É por esse caminho que Caldwell questiona o derrotismo pessimista por que Machado é representado em tanta parte da crítica a seu respeito:

não encontramos em sua obra muita coisa no que respeita a satisfação janota com se próprio século e país; e alguns de seus críticos têm tomado essa ausência como sinal de um pessimismo profundamente enraizado; contudo, sempre o encontramos olhando para o século seguinte com esperança, e não é muito usual associar esperança e pessimismo. É a sua própria época e país que ele espelha e critica em sua ficção. Pois é somente através do conhecimento do eu, Machado crê, que os seres humanos podem, com propósito e esforço, melhorar (2008, p. 158).

O efeito da cumplicidade para esse contato com o leitor Machado já conhecia desde Brás Cubas: “O leitor é também acumpliciado pela narração repleta de efeitos e cortinas de manobra, e é detrás delas que o narrador procura mover seu interlocutor da posição inimiga para a posição de comparsa, e vice-versa” (GUIMARÃES, 2004, p. 175) – apenas nosso narrador diplomata, em *Esau e Jacó*, resiste mais à posição de inimigo.

Conforme La Rochefoucauld, é exatamente porque o amor próprio, que em *Esau e Jacó* enfatizamos como vaidade, nos impede de fazer qualquer decisão desinteressada “que a crítica das virtudes é essencial à moralidade” (CANTO-SPERBER, v2, 2003, p. 208). Como aponta Afrânio Coutinho, os *Ensaio*s de Montaigne constituem uma filosofia moral porque pretendem organizar a vida prática, “é uma arte de explorar a vida, para o que primeiramente

era necessário o conhecimento profundo do homem, a análise do eu” (1959, p. 82). Não é outra coisa que faz Machado através da condescendência de Aires, que não apenas justifica nossos vícios, mas até as justificativas mesmas desses vícios, elaborando e explicitando a retórica tanto da vaidade quanto da vergonha e da racionalização. O retrato destas e de outros sentimentos com a potência divina que discutimos antes têm papel análogo. Ele demonstra a máxima 43 de La Rochefoucauld (que tem suas versões em outros moralistas): “*L’homme croit souvent se conduire lorsqu’il est conduit; et pendant que par son esprit il tend à un but, son coeur l’entraîne insensiblement à un autre*”<sup>137</sup> (1934, p. 23).

Como dito na importante lição de Hamlet, a arte deve virar o espelho à natureza<sup>138</sup>, o que é uma postura ética por excelência: o retrato tranquilo e desapegado que Aires faz da realidade nacional é um espelho pelo qual Machado revela o leitor e a nação. Por isso também La Rochefoucauld é tão esclarecedor para se pensar a moral da arte machadiana. Nas *Reflexões diversas* do moralista, “o tema da autenticidade aparece como baixo contínuo da obra. Nesta perspectiva, a crítica das supostas virtudes depende de uma grande e rara exigência moral, que nada tem do deleite melancólico e do cinismo que às vezes se tem atribuído a La Rochefoucauld, para condená-lo” (CANTO-SPERBER, v2, 2003, p. 209). Diríamos que Machado nada tem do cinismo derrotista que lhe tem sido atribuído por força do distanciamento relativista de Aires.

Também não devemos esquecer que a moral não segue o princípio de El Dorado: um defeito espalhado por todos os lados não perde seu valor, ele não deixa de ser defeito apenas por ser comum. Do mesmo modo, ele não anula todas as qualidades. Como pode se ver em Batista, o medo e a fraqueza frente às opiniões dos amigos o impede de trair imediata e tranquilamente seu partido. Toda boa ação pode ser esmiuçada em suas motivações vaidosas, mas também a vaidade pode levar à boa ação. Apenas o moralismo mais obtuso pune toda ação assim realizada. De fato, a máxima 156, menos rígida no julgamento, seria apropriada a descrever Batista: “*Il y a des gens dont tout le mérite consiste à dire et à faire des sottises utilement, et qui gêneraient tout s’ils changeaient de conduite*”<sup>139</sup> (1934, p. 40). Não queremos

<sup>137</sup> “Muitas vezes, os homens creem que conduzem a si mesmos, quando na verdade são conduzidos; e enquanto eles, por seu espírito, buscam um fim, seu coração os arrasta imperceptivelmente e outro” (tradução nossa).

<sup>138</sup> “the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as ‘twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure” – “o sentido da interpretação, cuja finalidade, tanto no início quanto agora, era e é segurar, como se fosse, um espelho para a natureza; para mostrar à *virtude sua própria face*, ao desdém sua própria imagem, e à própria idade e ao corpo do tempo sua forma e funcionamento” ato 3, cena 2, *grifo nosso* (tradução nossa).

<sup>139</sup> “Há pessoas cujo único mérito é dizer e fazer burrices de forma útil, e que estragariam tudo se mudassem de



afirmar um relativismo por Machado, no entanto. Se ele pode ponderar a utilidade irônica e curiosa de um Batista, *Esau e Jacó* não é um enredo conduzido satisfatoriamente por seus protagonistas. O político corrupto nitidamente não é um exemplo aceitável, mas, mais do que isso, a morte de Flora, o estado de sítio e a rivalidade insistente de Pedro e Paulo de forma alguma apontam para um resultado agradável ao leitor. Alguma coisa parece ter saído errado no caminhar da trama, e o fatalismo de Aires com certeza não esclareceu a análise do problema, antes fez parte deste.

A universalização da vaidade ainda é importante para entendermos como a crítica de Machado se constrói por meio de Aires. Se a vaidade é um problema para todo ser humano, então o narrador não pode nos ajudar a respeito das decisões que devemos tomar em relação a isso. Tudo bem, pois não é esse o papel do narrador. Os moralistas também enfrentavam o problema de não se encontrar outra solução que a teológica para os defeitos humanos, ricos em tantos vícios. Se a única solução era a pureza, então apenas Deus poderia oferecer o caminho, como para Pascal. Machado aventura e ironiza esse caminho, por meio de Flora especialmente. No entanto, se a solução precisava ser encontrada no próprio ser humano, o moralista está perdido, o que significa, para o nosso caso, que o romancista não tem respostas. Trata-se de outro caminho pelo qual esse narrador maduro não pode apelar a moralismo algum: ele não tem a solução. No entanto, é essa a própria base para um narrador provocativo.

O leitor, supõe-se, é ativo, pode (e sente-se provocado a) pensar e julgar por si. Mas que ele não ignore as máscaras da vaidade no mundo e como esse sentimento transforma nossos argumentos e desejos de atos moralmente neutros ou positivos em racionalizações ou desculpas. O narrador machadiano deixou bem claro, pelo riso, como a vaidade nos engana. Estamos de olhos abertos por ação do narrador, sem que ele precise nos dar uma inútil lição de moral, a qual ele, de fato, não está em posição de nos dar. Trata-se de um narrador que desnuda o problema moral para o leitor, não de um moralista que nos atiraria a primeira pedra.

## 5.7 A COR LOCAL EM *ESAÚ E JACÓ*

Em novembro de 1904, para começar a análise de *Esau e Jacó*, Olavo Bilac afirmava

---

conduta (tradução nossa).

que o Rio de Janeiro nem mesmo era considerado Brasil pelos cidadãos dos outros estados. Para estes, a capital era “um ponto de reunião commercial, uma vasta Bolsa em que todas as raças e todas as nacionalidades se confundem, uma cidade sem caracter proprio, uma cosmopolis imprecisa e vaga” (in GUIMARÃES, 2004, p. 440). O próprio Bilac confirma que o Rio fosse assim. Contudo, a vida lá era como em todos os outros lugares, cheia de vícios, virtudes, conflitos e inquietação moral, portanto um escritor poderia, em tese, criar a partir de lá como se cria de qualquer lugar, em qualquer época. Machado, conforme o poeta, tinha o talento para fazê-lo, criar literatura falando da Rua do Ouvidor, do Teatro Lírico, de Botafogo. “A litteratura de Machado de Assis realisa o milagre de crear, no Rio de Janeiro, conflictos moraes, ‘estados de alma’, aspectos sociaes absolutamente ineditos” (in GUIMARÃES, 2004, p. 441). A reação de Bilac a *Esau e Jacó* indica bem o que confessara Mario de Alencar, que via no livro “todos os nossos usos, as nossas cousas e pessoas, com seus feitios proprios, que eu não tinha notado antes porque não possuo os olhos agudos e perspicazes do autor” (in GUIMARÃES, 2004, p. 423). Ou seja, Machado conseguira realizar um desejo constante na arte: mudar o olhar do público. Como afirmou Rubem Alves, “Cada tela é um convite para que o espectador veja o mundo com os olhos do pintor. A arte busca comunhão” (2011, p. 41).

Machado conseguira fazer seus leitores, pelo menos alguns deles, como Mario de Alencar, perceber algo novo, ou novos ângulos no mundo; ou ainda, como Olavo Bilac, perceber até a própria arte de outro modo, incluindo a possibilidade de se fazer uma literatura com o caráter de uma cidade que não o teria, explorando nela uma riqueza humana universal. “Bilac elogiava no livro aquilo que Machado apontara em ‘Instinto de Nacionalidade’ como uma das características superiores do romance: a capacidade de análise das paixões e dos caracteres a partir da observação, que é o que o narrador de *Esau e Jacó* está pedindo ao seu interlocutor” (GUIMARÃES, 2004, p. 259).

No entanto, o narrador não o “pede”, propriamente, nem o faz de forma direta. Mesmo que pedisse, isso não seria suficiente nem eficiente. O sucesso de Machado a partir de *Memórias póstumas* foi perceber que sua habilidade para a provocação era de fato o seu caminho, abandonando uma pedagogia direta por uma toda tortuosa, que nem parece pedagogia, e por isso mesmo é mais eficiente. Por que é preciso provocar, em vez de “ensinar”?

Podemos começar da simples coincidência entre a execução de *Esau e Jacó* (1904) e a tese de “Instinto de Nacionalidade” (1873). Este se encaixa numa discussão maior, da qual

também é parte o prefácio escrito por José de Alencar para seu livro *Sonhos d'ouro*, publicado em 1872. Nele o autor “estabeleceu uma síntese teórica do programa assumido pelo Romantismo brasileiro” (CHAVES, 1991, p. 16), incluindo a definição da literatura nacional, que representa a alma da pátria.

No texto de Machado identificamos (em 3.4) um engajamento visceral, base da crítica violenta ao domínio dos palcos por cantiga obscena e burlesca, canções, mágicas e “tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores” (OC, v. 3, p. 1209). A época dos dois textos é marcada pela derrocada do teatro “literário”, como queriam Machado e outros intelectuais, bem como marcava a migração de Machado para o romance, em 1872.

A questão aludida no título, do caráter nacional da arte que se buscava criar no Brasil, não resume o artigo, mas é o primeiro aspecto que nos chama a atenção pela análise de Olavo Bilac a *Esau e Jacó*: o antigo problema da mimese. Considerando os termos estéticos que utilizamos para pensar a obra de Machado, Bilac estava dizendo que o romancista havia conseguido algo incrível: realizar a tão indefinível base da narrativa, a “imitação da realidade”, ao mesmo tempo retratando uma cidade que aparentemente não tinha rosto quanto reconhecendo nos fatos o elemento humano universal. O conceito permanece problemático: seria afinal o reconhecimento de uma estrutura fundamental replicada pelo artista genial, um recorte da experiência ou uma média do que é comum, que o escritor soube limar das exceções? Não importa, porque justamente Machado não encontrou uma resposta teórica para o antigo problema, ele criou uma solução ficcional, a própria obra.

A indefinição teórica importa menos ainda, na verdade, por um motivo mais significativo: reconhecer o feito problematizado em “Instinto de Nacionalidade” implica enraizar a obra no mundo de uma forma subalterna, diríamos na linguagem de nosso primeiro capítulo. Não pretendemos afirmar com isso que a obra seja inferior à realidade para Machado, ou mesmo que ele tenha pensado o problema dessa forma, mas enfatizar apenas que a base da arte, para ele, estava no mundo em que ela existe, não nela mesma. *Esau e Jacó*, com toda a relevância da política e dos conflitos reais que armam a passagem do Império para a República, talvez seja o romance em que isso mais claramente se explicita, ainda para quem não duvide totalmente do narrador. Por isso mesmo Flávio Loureiro Chaves o chamou romance histórico: a narrativa, “embora totalmente fictícia, assume como preocupação central a História e a expressão de uma visão histórica” (1991, p. 22). É nesse sentido que Chaves coloca Machado como o desenvolvimento da investigação nacional propriamente

estabelecida, no romance, por José de Alencar. A própria falta de ação dos protagonistas decisiva para a trama, que tanto comentamos, indica o mesmo:

No fundo, *Esau e Jacó* instaura uma reflexão sobre a política brasileira ao situar, num extremo do painel delineado, a burguesia impotente que vegeta à sombra do poder mas não é o poder; e, no outro extremo, o povo que sofre os efeitos do poder. No resultado final encontramos as criaturas machadianas imersas em sua condição a-histórica, inibida qualquer possibilidade de ação efetiva. A ironia, o ceticismo e o individualismo qualificaram de maneira indelével o mundo oferecido, cuja verdadeira face já era possível adivinhar nas entrelinhas do último Alencar (CHAVES, 1991, p. 21).

No caso de lermos Aires da forma como fizemos neste trabalho, questionando sua construção, sua ironia e sua filosofia, a política ganha tanta relevância para o leitor (que desmerece o escapismo do conselheiro e de Flora como uma postura infértil) que a importância da realidade brasileira para a construção do romance indica o caráter político e moral (no sentido amplo dos dois termos) de uma estética que valoriza a mímese e reconhece nisso um interesse pela nação, uma responsabilidade com a alma desta, identificada como a cultura. A mímese, assim pensada, implica propositadamente a moral na arte:

A vocação de moralista, entendida ao modo clássico, sendo perfeitamente congenial ao espírito de Machado, levá-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 de sua arte (EULÁLIO, 1992, p. 349).

Olavo Bilac, portanto, aludia um feito estético que não se restringe, no fim, à própria arte, como José de Alencar, fundamental ideólogo da mímese de nosso romance, indicara em seu projeto, em que vivem juntas “a política e a literatura, uma coisa refere obrigatoriamente a outra” (CHAVES, 1991, p. 16). Machado indicara, nos textos críticos que analisamos, reconhecer as consequências morais da “mímese”, especialmente num contexto de formação nacional. Indicara mesmo, no “Instinto de Nacionalidade”, que faltava ao retrato da nação uma análise mais profunda, que a boa vontade dos escritores, louvável, ainda estava muito superficial.

Alencar havia pedido com todas as letras:

compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo (1953, p.36).

Ao cruzar a entrada do século XX, Machado estava em outro momento decisivo. O

que *Esau e Jacó* faz é desenhar o novo estágio dessa formação, ou talvez o estágio final, em que aquele país, independente apenas politicamente, fecha o século de sua construção com uma abertura democrática tão errada ou complicada que cada personagem do romance parece indicar um problema novo da nascente República. Não devemos nos satisfazer então com o encontro entre o romance e a questão central de “Instinto de Nacionalidade”, como indica Hélio Guimarães, mas reconhecer que os aspectos morais da estética machadiana (expressos também no texto de 1873) continuam marcando sua obra ainda em 1904, adaptados que estejam ao fim da carreira do escritor e crítico.

## CONCLUSÃO

Começamos o trabalho buscando o horizonte teórico pelo qual seria mais claro entender os textos críticos machadianos, no que o Classicismo e o humanismo francês (considerando aqui autores como os moralistas e os enciclopedistas franceses) se destacam, tanto pelas citações diretas quanto pela coerência entre os conceitos que encontramos na crítica machadiana e a forma de estes verem a arte e a humanidade. Destacamos seis conceitos nos textos de Machado. A sinceridade estava restrita à crítica poética e mesmo nela era pouco explorada. O termo não reaparece depois, nem há indícios de que seja tão importante para sua estética de conto, romance ou teatro. Por isso não o exploramos. Belo, gosto, gênio e harmonia formam as bases para a análise e o retrato de todas as artes, incluindo a poesia, de modo que se revelam fundamentais. O sexto conceito é a mimese, que está tramado com esses quatro e forma um problema teórico revelador na sua relação com a harmonia, o único dos quatro conceitos basilares que é propriamente lógico.

Os três primeiros escapariam ao domínio da razão. O Belo é apenas vislumbrado para além da forma real da obra de arte (estando portanto além do campo verbal), o gosto (ainda que possa ser educado e treinado) é uma reação espontânea, um tanto instintiva e intransferível, e o gênio é a expressão do talento, que justamente supera o que pode ser ensinado e garante que alguns indivíduos expressem aquele Belo fora do alcance para a maioria dos artistas meramente técnicos ou puramente emotivos. Além disso, eles seriam fatos naturais, já que reconhecidos como fenômenos do ser humano, que pode ser genial, ter gosto e reconhecer a beleza. Para muitos, a harmonia já se encontra na natureza e poderia prescindir do julgamento humano, sendo apenas reconhecida por este.

A leitura de Machado de Assis para esses conceitos é coerente com autores classicistas, com especial destaque para Boileau, e com românticos conceitualmente conservadores, como Victor Hugo, cuja visão de beleza, controle formal e genialidade é facilmente reconhecida no autor brasileiro.

Boileau foi um importante escritor francês que se destacou na *querelle des anciens et des modernes* em prol dos antigos, ou seja, dos conceitos que marcaram o Classicismo francês: releitura dos clássicos como fonte segura e indubitável dos preceitos de beleza e construção formal, dedicação ao estudo, respeito às regras e ao “bom senso”, associado aos bons costumes e ao senso comum. Nessa tradição há a convicção de que a verdade, a beleza

artística e o bem moral estariam firmemente relacionados. Analisamos, portanto, se as mesmas consequências se revelavam na crítica machadiana (o que não é complicado no início de sua carreira) e se a arte continuaria tendo um caráter moral para o escritor conforme ele se desenvolvia, até o fim de sua carreira e vida, no início do século XX. Por isso as raízes do pensamento artístico machadiano nos séculos XVII e XVIII eram importantes, já que podemos dizer que a moral não era então um problema da arte, antes o contrário, a própria arte era um problema moral. Isso significa que a falta de um questionamento sobre a relação entre arte e moral pode não indicar que essa relação é ignorada: sua ausência é mais provavelmente resultado de ela ser pressuposta. Assim, nos concentramos em analisar se havia sinal de ruptura indicando que os conceitos tão cruciais para o Machado de Assis jovem desaparecessem ou fossem descartados no final de sua carreira, em vez de considerar que outras alterações formais indicassem necessariamente o abandono de tais conceitos, basilares para a produção artística e fundamentais para a discussão estética de sua época (como se percebe nos jornais mesmo no início do século XX).

Dos conceitos “irracionais”, dedicamo-nos especialmente à análise do gosto, por ser o mais estranho às atuais teorias literárias. O que era entendido como bom gosto tende a ser lido hoje como uma relação implícita de classe, gênero ou outra categoria social que conecte certo público a determinado artista. Além disso, o conceito de gosto na crítica escrita por Machado é particularmente revelador sobre a ampla forma por que se pensava a relação entre as obras e a sociedade. É esse conceito que contextualiza o público, não tratado como entidade ideal, produto da obra de arte, mas efetivamente participante da sociedade que a recebe (sem, por outro lado, ser recorte de classe, gênero, etnia, como modernamente poderia ser analisado).

O gosto é a capacidade que une reflexo e critério para julgar algo em determinado contexto. Porque não é totalmente racional e porque precisa conhecer a situação, o desenvolvimento do gosto exige um treino caso a caso, exige experiência. Por colocar o objeto de julgamento em relação ao contexto e por almejar ser sempre bom gosto, o conceito é essencialmente social. Ao mesmo tempo, por envolver o julgamento do indivíduo, esse caráter social não é servil. Obedecer ao gosto de um grupo se identifica à moda, e disso Machado tanto foge quanto aconselha os novos artistas a evitarem.

O lado racional do gosto relaciona-o às regras artísticas, que usamos para entender, justificar ou tentar produzir a beleza, no entanto o fato de que um aspecto importante dele não é racional indica que não entendemos totalmente nossa própria reação à beleza, ou à arte.

Portanto esse conceito conecta o lado racional, o irracional e o social da arte. Não basta ligar racionalmente os elementos da obra, porque o Belo transcende a lógica; e o gosto está assim associado ao gênio, que é capaz de pressentir esses caminhos e de realizar uma obra que não se resume às regras. Ao mesmo tempo, Machado, como Victor Hugo, afirma que isso implica descobrir novas regras, para se defenderem do reino absoluto da inspiração, o qual seria um mal entendido da realidade do trabalho artístico; o estudo é muito mais importante que o talento para se superar os caminhos já gastos.

Que a arte tenha seu aspecto social, tautologicamente, indica que ela é uma ação na sociedade, o que significa que pode ser socialmente cobrada, e de fato o era no século XIX brasileiro. Por isso indicamos que o conceito de gosto era muito mais amplo que o atual, abarcando tanto o factível e infactível quanto o conveniente e inconveniente. O gosto não se restringe à arte. Trata-se de uma capacidade de julgamento estético, mas a respeito da vida, no que a obra de arte se inclui, mas não esgota. Uma obra que não fosse “de bom tom” seria cobrada por isso.

Entre as exigências sociais que recaíam sobre a arte, por isso, estava a formação do gosto do público, que era afinal a formação da cultura da jovem nação. Como ele só se desenvolve por experiência, era fundamental produzir arte de qualidade. Desenvolver o gosto do povo, o que era desenvolver a cultura, a “alma” nacional, não poderia ser uma questão de estudo formal, já que o gosto é a capacidade prática de julgar que não depende de conceitos, não é da pura razão. É preciso produzir, para o caso de Machado, boa literatura, para que o povo e os novos artistas tenham bom gosto, de modo que exijam boa arte, e assim a nação se desenvolva numa autocatálise. Mediador igualmente responsável é, portanto, o crítico de arte, que *deve* corrigir os erros e valorizar os esforços dos escritores que leia. Sem isso, os novos artistas podem se perder pelo caminho dos aplausos fáceis, sem desenvolver sua técnica, de modo que até o talento que porventura tenham venha a ser desperdiçado.

Esse desenvolvimento cultural fora identificado pelo Romantismo à independência nacional, já que Nação é antes uma entidade cultural que meramente política. Essa forma engajada de se entender a cultura chegou ao século XX, marcando toda discussão artística com que Machado teve contato ao longo da vida, incluindo a formação da Academia Brasileira de Letras. Nesse sentido ideológico, pelo menos, o Romantismo não foi abalado ou mesmo atacado pelo autor. De fato, com exceção da escola hugoísta (que viemos a chamar de Terceira Geração romântica), o autor não associa o patriotismo a uma escola artística. Mesmo



nesse caso, é mais a verborragia, o estilo métrico e o vocabulário que Machado associa como elemento necessário do movimento, não o tema pátrio em si. Isso dificulta ainda mais que se justificasse um abandono completo do aspecto moral da arte, portanto de qualquer engajamento do artista.

O conceito do gosto também foi uma força para afastar Machado do cientificismo que marcou o final do século XIX. Se a arte transcende a racionalidade, tanto por sua própria beleza quanto na relação com o público, ela não pode ser resumida a processos mecânicos, bem como a experiência humana transcenderia estes; não é possível retratá-la como uma sequência de reações instintivas puramente fisiológicas (o que fica explícito com sua resistência ao Realismo romanesco, como o de *O primo Basílio*, bem como ao que foi momentaneamente visto no Brasil como uma tentativa realista na poesia). Essa transcendência à pura Razão relativiza as regras apenas o suficiente para que elas não tranquem o autor numa tecnicidade árida, de modo que os extremos do estilo de cada escola puderam ser associados, também dessa forma, a modas, sendo, portanto, evitados.

## MORAL E MÍMESE: A ARTE NO MUNDO

Como o gosto, a moral caminha caso a caso. A dificuldade do julgamento não é o estabelecimento da regra, mas sua análise num contexto real, sua aplicação. Isso é na verdade fortuito para a arte, pois ela não é a expressão lógica da experiência humana (como um discurso filosófico), mas a realização de determinadas experiências, como que vivas. Trata-se da ação humana em contexto (ainda que exemplar ou intensificado); digamos que a literatura vive mais próxima da fenomenologia que do idealismo.

A influência de Schiller se fez sentir aqui pela visão da experiência estética como o caminho para nos “tornar seres humanos”, uma espécie de mediação entre experiência e Razão. Ele aproveita a conexão que Kant ainda permite entre estética e moral, mas a concretiza. A intenção é fugir da arte inútil. Por isso também Schiller seria tão atraente para Gonçalves Dias: nosso Romantismo tinha muito a pedir da arte. Nesse sentido ainda, é significativo que Machado de Assis povoe seus romances com considerações morais, tanto das personagens quanto dos narradores. A própria moral está posta em contexto, revelada *in loco*, digamos, para seu leitor. Afinal, o julgamento moral é parte integral da sociedade que o

autor imita para o leitor.

O próprio conceito de moral fora muito mais amplo nos séculos XVII e XVIII, por isso mesmo incluindo a problematização feita por La Bruyère, La Rochefoucauld, Montaigne, Pascal, entre outros que interessaram Machado. A moral era a “ciência” que ensinava a conduzir a vida. Se lembrarmos disso com o engajamento romântico que referimos, é flagrante que a crítica moral da arte não poderia dissociar sociedade e produção estética. Sendo a arte atravessada de tantas formas pela sociedade e, portanto, pela noção de responsabilidade (como a nacional), seria difícil na verdade argumentar como Machado poderia realmente ter abandonado todo e qualquer aspecto moral da escrita.

De fato, a arte amoral, que se pretende desconectada ou desinteressada do mundo, exige uma teoria e um contexto social bastante específicos. A crítica e a obra de Machado não corroboram tal teoria, o Brasil não conheceu tal contexto no século XIX. Teoricamente, a arte amoral depende de um fechamento da obra em si, de modo que a consideração da literatura aberta ao mundo, em contato com ele, já indica o que chamamos de estética moral ou engajada. Dentro dessa visão, ainda cabe ao artista aceitar esse contato ou desconsiderá-lo; Machado valoriza sobremaneira os artistas que o aceitam, assumindo a responsabilidade civilizatória – termo da época bastante revelador – que isso acarreta. Por isso valoriza autores que defendem valores democráticos (conforme seu entender, a cada momento), o abolicionismo e outros ideais socialmente construtivos, ou seja, aqueles que escrevem tendo em mente uma tese. Em algum sentido, um grande autor tem uma mensagem a passar ou propor, ainda que isso não resuma a arte como uma simples fábula alegórica.

Completando essa análise, que parte do gosto e abre a arte diretamente ao mundo, há outro caminho importante, seguindo-se a harmonia, o conceito racional dos quatro fundamentais. Formalmente, este é o conceito principal, porque todas as regras estruturais, bem como o mandamento do estudo, partem dele, além de se tratar de uma regra que caracteriza os pensamentos sobre a arte desde a Antiguidade clássica até autores que serviam de exemplo para Machado, como Boileau, Corneille ou Victor Hugo. Essa continuidade era um reforço retórico da importância da harmonia, pois significava que determinadas leis (ela em particular) eram constantes na arte, independente das modas de escolas ou movimentos artísticos. O próprio Hippolyte Taine fazia apenas uma atualização do conceito da harmonia e de suas consequências, pelo menos nos textos críticos machadianos.

A harmonia, regra eterna e universal, levaria a outros preceitos, como o estudo, a

concisão, a simplicidade (também importante pelo interesse pedagógico), a imitação dos clássicos. O cânone indica justamente o sucesso de se expressar conforme as regras da arte, não apesar delas, o que significa que o efeito estético depende do bom uso de tais regras, ainda que se complemente, no fim, por algum fator misterioso e genial. Racionalmente, só o que está ao alcance do artista são as regras, portanto o estudo. Machado o aplica a todos os aspectos das obras, em todos os gêneros. Assim, tanto a personalidade de uma personagem de romance é julgada em relação à sociedade ali retratada como uma encenação é julgada pela adequação de atuações, texto, figurino etc. As relações entre as partes são entendidas num teor de necessidade lógica, que levaria a um estilo natural, adequado a representar a verdade verossimilmente. Quando a harmonia leva à verdade, a mímese foi realizada com sucesso, que é a volta pela qual o problema formal reencontra o debate sobre a relação entre obra e mundo.

Questionar esses conceitos levou artistas e filósofos alemães, na maioria ligados ao *Sturm und Drang*, a propor a autonomia radical da arte, o que desconecta a obra de responsabilidades externas a ela. Esses autores também serviram de base para a progressiva desobrigação social da arte, o que parece mais natural hoje em dia do que nos séculos XVIII e XIX. Analisamos os alemães para indicar, por contraste, que Machado de Assis segue ainda a problemática da mímese como exposta por classicistas franceses e alguns românticos muito contidos (como melhor o programa romântico se aclimatava ao Brasil).

Os alemães defenderam que o artista não imita a aparência do mundo, mas o processo criador, às vezes associado à própria criação divina. A obra é, portanto, orgânica, o que significa ser necessariamente inter-relacionada (harmônica), mas não poder ser conferida em relação a um “molde” externo. Ela é um ser independente, cujo fim é apenas ela própria. Assim como um indivíduo teria valor em si mesmo, também a obra de arte não precisaria ser útil, nem poderia sê-lo, para ser bela. Por isso, as únicas relações interessantes para se criar arte seriam aquelas internas à própria obra, de onde o termo “harmonia interna” (não precisa haver “harmonia externa”, que redundaria na adequação a um molde e até a um contexto). A mímese romântica é um processo de analogia estrutural, de modo que a arte não está mais subordinada à natureza (ao que é imitado), assim não mais sendo aberta ao mundo. Ela é um mundo, que foi criado pelo artista como o nosso teria sido criado por Deus. A referencialidade, portanto, perde seu valor para a análise estética.

Exatamente porque a arte se isola, o gosto e até mesmo a crítica perdem o sentido. A obra não depende de um contexto ou de uma adequação, nem poderia ser redita pelo simples

discurso racional do crítico. A única forma de dizer a obra é repeti-la, integralmente, porque a harmonia ganhou tanto destaque que qualquer elemento que falte desmorona a estrutura completamente (a concisão é máxima). Livre do discurso puramente racional, do referente e do “bom gosto” classicista, a arte é propriamente autônoma, livre, inútil, intransitiva e, para alguns autores mais radicais, como Novalis, objeto de uma fruição sem sentido.

Nada do que se leia de Machado indicaria que o autor aceitou argumentação tão radical. As regras clássicas que respeita já não permitem essa liberdade absolutamente individual de cada obra, no extremo da qual até a ideia de gênero literário seria totalmente supérflua. O autor brasileiro concorda que a harmonia leva à concisão, à simplicidade, à naturalidade da expressão, no entanto seu conceito de mimese ainda inclui uma aproximação de referentes reais, uma medida entre a seleção da natureza a ser imitada e uma certa média da experiência humana, um reconhecimento de traços comuns, de tipos, que povoariam sua narrativa. A mimese absoluta levaria a extremos dos quais o Realismo romanesco se aproximava, e aos quais o autor expressava muitas críticas; a harmonia absoluta levaria à organicidade inútil da obra, o que verdadeiramente retiraria da arte qualquer interesse ou engajamento, a que Machado é nitidamente contra, justamente por valorizar a imitação, bem como a importância da arte para a edificação da cultura nacional. Mimese e harmonia, portanto, equilibram-se para que o autor nunca vá a um dos dois extremos.

Assim, já pela teoria, a arte machadiana não poderia ser amoral, e o contexto político-social nos aponta na mesma direção. Como Pierre Bourdieu indicou, foi necessário que uma geração, com suficiente educação formal e revoltada frustração política, se encontrasse num contexto específico para que a arte pela arte finalmente se realizasse, o que ocorreu na França no meio do século XIX. Esse movimento pode ter ecoado aqui, mas a geração de Machado vivia o debate republicano, o engajamento político (geralmente partidário) dos jornais, a quase falta de especialização intelectual, a luta pela Abolição. Tudo isso misturava-se, graças aos românticos que seguiam escrevendo e ao engajamento de sua geração, para a formação (criação) de uma cultura nacional. Em relação com tudo isso, a harmonia (e seu valor de eco formal para uma sociedade estratificada) continuava ocupando sua posição tradicional na, digamos, estética brasileira.

Victor Hugo diria que o poeta eleva os acontecimentos políticos a fatos históricos, bem como exercita sua influência civilizatória. Eis a missão do artista que interessa em nosso contexto. A arte deve se renovar, mas não perdendo o norte daqueles preceitos testados nos

milênios de cultura europeia, identificada como civilização. É preciso encontrar a verdade a ser imitada na essência das coisas, mas apenas as regras permitem que o efeito estético afete o leitor, como indicara Boileau e como realizara, conforme Machado, José de Alencar em suas melhores peças.

## INTELECTUALIDADE PRÁTICA: IMPRENSA E TEATRO

Está claro que o engajamento moral está ligado necessariamente ao contexto em que Machado escreveu, portanto destacamos os principais centros de seu ambiente intelectual: a imprensa e o teatro. Ambos foram locais de formação para Machado, bem como parecem ter deixado marcas que reconhecemos ao longo de sua obra. Boa parte da literatura passava pelo jornal, incluindo alguns romances do autor. A crítica teatral e a crônica, que nos serviram para encontrar preceitos estéticos que defendera, eram também realizadas nos periódicos. Ainda por isso atentamos para o papel que estes tinham na época.

Destacamos que a imprensa está ligada à formação de uma opinião pública, entendida como legitimação de posições políticas e demandas pontuais, vistas assim como mais abrangentes do que de fato são. Estabelece-se uma relação que por um lado forma (ou busca formar) o público ao mesmo tempo em que se entende em diálogo com ele. Por isso, a imprensa é logo destacada como costume democrático, ao mesmo tempo em que os editores e escritores buscam trazer as luzes e a cultura (entendida num sentido obviamente elitista e eurocêntrico) para o público. A cultura da imprensa portanto reforça e complementa a postura pedagógica que analisamos da própria tradição estética que formava as referências machadianas, tudo baseado em bom motivo ético. O gosto, que deveria ser educado no contato direto com a arte e o mundo, encontra-se com a opinião pública nessa criação de um “senso comum” entendido como bom senso.

Dado o alto índice de analfabetismo, era costume a leitura em voz alta, para compartilhamento de um mesmo texto. Além disso, era comum que um editor, como Paula Brito, estivesse diretamente envolvido na produção e na venda de sua folha. Dessa forma, o convívio efetivo entre os consumidores de um mesmo jornal era acentuado, bem como entre eles e os produtores. Existia assim, ainda, um fator de contato direto na formação dessa opinião pública, reforçando a unidade de determinados interesses e discursos.

Não se pode esquecer que a imprensa foi criada como ferramenta política, e o encontro entre elite cultural e política era acentuado. A literatura foi, então, campo importante desse encontro. Muitas vezes as folhas nasciam de associações anteriores de sociedades e clubes, como a Petalógica, que serviam ao deleite e à criação artística. O poder de alcance do jornal contribuiu para a força política da imprensa, crescente até o início do século XX, bem como para que os periódicos suplantassem a importância do livro já no meio do século XIX. Isso ocorreu por tempo suficiente para que fosse percebido e utilizado ideologicamente por escritores como o próprio Machado, mesmo bem jovem. Tais associações entre as diferentes áreas de atuação intelectual indicam a proximidade entre contrato profissional e contato pessoal. As censuras de Machado (entre outros) às análises literárias de peças e poemas que se resumissem à expressão de amizades e inimizades denotavam justamente um resultado disso.

Além dos motivos que indicamos, o capital necessário para manter um periódico tinha seu peso nos dois casos. O apoio financeiro do governo era vital para a manutenção prolongada de qualquer jornal, o que ajudava para que a imprensa fosse politicamente envolvida – novos agentes sociais podiam participar por meio do jornal, mas os antigos também precisavam se adaptar a essa importante nova realidade; ao mesmo tempo, o alcance do jornal e a competitividade do mercado o tornavam mais acessível que o livro, de modo que a palavra “imprensa” abarcava tanto este quanto a publicação periódica. Tratava-se de um traço intrinsecamente democrático, para autores da época como Machado, que via a preocupação moral do escritor, portanto, como traço essencial da nova forma que se apresentava à larga tradição da literatura. A necessidade econômica foi transformada em engajamento moral nascente da própria essência da nova mídia, a qual incluía a literatura e, portanto, implicava a postura do escritor.

Por consequência, os escritos de jornal seriam em si exemplares. Um debate filosófico na folha é um exemplo de raciocínio, uma discussão política é uma realização iluminada da coisa pública como cabe ao século, um poema é um exemplo de arte e domínio da língua, o apoio a uma casa de teatro é uma defesa da cultura nacional e do progresso da alma brasileira.

Nesse sentido, o leitor tem uma espécie de participação silenciosa em tudo que é escrito, mas existem formas mais sensíveis de participar. Não se tratam das cartas ou dos “a pedidos”, mas de seu novo *status* de público alvo, de diário potencial consumidor. Nisso, as leitoras, que Machado tanto destacou em sua literatura, tornaram-se rapidamente importantes, determinando estilos diferenciados de publicação, guiando o foco na literatura de

determinados periódicos. Algumas mulheres chegaram a ser editoras e expressaram algumas demandas políticas de seu mais direto interesse. O resultado foi que se delineou um conhecimento sensível do público, bem como de uma relação muito direta e próxima com essa entidade que também se tornava mais nebulosa quanto mais se desenvolvia e crescia.

A missão do progresso, o interesse político, a responsabilidade de engajamento e a postura didática com o público (a qual Machado atenuou e transformou ao longo da carreira) são marcas que se fizeram sentir em suas afirmações sobre cultura e arte, todas marcantes na imprensa pelo próprio contexto em que ela se formou no Brasil. Desses, o mito decisivo foi o progresso, que ajudou que o jornal engolfasse a literatura. O “impresso” era o signo e o catalisador do desenvolvimento do engenho humano. Esse novo veículo vingava o homem de letras tanto do antigo mecenato quanto do materialismo que sufocava a cultura. O próprio progresso dava ao interesse pedagógico do jornal o caráter de processo civilizatório, bem como a linguagem cristã podia acompanhar o sentimento missionário de levar o verdadeiro conhecimento à massa inculta.

Um caráter moderno fundamental do jornal era tornar o escritor um trabalhador, aquele que ganha dinheiro na proporção de seu esforço e da qualidade de seu trabalho. Na Europa, isso podia parecer prostituição da arte, mas aqui era condição para que a literatura existisse. O contato com o povo, que lá poderia ser visto como degradação, aqui seria o indício do valor democrático; a falta de gosto desse público seria responsabilidade de artistas e críticos que os acostumaram mal, e responsabilidade dos novos, que deveriam educá-los.

Se o dinheiro e a indústria podem mecanizar as relações humanas, o jornal é a forma industrializada (“locomotiva intelectual”) de promover o pleno desenvolvimento espiritual, político, cultural da civilização. O literato deveria então participar do movimento de sua sociedade. Essa possibilidade de ação política pelo jornal numa sociedade de cidadania restrita, ligada a posses, não fora inventada por Machado (acompanhava as folhas desde seu surgimento), mas utilizada por ele. Destacamos por isso que, assim pressuposto, o engajamento político não precisa ser panfletário ou militante para ser exercido pelo autor ou percebido pelos leitores, da mesma forma que o conceito de gosto (com o sentido amplo que abarcava os bons costumes) levava a considerar a arte do ponto de vista de uma ação na sociedade. Poderíamos dizer hoje que a criação artística era entendida por um viés de responsabilidade e ação cidadã. A locomotiva era tanto intelectual quanto necessariamente política, e esse progresso trazia consigo uma missão moral, que logo se converteu numa

insistência para que o Brasil subisse ao navio do futuro, tomasse as decisões políticas, econômicas e culturais (não dissociadas entre si) para desenvolver seu natural potencial. A nossa cultura teria, assim, também cidadania na grande cultura ocidental ou mundial.

O otimismo de Machado para com o jornal dependia de que o escritor esquecesse ou contornasse, ainda muito mal, traços fundamentais da sociedade brasileira, como a dinâmica inerente à política monárquica e à economia escravista, bem como o fato de que as promessas liberais feitas em nome da imprensa demoravam a se realizar até mesmo nos países europeus que a desenvolveram. De fato, a literatura machadiana demoraria a ponderar problemas tão amplos no Brasil, mais ainda a encontrar uma forma adequada para retratá-los. Porém, consideramos equivocado subestimar tantas forças e argumentos a favor de uma arte interessada, valorizados por tantos anos nos escritos do autor e não contraditos posteriormente. Conforme a análise que fizemos dos romances, particularmente de *Esau e Jacó*, afirmamos que sua própria ficção reforça que essa defesa na juventude dos direitos e valores “do século” resistiu à crescente sutileza de sua leitura do país. Esta parece ter refinado sua crítica e, portanto, seu engajamento.

Apesar de manter um Belo que pudemos caracterizar como transcendente, Machado em geral resistiu à sacralização da arte que alguns românticos pregaram; no entanto, o mito do progresso permitiu que o discurso religioso entrasse pelas portas do deslumbramento com a imprensa. Esse sentimento não era de todo descabido, já que o jornal representou as mudanças sociais e políticas que mencionamos, incluindo a formação nacional, ou seja, uma comunidade ideal a que todos os cidadãos pertencem sem que nunca precisem ser de fato conhecidos, contribuindo para o enorme poder emocional de tal comunidade. O tempo ainda iguala-se para todos, perdendo todo seu caráter sacro, tornando-se impessoal e simultâneo para todo cidadão (incluindo qualquer governante). O conjunto imaginário de vidas igualadas e o tempo comum são também características do romance tal como se firma no século XIX, forma literária que se coroa com a imprensa assim como ajuda a formá-la.

O jornal fora também (como fica claro na obra de Alencar) o meio para formação de uma língua escrita cotidiana (não mais apenas administrativa e estatal) característica da nação, “intrinsecamente” brasileira. A identidade entre língua e pátria era tão forte que ainda nisso a ação do literato tornava-se exemplar em tudo que publicasse. Tal postura era programática, indissociável da atividade profissional e, por isso, da arte literária. A própria clareza de autores como Machado (comparativamente a alguns de seus contemporâneos) tinha relação



com essa responsabilidade, sendo elogiada já então. Outro lado do problema, o analfabetismo trancava e promovia o interesse pedagógico, pois era preciso que o povo fosse educado nas escolas a fim de ser educado nos jornais.

Retomamos tantos motivos para o interesse político dos periódicos a fim de indicar a quantidade e a imbricação de forças que motivavam uma visão moralmente engajada da imprensa. As teorias de uma arte interessada, envolvida com seu momento histórico também fomentavam esse papel do escritor. O jornal somava-se e justificava o nacionalismo da atividade literária, ao mesmo tempo em que se alimentava da teoria de uma arte aberta e voltada à sociedade. Não seria possível, como é hoje, que as discussões sobre arte não fossem motivadas e pontuadas por problematizações morais, ou que esses debates fossem nitidamente dissociados, como não se separavam saraus, amizades e afiliações políticas nos clubes.

Se um autor realizasse o lado negativo dessa “indústria” cultural, dessa “democracia” das folhas, escrevendo textos para agradar a si ou a outrem (uma peça puramente laudatória, por exemplo, ou uma crítica voltada apenas a agradar amizades), a estética que expusemos no primeiro capítulo viria ao auxílio. O problema de servir a própria vaidade, ou de vender seu talento (queda ao antigo mecenato), era que o autor esqueceria as regras da arte e deseducaria os leitores daquela folha, os quais veriam publicado um texto de má qualidade, ou os elogios a um. A imprensa, nesse sentido, não deve servir nem à vaidade nem ao lucro inescrupuloso, pois o talento e a arte não podem estar à venda. O pagamento pelos serviços do escritor não excluem o julgamento moral deste, que é prioritário, pois a arte e a nação estão em jogo.

Destacamos três formas pelas quais a Igreja foi também importante para a formação de nossa cultura de imprensa, ou seja, do papel do literato: censura, produção e educação. A censura deixou de ser prévia em 1820. Mesmo nessa época, ela não era tão eficaz. Pode ter deixado de herança uma tendência à justificativa moral nos escritos (ou o reforço dessa cultura, presente por diferentes motivos), mas o império se caracterizou por uma liberdade de imprensa que se fazia sentir justamente na crítica política. Acompanhava uma recusa do argumento de autoridade que se fez sentir no pensamento sobre a religião nacional. Machado, como era comum em seu meio, passou de uma valorização do catolicismo para o cuidado por que houvesse *alguma* religião no país. Assumia-se que ela era importante, mas também o eram a tolerância e a justiça humana, o que dependia de um ideal laico de governo.

No que diz respeito à produção, tanto importantes jornais do Rio de Janeiro quanto folhas das províncias, inclusive as contrárias ao governo central, como o *Typhis*

*Pernambucano* (de Frei Caneca), foram organizadas e lideradas por sacerdotes.

O terceiro fator, a educação, é o que mais se destaca, particularmente pela influência da oratória na retórica dos gazeteiros, incluindo seu discurso de missão social. Como já mencionamos, essa missão era civilizatória, devendo levar à gente inculta a salvação pelas luzes. Nisso se sente o efeito da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (Faculdade de Direito de São Paulo). Ela fora criada para formar contingente necessário à administração do país. Lá se educaram jovens que conectaram imprensa, vontade política, formação cultural, literatura, busca de um retrato coeso da nação, ou seja, engajamento e romantismo. Alguns desses alunos da Faculdade de São Paulo são autores importantes de nossa história literária, especialmente os que agrupamos como Segunda Geração Romântica.

O uso da palavra, como a entendia a oratória, não separava convencimento e sentido, ou, como ficaria mais claro na Retórica, cuidado formal e ação política, aquele é necessário para esta. De fato, tanto na literatura quanto nos jornais brasileiros, a separação entre ambos esperaria o século XX para se tornar comum. O “jornalista” representativo desse contexto é o redator panfletário. Sua escrita é marcada por nacionalismo, associação entre particular e universal, defesa de ideais “modernos” e gosto pelo debate público. Quando Machado começou a trabalhar nos jornais, essa figura de imprensa reforçava-se pela tentativa de liberais para reverter a cena política, dominada por conservadores.

Entendendo-se como agentes de civilização, os redatores panfletários não explicitavam a lógica de trabalho ligada à produtividade e ao salário que um jornal implicaria, a não ser para lhe opor à escravidão e à servidão (como as referências machadianas ao mecenato). Os valores democráticos eram a moeda retórica válida; os projetos sociais de nossos produtores intelectuais (jornalistas e políticos) seriam a base da produção cultural impressa. Lido atualmente, esse discurso que denega o lucro e aproveita a retórica artística europeia parece nascer de um campo autônomo, mas nosso meio literário não o era. A semelhança vem da denegação que nos caracterizava, não pelas normas de um campo artístico, mas pelo engajamento moral motivado por tudo que indicamos até agora, da importância do jornal e de suas agendas políticas à formação dos redatores e editores, passando pela herança estética moralmente engajada, bem como pelas tentativas de apropriação dos movimentos e mudanças culturais da França.

O que terminava por se ver eram motivos de engajamento moral na arte, como a Poética de Horácio, manifestarem-se no discurso jornalístico, especialmente nos prospectos e

programas de jornais, ao mesmo tempo em que valores importantes da imprensa surgiam em críticas literárias, podendo ser percebidas nas próprias obras. Uma folha neutra simplesmente não tinha filiação partidária (ou ao menos a negava), mas isso não significava que ela não explicitasse interesses de formação do público, já que todo periódico, conservador ou liberal, assumiria a importância desse projeto para a pátria. A simbiose entre literatura e imprensa era também a de ambas com a política, reforçando o Romantismo à Victor Hugo, o engajamento realista e o destaque às luzes da cultura tradicional europeia, representada especialmente pelos “mestres do passado”.

O outro espaço de atuação intelectual era o teatro, que se comunicava com o jornal pelo trânsito das importantes figuras (como destacamos, a especialização do trabalho ainda estava em desenvolvimento), pela publicação de peças e anúncios, bem como pela crítica. É especialmente desta que conhecemos os conceitos estéticos valorizados por Machado e analisados no início da tese. Não seria por acaso: com exceção da poesia (que de fato não é arte narrativa, no formato comum no século XIX), apenas o teatro tinha larga tradição de estudo e análise formal. Teoricamente, o conto estava nos primeiros passos, passando apenas por Poe como analista notório. Tchekhov estava nascendo quando Machado já escrevia suas crônicas. O romance galgava respeitabilidade. Em oposição, a teoria teatral remontava às análises de Aristóteles.

Quando escrevia crítica, o autor era o único a se dedicar de forma especializada ao assunto, como testemunhava Alencar, que, entre outros, reconheceu e elogiou a qualidade de suas análises. Tão dedicado interesse não se desfaria facilmente. De fato, ainda quando Machado deixa de se concentrar na crítica, não abandona o interesse pelo teatro, curioso por novas peças e por ajudar novos autores, bem como dispendo de seu tempo para análises de censura conforme pedidos do Conservatório Dramático. O teatro era mais do que um local teórico ou um espaço na página de jornal, é claro, mas também a casa em si, as amizades e os contatos. Convívio e interesse teórico novamente se destacam.

Quando revisamos a história da crítica teatral brasileira, logo se observa a importância e a constância do ponto de vista defendido pelo autor. Novamente encontramos a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em posição de destaque, como local de formação dos primeiros autores de uma análise formal, reproduzindo a discussão entre românticos e clássicos da França, ocorrida um pouco antes. No Brasil, no entanto, a vitória é dos clássicos. Regularidade, clareza, harmonia, estudo, concisão, moral formam o arsenal teórico com que

nos acostumamos. Os românticos alemães são rechaçados, o que é perfeitamente coerente. O interesse pedagógico se faz presente, inclusive voltado aos escritores, para que as obras sejam exemplos de como se deve trabalhar.

Enquanto um desses alunos esteticamente engajados tornava-se o primeiro importante crítico teatral, defendendo a ética que reconheceríamos em Machado, nosso Romantismo era iniciado por Gonçalves de Magalhães, recheado pelas mesmas preocupações classicistas e pela ênfase no interesse moral.

Nos palcos, ganharia espaço o melodrama, desbancando a tragédia que começou nosso conservador Romantismo. Enquanto a prática foi progressivamente pautada num estilo apelativo, a teoria teatral expressa nos jornais defendia o cuidado formal, o estudo e a concisão. O que permeava tudo, melodrama ou crítica, era a valorização moral, que apenas mudava de matiz entre os escritores. O patriotismo era mais visível na defesa de uma atitude pedagógica escrita no jornal, por exemplo, enquanto se reconheceria a lição moralista no maniqueísmo do melodrama. A se acreditar nas suas palavras, autores e críticos tinham o mesmo interesse de educar e desenvolver a cultura e a moralidade do público. Igualmente constante é a reclamação de que o Brasil não tivesse teatro, que em Gonçalves de Magalhães seria ainda uma realidade mais objetiva, mas que se reforça como crítica moral (mesmo que se analise econômica, política, social ou institucionalmente o problema) conforme avança o século XIX, no que a crítica formal está subsumida; esta serve e se justifica por aquela.

Não há uma ruptura estética romântica, portanto, no teatro brasileiro. O Realismo teatral buscou ser uma ruptura, mas seu modernismo é apresentado como a melhor forma para e por que educar o público. O teatro de caracteres é a ponta de lança dessa escola contra o Romantismo. O conflito era bastante literal, ligado à prática profissional, opondo o Teatro São Pedro de Alcântara, das tragédias clássicas e peças românticas de João Caetano, ao Teatro Ginásio Dramático, da “escola nova” e de Furtado Coelho.

O mal dos palcos nacionais seriam as traduções, especialmente quando selecionadas entre as peças românticas do momento, enquanto a salvação passava necessariamente pelo Estado, que deveria retrair as traduções em geral e apoiar o estudo e o desenvolvimento de autores e atores nacionais. Talento, generosidade, princípios, progresso e civilização estavam entre as qualidades dos novos artistas que poderiam desabrochar com o apoio institucional subsidiado. O culto da arte indica, portanto, o interesse formal, não um isolamento do artista, como se poderia pensar hoje destacando expressões de Machado do contexto, ou mesmo do

texto em que são encontradas. As críticas teatrais igualmente se pautam pela preocupação com a construção do Brasil.

Atacava o governo pelo problema das traduções, valorizando todos os agentes culturais que mantinham de alguma forma os palcos vivos. Era dever do crítico apoiar o artista, além de educá-lo, se necessário, bem como de criticar um problema estrutural diretamente aos verdadeiros responsáveis. Sua compreensão desse contexto era íntima: o próprio Machado, de fato, traduziu peças francesas. Ligada a esses cuidados estava a missão do crítico de disseminar o Realismo ele também.

A análise da crítica foi especialmente importante para este trabalho, porque o conflito entre as escolas terminou por revelar e formar o grupo de preceitos clássicos machadianos, entendidos como universais e eternos. A análise de tantas peças e a crônica das reações do público exibiam a prática do teatro para o autor, permitindo que testasse, digamos, suas teorias. Enquanto a ideia de gênios que captam o espírito do povo e lideram uma nação para o progresso servia a Machado, quase todo o resto da doutrina romântica lhe pareceu inferior frente ao Realismo; mesmo assim, este também não podia ser um dogma exagerado que escapasse dos preceitos classicistas bem testados, os quais permitiriam a execução adequada e de qualidade inclusive das tragédias que ainda eram comuns no Rio de Janeiro. A grande novidade da escola moderna, a naturalidade da atuação, também o fora para o Romantismo, em seu início. Trata-se de um desenvolvimento novo do mesmo traço.

O otimismo inicial de Machado começa a se enfraquecer quando seu conceito de público se amplia (considerando quem ainda não ia ao teatro, ou quem o fazia apenas esporadicamente) e mais se torna mais preciso (analisando os matizes da plateia, bem como suas intenções em ir às casas teatrais). Nisso, o próprio público passa a se figurar como um risco em potencial para os artistas, pois poderia desviá-los do bom caminho pelo aplauso deseducado. Um poeta dramático que agrada o gosto antiquado do público, portanto, se veria tentado a trazer trabalhos de qualidade ao palco, assim deixando de educar o povo. O crítico incumbe por isso muita responsabilidade à “plateia ilustrada”, responsável por apoiar apenas a arte de qualidade, a fim do bem geral.

Perceber que a arte podia ter uma importância anedótica para a plateia, mais interesse num apoio político ou num pretendente a serem conquistados na plateia, reservando pouco interesse de fato ao espetáculo, marcaria tanto a percepção de Machado que seria continuamente referida na sua narrativa. Cenas como a de Bento Santiago assistindo a *Otelo*

são momentos de grande força da arte sobre a vida, mas elas são enquadradas por uma mediania em que a arte figura como alheia à realidade, geralmente puro passatempo – o que se aplica às outras artes, de fato, não apenas ao teatro.

A acreditarmos no retrato que Machado faz da arte em sua literatura, para o público brasileiro ela não teria valor de verdade nem relação com o mundo real, com a vida de fato. Daí, mais uma vez, a responsabilidade pedagógica do empresário, do crítico, do ator, do autor e do governo. Por vezes, a desolação que Machado pudesse expressar a respeito dessa situação é vista como a construção de uma desistência, de um cinismo que marcaria a segunda fase. Frisamos, em contraposição a essa leitura, que o pessimismo em relação a determinado objeto de debate não muda o que esse objeto é. Para Machado, conforme fica claro na crítica e na ironia para com o descaso que a arte sofre em sua ficção, obras moralmente engajadas são necessárias no Brasil e esteticamente superiores às não engajadas. O interesse moral enriquece o tema, a discussão, o trabalho estético e justifica a ação do poeta. Lido em contexto, como Machado sempre fazia, o livro moralmente construtivo é mais rico e interessante do que aquele que não o é. Ponderar, portanto, com pessimismo, que a arte brasileira não atinge níveis desejados não significa mudar o próprio conceito de arte, nem de qual a qualidade do trabalho que existe, em potencial, na jovem nação.

O que chamamos de projeto machadiano, sua visão a respeito do engajamento a ser assumido por artistas, guarda proximidades numerosas com o engajamento que Machado defende no jornal, o que não deveria ser mais surpresa, pois apenas corrobora a proximidade entre os diferentes papéis que o literato executava. A missão do homem de teatro também se misturava nesse amálgama que eram os “homens de letras”. Por isso sua defesa da censura, a qual entende como uma poda capaz de forjar uma arte melhor do que a que a liberdade absoluta do mercado nos legaria (ou seja, a que de fato herdamos). Por isso mesmo atua como censor no Conservatório Dramático, em que critica inclusive o papel limitado que lhe cabia nesses casos. A censura criteriosa de moral e técnica é uma necessidade para a boa arte nacional; como a própria técnica é exemplar, educando o público com uma arte de qualidade ou deseducando-o com uma de péssima qualidade, esse raciocínio destaca o argumento moral para a boa execução do artista.

A falta de público é outro problema que já surge no teatro e que se aguça para o caso do romance, pois Machado terá de atrair os poucos leitores da já escassa camada letrada da população. No entanto, a teoria inicial do autor tinha uma característica geralmente implícita

que seria invertida pela própria análise do teatro, e que assim seria fundamental para o romance. A teoria inicial tratava o público como uma massa passiva, bem como o povo seria passivo à educação do jornal. O jovem Machado era extremamente condescendente, considerando valor do teatro não apenas circunavegar o analfabetismo, mas até mesmo a expressão mais racional das ideias. O teatro demonstraria em ação em vez de explicar as ideias do autor, sendo assim mais acessível. Trata-se de outro caminho de responsabilização moral do teatro: seu maior alcance em comparação ao jornal e à tribuna, o que por sua vez indicava ainda a importância da educação estética, a aproximação do público dessa nova escola que melhor formava o próprio público.

A cor local tanto era importante moralmente quanto era uma consequência lógica dos valores estéticos destacados. O poeta deve mimetizar, e isso implica (no grau machadiano) conhecer a realidade e selecionar nela. É consequência óbvia que o autor não deveria então buscar retratar outras terras, mas o próprio Brasil. Isso não significava, nunca para Machado, situar a ação necessariamente no país, mas ainda era procurar o que fosse essencialmente da nação para figurar na peça que, superficialmente, poderia se passar em qualquer lugar. Ao mesmo tempo, colocar no palco esse mundo brasileiro pressupõe entendê-lo de alguma forma, logo analisá-lo. A mímese é novamente a base tanto da arte quanto da preocupação moral: imitar implica imitar o daqui, bem como conhecer, permitindo que o teatro represente e debata nossa realidade sem os torneios retóricos ou a palavra escrita que caracterizavam outros meios “civilizatórios”. De reforma em reforma do gosto, arte e pátria avançariam, com todos os preceitos machadianos em conluio e suporte alheio para que esse fim fosse atingido.

Assim como “Instinto de Nacionalidade”, portanto, não é um *insight* isolado, mas pode ter suas raízes facilmente reconhecidas em escritos mais de dez anos anteriores a ele, “O Ideal do Crítico” é um texto importante, mas representativo apenas de uma caminhada segura e bastante estável de Machado. Ele sempre enfatizou que buscava o bem do público e do próprio autor ao criticar as peças, o que também obedece quando se endereça a autores de poesias ou romances, posteriormente. Era preciso superar a relação de louvor ou insulto entre amigos ou inimigos (geralmente na busca de favorecimento), a qual reinava na “crítica de arte” praticada nos jornais. O crítico deve ser honesto, doa a quem doer, o que inclui superar a própria vaidade. É preciso análise cuidadosa de cada obra, com uma capacidade profunda de interpretação e uma consciência íntima das leis poéticas. Conforme avançamos, descobrimos que as virtudes do crítico terminam por ser aquelas que Machado também cobraria do artista:

consciência, ciência, veracidade, sinceridade, coerência, independência, tolerância, moderação, urbanidade, o que de fato retrataria um bom cidadão.

Todas as análises de peças estudadas indicam as aplicações dos conceitos fundamentais destacados (beleza, harmonia, mímese e especialmente gosto). Nas críticas ao Realismo no romance eles igualmente são estáveis. Isso ocorre justamente quando essa escola perde espaço no teatro para as mágicas, canções e outros espetáculos apelativos. Nesse momento o termo “realista” aparece cada vez mais para se pensar a arte no estilo que Eça de Queirós escolheu. Como mencionamos, Machado ver negativamente a realidade da arte não implica sua desistência de torná-la melhor ou de acreditar que ela deveria sê-lo.

Os *Comentários da semana* indicam justamente que a crítica de Machado mantém uma intenção reformista por entre o retrato desolador da realidade e que as noções bem desenvolvidas no teatro e em sua tradição teórica servem para analisar as outras artes, assim como um conceito de harmonia, que parece ter sua fonte principal mais focado na poesia, com destaque para Boileau, pôde se desenvolver plenamente na análise dos palcos. O teatro permite que o conceito aplicado ao texto transcenda-o e analise, como vimos, posicionamento em cena, relação entre interpretações, figurino etc. Assim explorada, a harmonia retorna fortalecida e rica quando aplicada novamente a uma análise poética, podendo por exemplo ser pensada para todo um livro, na relação entre os poemas. O mesmo se observa em seu primeiro conto, na *Marmota* de 1858, “Três Tesouros Perdidos”. A estrutura de tragédia e a narração mais próxima de uma rubrica de teatro acompanhada por muitas falas formam o conto sobre ciúmes, ensaiando tanto assunto quanto forma que lhe seriam caras na narrativa e que têm raízes nítidas no teatro.

É claro que representamos um processo esquemático para o que não poderia nem precisaria ser tão mecânico. O essencial é que o teatro tanto serviu de base teórica para a arte em geral quanto os conceitos que vinham de outros gêneros parecem ter se enriquecido na crítica das peças. Consideramos plausível, então, que o teatro tenha tido papel preponderante em amalgamar análise estética e moral, já que essa relação era fundamental nos palcos tanto da época quanto em toda a tradição da qual Machado se servia. Ao mesmo tempo, reforça que uma realidade de poucas esperanças não implica necessariamente desistência do artista engajado. Tanto que o crescimento do Alcazar Lyrique (que foi inaugurado em 1859), casa das cançonetas, dos *vaudevilles* e de tudo o mais que Machado consideraria o inverso da arte não muda o que o crítico defenderia nos jornais da época, nem mesmo o que publicaria em 1906,



quando saiu em *Relíquias da casa velha* uma versão pouco alterada de sua análise do teatro de Antônio José. O texto original, do que depreendemos que Machado não discordava, era de 1879. Nele, o crítico ainda mantinha, para se perceber a ênfase tradicional, uma separação de qualidade entre a comédia de um Molière e a sátira e o burlesco, considerados estilos baixos, no que a moral tem dominante peso. Simultaneamente, o Realismo aplicado no romance indicava os problemas da leitura simplória da ideia de mímese, que tão fundamental lhe parecera para superar o Romantismo no teatro. A experiência reforça que as escolas são modas. A independência professada na estreia se reforça pela experiência crítica de Machado.

## O TEATRO NO ROMANCE

Em 1866, o crítico publicou algumas análises sobre o teatro de Alencar que consideramos um marco importante, pois indicam a superação de uma ideia um tanto simplista de moral na arte. É nesse ano que encontramos a marca de que Machado enfim superava a moral declamatória e o uso da peça como uma alegoria educativa de qualquer forma. Não por coincidência, é quando alguns críticos apontam que o autor abandonasse o caráter moral da arte.

Indicamos que os próprios textos sobre Alencar reforçam o valor de que suas peças tinham engajamento moral e eram importantes para o fortalecimento da nação e do gosto do público. A alteração em 1866 foi da noção de como a moral poderia participar da arte sem ferir a qualidade estética, engrandecendo-a. Trata-se de buscar uma moralidade que não é explicitada ou demonstrada ao público de modo direto e maniqueísta. Ela deveria surgir da própria estrutura da obra, nascer do efeito estético sobre o público. Deveres e paixões no teatro não se traduzem, para usar palavras do autor, por demonstração, mas por impressão. Começa a se formar assim, sem que Machado o explicita e talvez sem que perceba, a necessidade e a imagem de um público menos passivo do que ele entendia ainda nessa época. Teatro e crítica mantêm seu valor como ferramentas civilizatórias.

Nova consideração sobre esse tema também é que a arte serve para corrigir a sociedade, não indivíduos dissolutos. Portanto suas críticas ao uso da arte maniqueísta não indicam uma valorização da arte pela arte, mas que a forma sutil e eficiente de entender a moral deve se esquivar dessa maneira infantil e simplista, particularmente a forma que o

Romantismo teatral explorou *ad nauseam*. Além disso, a natureza humana não pode ser “curada”. Determinados problemas da sociedade, portanto, precisam ser enfrentados, mas não podem ser para sempre superados. É o que vimos em discussão ainda em *Esau e Jacó*.

Ou seja, Machado reconhecia que a discussão moral era bastante complexa. Tal reconhecimento dificulta o trabalho da arte, mas não o inviabiliza, nem desonera o artista de pensar sua sociedade. Persiste a ideia de que uma obra de arte pode causar um efeito que contribui para o desenvolvimento da alma humana, e que há um prazer moral de se fruir essas obras.

Quando analisamos as peças machadianas, o que encontramos são alguns exercícios pouco ambiciosos, alguns reiteradamente apresentados pelo autor como tentativas humildes e datadas, especiais para determinados acontecimentos em algum clube ou reunião de comunidades fechadas, dedicadas à arte em especial. Consideramos lógico assumir que Machado não se satisfazia com suas poucas tentativas, decidindo não se dedicar ao gênero como o faria com o conto e o romance, mas a escrita de suas últimas peças parecem ainda indicar um interesse ou um gosto pelo teatro que o mantinham de alguma forma próximo do gênero, mesmo que não se dedicasse centralmente a ele. As críticas reiteraram algumas falhas nesses textos, e Machado parece ter concordado com o veredito. Não lhes faltava, no entanto, intenção moral. Como Quintino Bocaiúva apontou, mesmo isso era restrito na sua prática, em comparação ao que defendia, especialmente na crônica. No entanto, tratava-se de um quadro geral: formalmente as peças eram aquém dos ideais estruturais de Machado.

A falta de um protagonista que avançasse a ação parece indicar o caminho que saberia desenvolver no romance. A própria falha no teatro, nem que seja para os padrões dele próprio, figura-se assim também educativa para o autor, a respeito de si e de seu estilo. Era-lhe difícil, por exemplo, escapar das marcas do *raisonneur*, o que ele descobriria ser uma ferramenta riquíssima na desconstrução dessa personagem no romance, tornada um narrador tão particular quanto, dizemos hoje, moderno.

O interesse no teatro não morreu, e as quatro peças respeitadas dos bons costumes que escreveu entre 1878 e 1906 indicam que a criação de teatro “literário” ainda guardava o seu interesse. O autor não sonhou mais alto que na década de 1860, nem tomou, para sua visão dos palcos, a “perversão” que via nas casas de teatro.

Quando analisamos a crítica de romances, reconhecemos o crítico de teatro. Figuram como leis basilares a harmonia (entre personagens, entre estes e o contexto, entre as opiniões

do narrador e os fatos do enredo, entre a linguagem e o assunto do romance etc.) e sua consequência lógica, a concisão (destacada ainda mais no conto), bem como o cuidado com a moral e, particularmente, o elogio ao engajamento, seja pelas virtudes ou por causas políticas. A moralidade é analisada, a boa moral, elogiada. O risco do aplauso fácil reaparece tanto a respeito dela quanto do cuidado formal. Os valores plásticos das obras não justificam uma postura descuidada em nenhum dos dois sentidos. Para se produzir boa literatura, o estudo das regras e dos clássicos é o único caminho. A mímese igualmente transita pelos graus comuns de imitação aquém da revolução romântica alemã.

Machado trata a arte dramática como mais exigente e precisa que a da prosa, portanto o teatro é exemplo para o romance. Chega a indicar peças específicas como exemplos formais para os autores das narrativas que analisa. Não por acaso, “peripécia”, “regra dramática” e outros termos afins são encontrados descrevendo a trama de diferentes gêneros de prosa. Desses, destaca-se, é claro, a verossimilhança aristotélica, diferenciada clara e didaticamente da verdade factual. Não faltam na crítica aos romances a valorização da cor local e a discussão a seu respeito justamente com base nas ideias de mímese e engajamento do artista com o progresso da literatura nacional. Ainda se percebem claramente as ideias de Boileau e a noção de uma beleza transcendente, bem como de uma verdade que se esconde sob os fatos do enredo, algo que é percebido e mimetizado apenas pelos melhores artistas, mas a que Machado incentiva a todos que tentem.

Na crítica ao romance, reconhece-se o problema do *raisonneur* traduzido para o narrador. Ao defender que a moralidade tem efeito no público se vem da estrutura, opõe-na justamente à ineficiente oratória com a qual um Macedo buscava educar o leitor. Machado defende o artista que comove, mas não quer ouvi-lo falando na obra. Assim, o crítico defende o “romance literário”, plástico e racional na análise do ser humano, como defendera o “teatro literário”. Mas, como se deve valorizar os esforços de quem ao menos tenta publicar no Brasil, elogia particularmente quem se aventura no romance, reconhecendo uma tendência geral ao engajamento, ao nacionalismo e à inclinação moral, apesar de suas ressalvas formais.

A crítica a Eça de Queirós é um documento importante da constância conceitual de Machado. Apesar de repetir de forma mais sucinta e sutil ideias que defendera desde cedo, como a importância do estudo, o dever público do escritor não passa sem ser explicitado na crítica a *O primo Basílio* e *O crime do padre Amaro*. Como fizera com Macedo e Alencar, para citar os mais famosos, Machado “obriga” Eça a seguir carreira, publicando sempre, como

escritor de talento que é. Ou seja, o próprio fato de contribuir com a cultura enceta um dever moral, ainda para o Machado de 1878.

Mesmo assim, o crítico tem o dever moral de ser direto e honesto em suas ressalvas. Machado envereda por atacar a harmonia interna, do que parte para o problema da concisão, em que esta é analisada intimamente relacionada à moral e aos problemas do conceito de verdade acarretados pela moda da escola realista. Aí, retorna ao problema de mimese. Até mesmo o perigo do sucesso fácil é retomado na crítica de *O primo Basílio*, pois Eça estaria se deixando levar pelo sucesso de *O crime do padre Amaro* para se aprofundar numa estética equivocada, que compra todos os preceitos da nova escola ignorando as eternas e universais regras da arte, já esclarecidas pelos clássicos e esmiuçadas pelos classicistas. O resultado é a produção de um títere no centro dramático do romance, em vez de uma pessoa moral, bem como uma demonstração dos aspectos mais torpes, instintivos e fisiológicos da nossa existência figurando como demonstração de realidade, o que Machado aponta ser falso e esteticamente equivocado.

A falta de lógica estrutural termina por matar qualquer efeito pretendido pelo autor, a ponto de gerar um livro desinteressante, porque puramente anedótico e acidental, em vez de realmente verdadeiro e necessariamente encadeado. Ainda para o importante tema do efeito estético, Machado aponta para Eça as regras do teatro, que utiliza para pensar o romance. Essa crítica formal, a que retorna, está permeada de uma análise moral, preocupada com o pudor e o bom gosto, um senso social, uma preocupação com o mundo da qual a arte amoral prescinde.

Cada vez mais a arte engajada precisa se preocupar com o efeito provocado no público, não com explicitar sua mensagem verbalmente, e cada vez mais a correção moral é menos uma questão de lição pontual e mais um problema de inspiração ética no público para a virtude, para a boa causa, para a política, para a resistência ao vício em si e nos outros. Essa inspiração não surge realmente de uma lição pontual, de um mau exemplo punido ou de uma boa ação gratificada, mas da reação íntima do público, o que só pode ser provocado por uma obra de arte construída e amarrada com competência.

Nisso, é crucial a última lição do teatro. Está claro que os palcos não servem à oratória, mas a então nova teoria da quarta parede restringe as possibilidades do poeta dramático, que não pode, no Realismo, falar diretamente ao seu público. Apenas a ação deve ser eloquente. O problema da moral na arte torna-se, portanto, mais complexo, não supérfluo

ou secundário. O narrador do romance que fala diretamente ao público parece ser analogamente insatisfatório para o efeito moral, e Machado procura resolvê-lo.

Em sua constante pesquisa estética, Machado utilizou caminhos que eram vistos mesmo na época como classicistas ou arcaizantes, no entanto a combinação deles e o desenvolvimento da concisão que tanto valorizava, bem como da ironia, criou seu novo estilo, que destacava o arbitrário, fragmentado, sub-reptício. Por isso, sua leitura evoca, num leitor dos séculos XX ou XXI, uma visão de arte na verdade posterior a ele. Chamamos esse efeito de “modernidade sem querer”, a qual pode ser percebida, num exemplo político, na leitura que Schwarz propõe em *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*. O mesmo efeito se sente em *Os leitores de Machado de Assis*, em que Hélio Seixas Guimarães precisa da estética da recepção para descrever claramente o que o autor estava fazendo com a figura do leitor no romance.

Indicamos que essas leituras implicam certa descontextualização, mas não pretendemos com isso afirmar que elas sejam equivocadas. É obviamente válido demonstrar o que uma obra de arte parece preparar do que lhe seguiria, bem como aprofundar sua leitura com teorias que parecem previstas pelo autor e que, mesmo que não o tenham sido, permitam uma análise mais rica. O que buscamos discutir é que o mesmo processo provoca uma confusão quando o assunto é estética e moral. Reconhecer uma modernidade estética não deveria nos implicar que a leitura do próprio romancista a respeito de toda a arte fosse de fato moderna. Ou seja, identificar um processo que apenas a estética da recepção explicita adequadamente não significa que a visão de arte de Machado coincidissem com a contemporânea a essa mesma teoria. Assim, se o autor escreveu romances que indicam caminhos ricos para nossa percepção atual de arte, isso não significa que ele efetivamente desse à arte e ao artista os papéis que reconhecemos hoje. Por mais, portanto, que Machado criticasse uma arte moralista e indicasse caminhos diferentes dos autores contemporâneos seus, isso não deve nos fazer pensar que o artista concordasse com nossa visão atual sobre arte, portanto descartando absolutamente a moralidade como valor e os bons costumes como consideração fundamental para um bom artista. Além disso, ele próprio seria analisado e criticado no jornal conforme valores morais. A crítica, que ele defendia como uma força ativa, teria de fato também um papel sobre ele como escritor.

Apropriadamente, mesmo críticos que retratam o autor como que abandonando a moral na arte, como Jean-Michel Massa, afirmam que ele não se oporia à moral da sociedade.

Há aí duas noções importantes para nós. Em primeiro lugar, isso se revela já uma determinação moral externa à obra, contrária à possibilidade da arte pela arte como vimos com os românticos alemães. Em segundo, isso aponta uma solução tanto da mimese quanto do problema estético da moral. Machado levou o pudor, os bons costumes para dentro da estética, por assim dizer, tornando-os elementos do livro, prevendo as críticas do leitor, reproduzindo as ações, as racionalizações e ironizando a todas. O que isso implicou foi a transformação do narrador, que não guiaria o público (como o teatro demonstrara de todas as formas ser menos eficiente), mas seria também ele parte da mimese, objeto do autor. O romance assim tem o elemento que o constrói para o leitor também como parte da narrativa, o que significa que a sociedade informa toda a sua construção (já que o narrador também está inserido nessa sociedade, ou é grande conhecedor dela, o que implica ter nela sido formado). A moral dessa mesma sociedade entra pela porta da frente, e a interpretação do romance é portanto uma interpretação também dessa moral; eis o campo da crítica do leitor; eis o efeito estético que inclui e provoca a moralidade desse leitor; eis, potencialmente, a crítica do autor à sociedade, desde que consiga despertar o leitor para um olhar crítico sobre o livro como um todo.

A separação da obra machadiana em dois momentos se revelou útil para este trabalho, pois a moralidade de um Brás Cubas é necessariamente diferente da do narrador de *Iaiá Garcia*, mas isso não deve ser exagerado. É comum que críticos atuais, não encontrando a moralidade dos primeiros romances a partir de *Memórias póstumas*, afirmem por isso que não há nenhuma. O casamento entre moralidade e estética, no entanto, é dos conceitos menos estáveis que encontramos na crítica de Machado, particularmente se comparado à preocupação com o estudo ou a valorização da formação do gosto. O desafio de afirmar que o autor considera a moral na estética resumiu-se, no fim, a procurar essa moral de Brás Cubas em diante, e é nisso que nos concentramos nos capítulos 4 e 5. Para isso indicamos a conexão entre o narrador da segunda fase e o *raisonneur*, bem como, olhando para trás, demonstramos que o narrador realista de Machado (particularmente em *Iaiá Garcia*), o mais neutro e menos intrometido na trama, ainda demonstrava preocupações morais.

## RAISONNEUR NA NARRATIVA

O teatro é manifestamente presente na segunda fase. Os leitores ainda podem ser sua “plateia”, as falas de determinadas cenas remetem ainda ao teatro, as marcas de tipos persistem como muito importantes para suas personagens, estas se revelam por seus atos (ainda que a ação do protagonista não seja decisiva para o andamento da narrativa – de fato, a imobilidade é um tema persistente). Por isso o narrador que explique a ação, comente e interprete o texto foi pensado nesta tese sob a luz do *raisonneur*.

No romance, seria preciso que o narrador se apagasse de cena, se Machado pretendia produzir uma crítica por efeito estético, que nascesse da estrutura da obra, como elogiara nas melhores peças de Alencar. *Iaiá Garcia* é a última tentativa nesse sentido. Assim como as personagens podem servir de exemplo para o público (Luís Garcia é um exemplo de bom leitor), a jocosidade e a ironia permitem que críticas morais e estéticas sejam feitas sem que o autor expresse-se com todas as letras. É o que acontece com certas relações de favor, certos interesses privados sob causas públicas, como o patriotismo. A ironia aponta um caminho para o engajamento, mas, nesse romance, o narrador ainda é quem conclui uma mensagem final.

*Iaiá Garcia* também nos lembra que o conformismo pode caracterizar uma arte moralmente engajada. Não é preciso que o autor oponha-se à sua sociedade, apenas que se interesse por ela, para que tenhamos uma estética com preocupação moral. Como vimos na crítica a Eça, respeitar o decoro é considerar fundamental para a arte a relação entre obra e sociedade. Trazer essa sociedade, com seus tabus e preconceitos, para a estética a fim de mimetizá-la de maneira satisfatória não necessariamente inclui contrariá-la. O narrador de *Iaiá* tem também uma linguagem explicitamente moral em certos casos, como ao criticar a personalidade de Procópio Dias, ao descrever a perda da inocência da personagem-título, com retórica religiosa, e ao guardar a santidade da paz doméstica.

Ao encontrar seu próprio estilo para esse narrador menos claramente engajado, mais apagado de cena, Machado imediatamente o abandonou para abraçar o que parecia ser seu extremo oposto. O novo narrador chama a atenção para si desde o título de *Memórias póstumas* e expressa diretamente suas opiniões sobre tudo, inclusive a respeito da leitura e do próprio leitor.

Quando, assim, Machado parece retomar a figura literal do *raisonneur*, é que está finalmente o superando. Enquanto a personagem de teatro que explicita a moral e a trama no

palco está expressando a verdade ao público, a personagem que fala ao leitor no romance está de fato sendo mais falsa ainda que a ficção do narrador. O narrador-*raisonneur* é uma dupla refração à figura do autor, pois este se traveste de personagem que, por sua vez, se traveste de narrador. Se as opiniões deste nascem de dentro da narrativa, até mesmo uma afirmação com ironia não pode ser simplesmente invertida para que a leiamos como opinião do autor, porque ela só revela o jogo da própria personagem. Até a ironia pode ser feita ironicamente, portanto. Como narrador, o *raisonneur* vira uma figura de falsidade, não de verdade. O leitor está tão mais sozinho na interpretação do romance que mesmo um narrador realista neutro é um guia mais claro do mundo ficcional. Machado, na verdade, vai além, porque os próprios fatos do romance podem afrontar o que afirma seu narrador. Em vez de ser um defeito de construção lógica, como apontara em Macedo, em seus romances isso é parte tão importante da trama quanto do desenho desse *raisonneur* equivocado.

Mudanças de contexto estão diretamente relacionadas à nova representação do leitor e a essa estratégia diferente de narrador. Sua pesquisa do narrador adequado afeta-se com o reconhecimento de que a elite leitora é ainda mais restrita do que se pensava, em parte pelo censo publicado em 1876, como apontou Hélio Seixas Guimarães. O censo também seria responsável pelo paulatino enfraquecimento da crença de que as traduções justificassem por si o problema de gosto e formação do público. O teatro ainda saía fortalecido, pois o analfabetismo alarmante reforçava, ao menos em tese, que o meio de civilizar o público nacional se daria pelo palco, não pela palavra escrita, minada nos requisitos mais básicos.

Há indícios de que Machado e outros suspeitavam do quadro alarmante, mas não o tivessem tão bem desenhado quanto o censo o permitiria. A suposição de falar às massas estava definitivamente cortada do horizonte dos intelectuais. Linguagem e conteúdo, portanto, precisam se adequar a um romance que fala estritamente à elite, a parte restrita desta, na verdade. Ao mesmo tempo, Machado torna-se cada vez mais sensível à importância da participação do leitor no efeito e no sentido de um texto.

A combinação dessa reformulação da imagem do público e do papel deste na construção de sentido de uma obra provoca um efeito muito rico em sua literatura. Machado abandona a pedagogia com o leitor, no sentido de guiar pela mão. A ferramenta seria a provocação, a qual reconhecemos nos primeiros romances, mas desenvolve-se de fato na segunda fase. A provocação não é um enfraquecimento daquela imagem civilizatória do artista, é seu reforço, seu desenvolvimento orgânico. Também a agressão é uma maneira de



formar o público, que inclui o ato de acordar o leitor sonambulamente passivo.

Restrito em proporção, o público aumentava em quantidade. O pessimismo, portanto, combinava-se com um maior desconhecimento dos leitores, que potencialmente compactuavam cada vez menos com os pressupostos e as opiniões do escritor. Esse é o contexto geral do desenvolvimento desse narrador que deixará cada vez mais espaço para o leitor pensar por si mesmo. O contexto indicava como óbvio que era necessário mudar de projeto, mas reforçamos que isso não implica abandonar todo e qualquer projeto. Sua teoria da arte não mudou, e a necessidade de um projeto se tornou, na verdade, mais premente, assim como mais desafiador: criar Literatura num país de analfabetos.

Não por acaso, *Memórias póstumas* parodia a própria forma, questionando se é possível como romance, assim duvidando da possibilidade de se desenvolver uma narrativa romanesca do brasileiro, mesmo de elite. Isso o torna formalmente perfeito para o culturalmente questionável Brasil. *Memórias* é, portanto, o desenvolvimento de um projeto de romance nacional, o que indica que a nítida divisão para a segunda fase não é um ponto de corte para o desenvolvimento de um desapego moral de Machado. Ela começa com uma obra engajada, ainda mais adequada e aclimatada que a primeira fase.

O aparente desmerecimento do leitor é também uma ironia, pois o leitor ativo é a nova chave para seu romance: aquele que lê, relê, pensa, questiona, duvida. Por isso mesmo, a disputa de poder do narrador contra o leitor começa a se desenvolver. Trata-se de uma provocação, que acorda o público para a interseção que a leitura implica, para suas possibilidades de resposta e resistência àquilo que é narrado. Também por isso a ridicularização do gosto romântico não morre em *Iaiá Garcia*, mas chega ao século XX. Machado mantinha sua preocupação com o gosto, e seguia agindo a respeito, por meio de seus romances.

Lidos os romances com a chave da provocação, é possível encontrar então mais contatos entre primeira e segunda fase. O grande diferencial, que oculta à primeira vista a provocação moral do autor, é mesmo colocar uma personagem a narrar. A honestidade do narrador não implica mais a honestidade do autor. O questionamento deve ser constante. A ironia existe nos primeiros romances, mas *Memórias póstumas* a torna total. A autonomia do leitor é uma obrigação, que apenas a obstinação do próprio leitor conteria.

Esse narrador totalmente irônico enriquece um processo de provocação já iniciado em *Ressurreição*: levantar um problema ou uma interpretação projetando-a no leitor, para em

seguida desmenti-la. A leitura “equivocada” trabalha diferentes imagens de leitor, entre as quais o leitor real se posiciona. É obviamente uma discussão de gosto que está em jogo, em especial porque a interpretação evocada tende a não ser necessariamente lógica ou insinuada pelo trecho que a provoca no narrador. Trata-se de uma decisiva intervenção do narrador, que faz questão de trazer determinados assuntos à tona, para discussão. Na primeira fase, esse processo é simples, pois o narrador levanta um problema e aponta o caminho contrário. O leitor sabe o que é esperado dele, se for “inteligente” ou “de bom gosto”: é seguir o narrador. Quando este é uma personagem, no entanto, ele se torna digno de desconfiança. Com toda a ironia que nele se percebe, o leitor tem um caminho barrado pelo argumento do narrador, mas não se volta com confiança para o caminho que este aponta. Trata-se de um verdadeiro processo de provocação para a autonomia.

Esta só é provocada porque o autor tem o que dizer e se interessa pelo pensamento do leitor. Não podemos afirmar que o autor tenha sempre uma tese a demonstrar ou defender, porque ele não é mais tão monocórdico, mas o que vemos é um quadro mais complexo que nasce daí mesmo. Não é preciso provocar o leitor a pensar sobre determinados assuntos se não há interesse por um leitor que questione esses mesmos assuntos. A provocação é a marca textual do engajamento.

Ao mesmo tempo, como considerar que um livro tecido por opiniões, ironizadas ou não, prescindia de discutir o mundo e de envolver o leitor nisso? Discutir o gosto, ao longo do romance, é engajamento estético claro, por exemplo. A diferença para o moralismo com que era cobrado em críticas de jornal, ou a imagem que tivesse disso no início da carreira, é que se trata de uma moral construtiva em Machado. Ele não pretende mais corrigir faltas, mas questionar comportamentos bastante basilares, antes inspirando uma nova postura de seu leitor do que punindo ou ameaçando quem lhe pareça equivocado. Mesmo porque seu interesse no leitor abandona o limite da literatura. Não é mais uma questão de gostar de literatura romântica, mas de ter de abandonar uma leitura equivocada de mundo e de arte, a tal ponto distorcida que terminaria por fazer com que o público aceitasse narrativas como as românticas. Trata-se de uma crítica que se desdobra em revisão do olhar distorcido da elite para a realidade. Leitura e filosofia se complementam como representações de um discurso que é comprado como real, em oposição aos fatos que podem ser diretamente observados. A discussão sobre o gosto e as opiniões do leitor, portanto, têm um alcance bem mais amplo que a arte em si. Ao mesmo tempo, isso se direcionando à elite, temos a solução do problema do

censo: é possível ser moralmente engajado na construção de uma cultura nacional e no seu avanço sem necessariamente ser lido pelas massas. Até a provocação velada, que se concentra meramente em não produzir um melodrama, apesar de evocá-lo, tem seu aspecto desse caráter: o romance não pretende cumprir a função de escapismo ou compensação imaginária.

## MORAL E ESTÉTICA NO “ÚLTIMO”

Quando chegamos à análise de *Esau e Jacó*, encontramos uma série de marcas da estética até então delineada. O primeiro conceito que se destaca, já na Advertência, é a harmonia (e suas consequências), com a indicação de uma inovação importante que fica mais clara durante o romance: também a harmonia dependerá do leitor. A ironia de Machado está aliada a isso, pois é do seu estilo utilizá-la sem determinar uma interpretação segura para o leitor. Em suspenso, observamos que aquilo que apresenta ironicamente não pode ser simplesmente descartado. Ou seja, há alguma verdade na afirmação, ainda que não aquela que seus narradores apontem (ou não com a mesma seriedade que estes lhe dão).

Reconhecemos outras ferramentas na Advertência, como o de levantar um assunto ou uma opinião, apenas para negá-la, a contradição entre os fatos do romance e a afirmação do narrador (a vaidade de Aires é negada na Advertência, por exemplo), a ironia com a arte como entretenimento, o jogo com o narrador (que chama a atenção do leitor para este como também uma personagem). O próprio narrador já começa a ser discutido. A epígrafe, o título do primeiro capítulo e toda a cena inicial do romance reforça que se pondere seu fatalismo. O estabelecimento do narrador como conselheiro do Império também é significativo, porque o coloca num mundo que não mais existe (esse cavalheiro que se porta como ser eterno), além de começar a ironia com título do diplomata que não dá conselhos nem pretende participar de nada.

Entre as permanências de Machado está sua representação da arte no enredo. Figurados no romance, a pintura, o desenho, a música, a poesia, o teatro, a épica, a própria narrativa romanesca, nada disso encontra lugar de destaque ou respeito na sociedade que conheceremos, a não ser no caso de uma reverência vazia. Socialmente irrelevante, a arte se destaca como forma de escapismo, o que apontamos em romances anteriores. A retomada da passagem do Império para a República é também uma retomada do gosto, para o autor.

Encontramos em *Esau e Jacó* novamente o Romantismo e seus vícios, particularmente na imagem do poeta Gouveia. A poesia que aparece na imprensa é piegas, idealista e infrutífera, marcada pelos adjetivos vazios, pela falta de concisão de sua escola literária. A épica, bem como a tragédia, tratam de casos de exceção (que aparentam ser então de pura invenção), não dos seres comuns; ou seja, é ainda um reino de sonho ou de fraca realidade para quem lida com o cotidiano, para o cidadão comum.

O romance, ou o folhetim, é a arte desse cidadão, mas figura como estrangeira e inverossímil, que não fala da realidade nacional, se é que fala de alguma. A narrativa aparece apenas associada ao público feminino, por Natividade, o que é significativo, pois ela é uma personagem tanto importante quanto valorizada pelo narrador, nisso mantendo uma representatividade de sua sociedade. Sua leitura de romances figura-se assim como uma tipificação, uma característica que não serve apenas para descrever a personagem, mas para representar um gosto mais amplo.

As casas de teatro se fecham sem grandes consequências para ninguém. Os palcos, afinal, importam apenas para que a plateia seja vista por si mesma, ou para que se mate o tempo. A casa de teatro serve ao *status* mantido pela anedota e pelo boato. Lembra também, por alusões, a prostituição das atrizes e a decadência dos poucos palcos que se tinha. O próprio romance é tratado como teatro, o leitor como plateia (bem conhecemos essa ferramenta).

A música tem destaque no romance, mas novamente como meio de fuga, particularmente para Flora, que sonha ao piano, longe dos medos e conflitos mundanos. O desenho lhe serve à mesma fantasia.

Essa desolação geral da arte é a marca da crítica de Machado e, portanto, ainda de seu engajamento. Está implícito nesse retrato que o contexto artístico brasileiro não vai bem, mas essa simples noção indica um ideal em relação ao qual se julgam os fatos. Machado não estava aceitando pacificamente uma arte de puro entretenimento, muito menos fazendo uma. Ainda aqui devemos lembrar que o Realismo teatral indicara (bem como os moralistas franceses) que *mostrar* é a crítica mais eficiente.

A coerência entre a arte brasileira e a trama é elucidativa para que entendamos essa crítica. Ninguém, com o poder adequado, agiu para que a arte nacional se desenvolvesse, alcançasse voo. A arte que autores interessados destacaram especialmente na década de 1860 não vingou, e os palcos foram tomados pela “degradação” do gosto, bem como os folhetins

seguiram dominados pelos estrangeiros, no mínimo pela obediência a seus temas e gostos. O paralelo é que a inação é a força da morte em *Esau e Jacó*. O falecimento de Flora compõe a derrota desse meio que ninguém efetivamente fez avançar, frutificar. No romance, a arte, fantasiosa, não imita a vida, mas sim o meio artístico: o que não amadurece morre infértil.

A disputa de poder que o narrador trava com seu leitor também se revela uma discussão do papel da arte no mundo, da mimese, da harmonia e do problema da verdade na ficção. Separamos, para apresentar esse debate, os casos em que leitor ou leitora são utilizados como vocativo.

Quando o assunto é amor, o narrador costuma falar à leitora, às vezes dando maior crédito à sagacidade desta que à dos homens. Elas ainda servem, como seria de esperar, para algumas críticas ao gosto da plateia pelo folhetim, aquele interesse pedagógico do qual Machado não desistiu. O amor já nos leva à questão da relação entre narrador e leitor. Aquele afirma que não colocará lágrimas em seu romance, apenas para se desmentir imediatamente (estrutura de levantar um assunto ou caminho para negá-lo), mas as lágrimas em questão são de uma personagem, Natividade. O implícito em seu assunto, as lágrimas do leitor ou da leitora, que seriam realmente a questão para um escritor, para a arte, nem é mencionado. O narrador segue uma barreira absoluta entre leitor e obra, defendida ao longo do romance. Aplicada, no entanto, a teoria é obviamente ridícula – que interessam as lágrimas de uma heroína, para o gosto romântico especialmente, se elas não provocam outras nos olhos do leitor ou da leitora?

Insistentemente, o narrador passa da metanarrativa para o simples enredo, como se não creditasse ao leitor o mínimo de consciência do jogo realizado na construção artística. Esse raciocínio incompleto é outra ferramenta de provocação de autonomia, a qual revela que isolar absolutamente a arte de seu público, de seu contexto, de sua interpretação, termina por se revelar uma hipótese cômica ou insultante. O teatro serve a representar o romance como essa obra apartada do público, pura fantasia que deve interessar menos que o *status* do jogo social na plateia. Comparamos essa dica do narrador ao comportamento do pai em “Teoria do Medalhão”: pressuposto como alguém de curto alcance de visão, o leitor é mantido na ignorância e convidado a pensar o romance como pura e mera mentira sem importância. O leitor que o seguisse assumiria que o teatro (e por extensão a arte, ao menos narrativa) não representa qualquer interesse de verdade.

Quando um clichê ou algo previsível será confirmado em *Esau e Jacó*, o narrador o

supõe na mente, especialmente, da leitora. Então, a previsão recebe numerosas críticas. Aí se levanta a bandeira de que o poder está realmente nas mãos do narrador, não de quem o lê. No entanto, Machado usa esse movimento do narrador em casos em que a previsão está correta, ou seja, a narrativa segue o que “previa a leitora”. Trata-se da primeira forma pela qual o poder de quem lê o romance é negado, apenas para ser obedecido. As constantes falhas dessa superioridade do narrador contribuem para a construção da dupla consciência de que falamos: vislumbramos um narrador e Machado, irônico, por trás deste. Como, no entanto, o autor não pode ser alcançado, por efeito do narrador-personagem, novamente o leitor é convidado a pensar por si. Isso é ainda mais verdadeiro nos raros casos em que tanto o leitor fictício quanto o narrador estão errados. O leitor real está totalmente sozinho. A ferramenta de cooptar apenas para trair o leitor, já da primeira fase, também reaparece em *Esau e Jacó*. O autor não se contém nas formas para que desconfiemos do narrador.

Alguns ataques indiretos também nos indis põem com o narrador. É o caso de suas opiniões ou comentários sobre religião e esoterismo. Boa parte das religiões é afrontada de algum modo, e a hipocrisia é apontada por todos os lados. A Bíblia serve a moralismos falsos ou infantis, o espiritismo é desqualificado, as diferenças entre islamismo e cristianismo são nulificadas. O sincretismo e o paganismo são rebaixados no escrutínio de Aires.

O relativismo oportunista de Aires, seja a respeito da narrativa, de religião, de política, reflete-se naquele distanciamento que busca guardar do leitor, isolando-o “fora” da obra de arte e do ato da escritura, enquanto contraditoriamente coloca este em primeiro plano. Por isso afirmamos que a filosofia de vida de Aires mistura-se à teoria de arte que apresenta, às vezes explicitamente, como quando compara o teatro e seu romance. Afirmamos mais: que a teoria de vida do conselheiro é uma expressão da teoria de arte em jogo no romance. A falha da visão de Aires é a falência da estética distante, desinteressada, desligada de uma verdade mais profunda e do significado social dos signos com que joga (como, por exemplo, a crença em Deus ou Alá). Por isso seu leitor ideal é o ruminante: há muito mais a ler no livro do que Aires supõe que o leitor vá perceber.

Um dos principais temas em que o leitor é subestimado é naquela afronta a seu poder, frente ao qual o narrador se faria crer onipotente. Enquanto afirma isto, Aires se revela de fato constricto por todos os lados. Mais de uma vez, vai evocar a harmonia, como desenvolvimento necessário do que foi expresso até determinado ponto do livro. O desenrolar dos fatos no romance exige certa lógica, o que não o permite realmente escrever o que bem entenda, por

mais que o afirme. A outra restrição são os fatos que narra, os quais têm, para o narrador diplomata, valor de verdade, não podendo ser negados, já que a proposta do “Último” era justamente contar esse caso singular. Por fim, as passagens arbitrárias pedem interpretação, como o narrador explicita no caso das barbas. É essa interpretação que de fato organiza os elementos do romance, realizando assim a harmonia para a qual sua narrativa estaria apenas pré-estruturada. O que conecta logicamente todos os elementos, uns em relação aos outros e ao todo é o olhar do leitor, que assim tem a última palavra na estrutura narrativa.

O desenvolvimento desse tema leva a uma problematização da verdade na ficção. Destacamos, primeiramente, que Aires percorre o Rio de Janeiro entre diversos fatos conhecidos, historicamente relevantes, mas seu reclames de veracidade se concentram na história de amor frustrado, indicando comprovação factual justamente para o que sabemos ser fictício. Ou seja, a questão da verdade está posta ironicamente por Machado de Assis de forma bem explícita. Mais ainda, Perpétua lhe serve para questionar o valor das testemunhas oculares, justamente o que Aires afirma ser para o enredo que lemos. O que é ainda pior, o narrador propõe como elementos que comprovam a verdade da narrativa “mistérios” lógicos que não são difíceis de entender, como as contradições que a vaidade promove no comportamento das personagens, bem como coincidências que de fato colocariam a veracidade em xeque; por exemplo, a exata coincidência de cada gesto de Pedro, Paulo e de seus cavalos passeando na praia.

Aliado a isso tudo, temos a afirmação de que a verossimilhança geralmente vale mais que a verdade, tema caro a Machado e atualizado em *Esau e Jacó* por Plácido. Argumentar é fundamental para o narrador, o que analisamos aproveitando o observado por Silviano Santiago a respeito de *Dom Casmurro*: a argumentação é o reino da verossimilhança. Aires, como Bentinho, conhece os fatos antes da narrativa, e sua intenção de nos apresentar o mundo conforme sua ética e seu fatalismo coloca-o necessariamente aquém da verdade, em prol da verossimilhança, para fins de retórica. Por fim, o narrador nega, para os capítulos finais, um caminho que diria apropriado a um livro de moral e verdade, o que nos afronta com qual seria o sentido de verdade que utiliza aí, e por que este difere da veracidade que reclamou para si ao longo do livro. A própria moral é colocada em questão por essa passagem, que não nega a moral como estamos entendendo nesta tese, mas obviamente traz o assunto à baila pelo uso da palavra em sentido bem mais restrito. O resultado é que o leitor precisa definir, se ainda não o fez, qual o valor da verdade para o romance, que tipo de verdade realmente se busca ali, numa

narrativa ficcional, e qual a verdade que motiva a leitura, sendo o sentido dado por Aires obviamente inadequado, falso. O leitor define o *status* do que está lendo.

Porque discordamos do sentido de verdade que Aires pode nos apresentar (obviamente por ser ele parte da ficção que lemos), não é a simples estrutura que nos resta, portanto. O abismo de verdades em que caia o narrador não nos implica, porque está claro que nosso poder, como leitores, supera o dele, restrito que está a costurar a narrativa no campo da verossimilhança. Ele não enxerga Machado, como nós, que somos convidados a não esquecer as inúmeras referências históricas de nosso país; qual o sentido delas, se o romance só vale pelo texto, se o jogo de Machado termina no significante apenas, se o livro não é engajado numa análise da nação? Nosso conhecimento da mímesis segundo o autor contribui com essa suspeita, pois Machado a entendia de forma mais sutil do que meramente como a opção entre a verdade crua e minuciosa ou a falsidade completa. É preciso que o artista se baseie na vida, siga a lei da harmonia, e expresse algo relevante e verdadeiro a seu público (até sincero, no caso da poesia), sem que confunda isso literalmente com os fatos. Já sua análise de *Os primeiros amores de Bocage*, em 1865, esclarecia justamente isso.

Silviano Santiago também indicou, ainda usando *Dom Casmurro*, o engajamento nesses processos retóricos do narrador, o que nos é crucial aqui. Ao mostrar a falha do narrador, embasado numa estrutura de argumentação que o leva a tratar a verossimilhança como verdade, Machado indica a falsidade dos discursos com que costura seu texto. Assim, ele destaca a mentira em jogo e busca prender o leitor nela, submetê-lo ao narrador, na verdade mais fraco que ele. O leitor, no entanto, é provocado a escapar por essas mesmas falhas, desvencilhar-se do que é falso e encontrar a verdade em jogo por si próprio. A análise moral dessa sociedade retratada, portanto, é provocada pelo autor, mas por fim parte do próprio leitor, guiado sub-repticiamente pelo trabalho narrativo.

Esvaziada de verdade pelo próprio Aires (pois a única verdade que reconhece é a dos fatos que sabemos ficcionais, de modo que o fim “necessário” seria apenas uma estrutura harmônica que desenvolvesse a trama), sua “veraz” narrativa parece apenas uma estrutura retórica vazia. A estrutura em questão se apresenta como armada antes mesmo de ser “preenchida”, paralela à teologia de Plácido e ao fatalismo do conselheiro. Ela é por sua vez análoga a uma importante estrutura narrativa de nossa tradição teatral: a tragédia. Nela também um nó anterior à ação se desenlaça logicamente, sem outra opção que a catástrofe. Por isso o oráculo pode lhe saber o final. Por isso afirmamos que a filosofia de vida de Aires



guarda uma discussão estética, com o agravante de que, aplicada simplesmente à vida, essa filosofia desresponsabiliza todos os atores. Aplicada aos fatos reais, a boa estrutura para uma obra verossímil revela-se puro fatalismo. A confusão entre verdade e verossimilhança, portanto, é bem menos inócua do que apresenta nosso narrador.

## CONSELHEIRO AIRES

Como o narrador é Aires, apenas em momento diferente, a imagem de um é importante para entender o outro. Machado deixou amarras que promovessem e permitissem essa identificação entre narrador e conselheiro, com indicações de continuísmo que justificam o conhecimento de Aires a respeito das cenas que não testemunhou. Isso por um lado conecta narrador e personagem e por outro o desacredita como o narrador onisciente que se nos apresenta. Os limites de seu conhecimento são colocados em momentos arbitrários, aparentemente, muitas vezes sem consequência, ao mesmo tempo em que certas passagens que o limitam são verossímeis, como o próprio conselheiro não conseguir entender plenamente a si mesmo. De todo modo, consideramos fundamental que se perceba Machado atento ao narrador como personagem que não pode ser transparente, ao mesmo tempo em que o distanciamento desse narrador, buscando a eternidade e a negação de todos os conflitos, se traduz numa narrativa em terceira pessoa. Assim, o que observamos no narrador nos ilumina sobre Aires e vice-versa, incluindo a escolha da terceira pessoa para contar uma história sobre pessoas das quais gostava muito.

A contradição entre seu apego por certas personagens e sua afetada distância nasce da autoimagem que o narrador busca nos apresentar. Ele seria superior aos conflitos, aos sentimentos passageiros, aos impulsos. Afirmamos que ele seria, na verdade, distante da vida. Para colocar o problema em discussão, o próprio Aires lembra que a guerra é a mãe de todas as coisas. O romance está firmado sobre esse tema, e o conselheiro é a figura que resistirá, justamente, a todas as guerras, todos os conflitos; por consequência, seria quem resiste ao nascimento de tudo, é uma força de estase.

Aires se representa como eterno (como sua flor), o que não significa “para sempre”, mas propriamente “fora do tempo”. Sendo coerente, prega o desaparego absoluto. Como *raisonneur* falso, isso indicaria que o livro não defende esse absenteísmo, o que consideramos

que a análise do romance comprova. Também por isso, é a falha da filosofia de Aires que nos interessa, pois será ela, então, que nos indicará, dentro do possível, alguma postura do autor sobre os temas trabalhados na obra, ou simplesmente a postura do autor a respeito do próprio romance e da criação artística.

Os três primeiros capítulos do romance são escritos de forma a que duvidemos desse narrador. Mesmo a benevolência do narrador por suas personagens precisa ser questionada. Seus primeiros argumentos de veracidade também aparecem aliados a essa benevolência suspeita, o que nos deixa em alerta igualmente em relação à dita verdade. A obediência do conselheiro aos fatos revela-se logo como um jogo de arbitrariedade na competição por poder que referimos ser feita contra o leitor. Mesmo o discurso religioso de início surge ironicamente. Só podemos concluir que Machado, nosso supranarrador, espera que duvidemos de nosso narrador.

Quando o Aires personagem aparece na narrativa, já estamos de sobreaviso, e é então que começamos a ter contato com sua filosofia de fuga da vida, ou finalmente a vemos em cena. As descrições física e psicológica se complementam para indicar sua vaidade e seu desejo de inação. O complemento de sua figura se dá imediatamente pelo que vai contradizer o distanciamento ostensivamente professado: sua relação com Natividade.

Ela serve para que comecemos a saber sobre o conselheiro no que diz respeito a casamento, amor e juventude. Ele é distante tanto de sentimentalismos quanto da decisão de seguir seus desejos, sempre que eles possam gerar algum conflito ou encontrar alguma resistência (ou seja, sempre). A atividade, não por acaso, é vista como bobagem de jovens, impulso passageiro. Os motivos para fugir de todo esforço são medidos nas aparências das coisas, assim como a resistência ao conflito viria de um superficial “tédio à controvérsia” – a personagem iguala aparência e estética e, considerando isso um senso superior, utiliza-o para evitar qualquer dissidência. Quando o vemos em cena, é justamente nas manobras para afirmar tudo e nada, ficando suas poucas opiniões guardadas para serem anotadas no Memorial, ou seja, não para serem usadas no mundo, para terem consequências reais. A superficialidade dessa estética fica indicada como um caminho também falso, pois o conselheiro expressará, digamos à revelia dele próprio como narrador, as brechas vivas de sua fachada morta e eterna.

O narrador faz o possível para enraizar esse distanciamento no ser de Aires, não na velhice. Por isso remete à sua juventude ou a casos antigos, como o da dançarina na

Venezuela. Assim, seu distanciamento termina por servir a uma análise, mesmo que pretensa e indiretamente, do nosso país. Aires filosofa sobre os conflitos humanos, mas o retrato de nossa política fica claro para o leitor.

Naturalizar o comportamento das personagens, bem como da nação, é de suma importância para o conselheiro. Essencialismo e fatalismo andam de mãos dadas. A epígrafe do livro aponta nesse sentido, bem como uma certa culpa geral não resolvida, o que John Gledson apontou como um pecado original que frutificou no conflito inabalável de Pedro e Paulo, bem como no desenvolvimento do enredo, ligado à cena política da queda do império e do início da república no Brasil. O tédio à controvérsia de Aires se baseia na negação da responsabilidade, na aceitação do andamento da história como elemento dado e, em certo sentido, inútil. Se tudo está decidido, não há por que lutar ou agir.

Assumimos que Machado não aceita esse fatalismo, porque o desenvolvimento da história é também a revelação das brechas da filosofia de Aires. Sua ironia contra o espiritismo, por exemplo, termina por ser a revelação de um ciúme por Santos e da atração duradoura por Natividade, atração que o narrador buscara diminuir quando a referira inicialmente, reforçando a tentativa de um retrato totalmente distante da vida. A intenção de viver com as pedras do velho Rio de Janeiro provoca-lhe forte reação por buscar novamente a vida, e isso significa viver às voltas de Natividade e, por extensão, dos filhos dela. Aires adota-os para em algum sentido também tê-la e nunca refere a relação deles com o pai, Santos, a partir do momento em que passa a conviver com os gêmeos.

Natividade e Flora também reconhecem em Aires seus sentimentos, que utilizam para envolvê-lo na trama, nisso demonstrando que sua “sabedoria estoica” não é absoluta como ele nos afirma. O contraditório, que por isso mesmo não gera muitos resultados, é que elas pretendem que ele aja por ser uma grande força inativa (tentam usá-lo para evitar consequências contrárias aos interesses delas). Aires consegue matar a atividade apaixonada de Paulo em relação a um debate público, por exemplo, mas não pode fazer com que as personagens ajam diferentemente. Enquanto ele é bom em suprimir qualquer engajamento, seu método é incapaz de provocar ação. Tal problema é exemplar para o leitor, mas não se apresenta dessa forma. De fato, o narrador tenta colocar a falta de engajamento como a postura a ser aprendida e imitada. É apenas percebendo sua falha, ou rindo de seu extremismo, que o leitor verá os defeitos dessa postura aparentemente tão sábia e superior.

É parte desse questionamento irônico do supranarrador que o conselheiro não saiba o

que fazer com os gêmeos, criaturas ativas. Flora, um exemplo de estase como ele, é realmente quem o atrai, e ele a adota por ela mesma, não por uma refração de sua relação com a mãe dela, caso dos gêmeos. As relações com Natividade e Flora indicam o que está negado na terceira pessoa do narrador e no absenteísmo de Aires: há um investimento emocional do conselheiro no enredo, o que atesta o óbvio, já que o “Último” estava destacado do Memorial. A história não é simplesmente um caso raro, que mereceu uma narrativa própria, para além das memórias de Aires; trata-se de uma história em que encontramos seu apego, ainda que mascarado, bem como a oportunidade de justificar, com seu fatalismo, que ninguém poderia ter feito diferente, de modo que Flora morreu de forma necessária, desenvolvimento lógico das naturezas supostamente imutáveis dos envolvidos.

O desenvolvimento da história nacional, que acompanha o desenvolvimento do trio de jovens, igualmente se veste desse fatalismo, o que coloca ao leitor um Destino nada agradável como única explicação para o país, uma justificativa que exclui a possibilidade de ação do próprio cidadão, assim como ele não poderia intervir numa narrativa escrita por outro, como no caso do próprio romance. No entanto, ficamos sabendo que Aires tem dentro de si uma flor descorada, diferente da flor eterna que expõe aos outros na lapela. As brechas de sua eternidade e de sua magnanimidade implicam as falhas nessa crença de que a história, os conflitos e a morte não estão nas mãos de ninguém, não são de nenhuma responsabilidade dos envolvidos.

Na verdade, o narrador não parece perceber que sua filosofia nunca funciona. A distância entre os irmãos não diminui seu conflito (talvez o pior), a distância da vida experimentada por Aires é respondida por uma forte ânsia por voltar ao convívio e a fuga de Flora termina por enlouquecê-la. A busca do conselheiro por estabilidade através da inação indica que, antes pelo contrário, ele não pode evitar a mudança. O desenvolvimento do romance expressa que, na tentativa de evitá-la, as personagens a encontram da pior forma. Como Aires poderia percebê-lo, no entanto, se todos os conflitos lhe parecem inúteis, já que não os aceita para além de uma superfície de gosto pela discórdia (que nele é invertido), e se os opostos enfim lhe parecem idênticos? Os cordatos do romance são realmente Flora e Aires, mas o adjetivo se revela significar quem não afirma suas opiniões, a fim de fugir do mais leve conflito. É possível, no entanto, que algum leitor passe incólume por tantas neutralidades problemáticas, aceitando a palavra de Aires contra a própria consciência ou o mundo que todos conhecemos, em que deuses, sábios, vida e morte, amor e guerra não são simples

significantes, portanto igualáveis, mas guardam um sentido real e, em geral, dolorosamente sensível?

Esse processo provocativo é a aplicação do que Machado indicara para Macedo e elogiara em Alencar, como discutimos em 3.4. A moralidade da obra não pode passar com eficiência pelo simples discurso verbal, da consciência do autor para a consciência do leitor. Ela precisa nascer do efeito, devendo surgir, portanto, no próprio público, por uma reação emocional. Daí também a importância de harmonia: a obra só causa efeito se houver coerência. Nada pode parecer equívoco ou apelação do autor, porque o leitor não se envolverá. Por isso a lógica constrange a liberdade narrativa de Aires, mas Machado brinca com isso, porque aprendeu a jogar com a arbitrariedade dentro do campo em que o leitor ainda dará coerência para o conjunto, ou seja, aprendera a aparentar arbitrariedade, indicando ao leitor que esta é falsa.

A provocação de Deus e Diabo também guarda uma pressuposição da atitude do leitor, como lembrou Gledson. É comum o prazer de julgar moralmente os outros. Colocar Deus e Diabo na narrativa é nos provocar a encontrar o mal em alguma personagem, ou em algum elemento da história. É nos dar o prazer de julgar. Porém, se por prazer, filosofia ou conhecimento de mundo, julgarmos a narrativa, estaremos engajados no que lemos, em vez de indiferentes e neutros como nos prega Aires.

A constante negação do conflito também é indicada como fonte de prazer estético. Temos ainda nisso um apontamento moral, por caso exemplar: aceitamos e afirmamos absurdos porque queremos que o mundo seja tal qual preferimos percebê-lo. O leitor que acordar para o ridículo das afirmações de Aires pode também despertar para esse motivo tão familiar que o anima.

É claro que o problema seria simples demais se bastasse negar a filosofia do narrador diametralmente. O conselheiro encontra exemplos verossímeis, particularmente no campo político, para embasar suas afirmações, e alguma verdade existe em se demonstrar a futilidade de certos conflitos e a permanência entre supostos opostos, como os regimes brasileiros no século XIX. Isso nos remete novamente, porém, ao problema de ver o interesse do narrador dito desinteressado, a questionar a suposta figura de um diplomata que nada quer saber de política. Em oposição à estabilidade e à gratuidade do conflito, que Aires defende, o romance perpassa algumas das mais significativas mudanças políticas por que o Brasil passou, incluindo aí a abolição da escravatura e a derrubada de uma monarquia por uma república.

Assim, enquanto o narrador afirma desinteresse, e o demonstra, o contexto da narrativa desfila nossa história política. A falta de análise de Aires cria um panorama que convida à análise.

A base desse jogo é o Aires narrador se concentrar naquela superficialidade que tanto adora. Ele narra como se a superfície fosse a substância. Prejulga, por isso, que as decisões de todos partem das aparências. Até a analogia mais óbvia, Pedro e Paulo como o Império e a República, funciona dessa forma, centrada no conflito que teria guiado o final do século XIX, enquanto as causas econômicas, sociais e políticas em sentido mais amplo (como as revoltas regionais e os desconcertos com o Exército) são indicadas como “fundo de cena”. Dessa forma, como coloca Gledson, o narrador aceita o superficial, sendo toda a sua construção irônica, pois que vemos Machado armando a situação mais complexa fora do foco do conselheiro. Este concorda com o que escreve, mas ficamos com a impressão de que Machado não concorda (e logo confiamos que seja o caso). Afinal, o autor não escolheria um diplomata distante como seu narrador na maior mudança política brasileira que presenciou sem interesse político na construção de sua obra.

Existe a aplicação do ceticismo político do conselheiro na prática, o que é feito pela hipocrisia com boa consciência do casal Batista. Os pais de Flora, assim, indicam as consequências do discurso de Aires, desfilando vícios políticos que já então não soavam a novidade no Brasil. Por essa superficialidade mesma, Aires ironiza quem não vê a ciranda política, a troca constante de poder entre as mesmas figuras, todas ligadas por partido, associação, família, amizade e imprensa. Assim diminui quem se assuste com a queda do Império, bem como quem tema por escolhas de cargos.

Essa hipocrisia é aceitável para Aires, que paira longe do mundo. Não o é para o leitor. Assim também funciona o jogo com momentos simbólicos, como o baile da ilha Fiscal e a manhã de 15 de novembro de 1889. O narrador pode ignorar, bem como a personagem desmerecer o momento; o leitor está atento, conhece, de antemão, o significado político. Fica atento à história nacional, sem que Aires o acompanhe. Com essa ferramenta, o leitor está politicamente atento, mas sem guia. A autonomia do leitor é mais uma vez provocada.

Tanto desinteresse também é um alerta. Indicamos que o foco insistente de Aires nos gêmeos e em Flora termina por funcionar como um convite para uma leitura alegórica. Os nomes, os gostos das personagens, bem como sua visão de mundo indicam uma série de sentidos diferentes, que nos deixam perdidos apenas porque o leitor precisa pescar por si algum sentido: as analogias de fato não casam pacificamente. Algumas personagens parecem

servir a simbologias diferentes, por vezes.

Outro efeito da postura distanciada de Aires é destacar o desconhecimento e a desconexão entre o povo e seu governo, o que inclui boa parte da elite. A problemática de mudar ou não o Brasil (a índole da população, a mudança relativa de pessoas no poder) torna-se um tema para Aires, justo ele, que nada queria com o mundo, exatamente porque se fixou nos gêmeos – o contexto exige comentários. De fato, a desconexão entre povo e poder parece uma das trágicas constantes que Aires tem razão em apontar para igualar o Brasil sob os dois regimes. Os símbolos de nobreza perduram, bem como a índole branda, que é valorizada por Aires e acaba, nisso, parecendo parte importante do problema. Que o conselheiro tenha razão nesse caso, no entanto, nos leva a um sentido crítico do romance, não àquele estoicismo que parece dominar seu discurso.

As amizades do conselheiro, portanto, o tornam um comentarista de história, política e até economia. A analogia política não resume todo o livro, mas está nitidamente na construção do romance, além de ser das que mais facilmente atenta o leitor. No mínimo nesse sentido, não deve ser estranho considerar Machado de Assis um autor moralmente engajado. Está claro que há uma discussão moral, não partidária, nessa participação da política na trama e no mau exemplo de Aires. Aqui ainda são as falhas desse narrador que nos fazem suspeitar de sentidos menos claros no texto e que implicam a avaliação e o julgamento do leitor, indicando a relevância da política para nosso supranarrador.

A construção do humor e da crítica em *Esau e Jacó* também pressupõe no leitor uma noção de certo e errado. O relativismo do conselheiro, indicando a permanência de uma superficialidade no discurso político entre regimes, que se traduz na hipocrisia que apontamos, revela problemas que têm efeitos bastante nocivos, e sua comicidade no romance nasce do jogo com ser flagrantemente tão naturalizada quanto errada. Ou seja, é por nossa consciência do que está errado moralmente nas ações políticas que o romance funciona, toca o leitor, provoca uma reação. Voltamos ao problema de aplicar a filosofia de Aires na vida real. A igualdade de tudo parece uma afirmação sábia, mas aceitar como iguais republicanos, monarquistas, conservadores, liberais e assim por diante parece a fonte da maioria de nossos problemas. O leitor não pode nem mesmo confiar nas críticas da imprensa, que se revelam parte do jogo.

Apontamos que a maior crítica de Machado à construção de personagens no Realismo romanesco era reduzir as pessoas a instintos. O autor se dedicou, em oposição, a analisar a

sociedade e incluir o senso e as defesas sociais de nossa psique dentro da narrativa. Em *Esau e Jacó*, até o pudor está corrompido para servir de maior desenvolvimento da crítica, quando os bons costumes são ironizados a fim de apresentar os corruptos pais de Flora, antes da moça, quando as racionalizações das personagens só pioram o que julgamos sobre elas, e os cuidados de civilidade servem para manter a politicagem em detrimento da política. Supõe-se aí como a sociedade deveria ser, idealmente, pois Aires não nos esclarece os problemas do que mostra, mas Machado supõe e prepara a análise crítica do leitor.

### O IDEAL QUE FALTA: FLORA

A atração do conselheiro por Flora também elucida o narrador e a estética discutida no romance. Para explicar, associamos a jovem a Aires, em oposição a Pedro e Paulo. Enquanto estes são quase idênticos em aparência, mas se contrapõem ferozmente em qualquer tema, Aires e Flora são ideologicamente siameses, ainda que suas aparências sejam de tipos opostos (homem e mulher, velho e jovem etc.).

Relativamente diluído no livro está um retrato da jovem que, em poucas palavras, se revela negativo de forma contundente. Ela é frágil, estável a ponto de ser estagnada, sem paixão ou impulso, na verdade não só imóvel, mas incapaz de ser movida pelos outros também. Desde a primeira descrição, sabemos de seu caráter trágico, sua fatalidade, que obviamente atrai o fatalista narrador.

A jovem é alheia à vida (como Aires gostaria de realmente ser), e aí figura a arte, particularmente o desenho e a música. A arte pura que por ela conhecemos, misturada a seu idealismo religioso e ingênuo, serve apenas de fuga, ignorando os maiores fatos da história nacional e as maiores crises de sua própria família. Diferente dos gêmeos, que estão mergulhados na história, mesmo que sem a compreender direito, Flora está ausente como Aires, mas ela não pode fugir da vida por diferentes caminhos simbólicos, como faz o conselheiro. Ela deve decidir e, não o fazendo, sua fuga da vida é literal: a morte.

Flora é a mais perfeita realização da vontade absenteísta de Aires, mas sua própria descrição comprova o que vimos de outras formas: aplicada à realidade, a ideologia do conselheiro só pode levar à morte. A falta de decisão, de risco, de conflito é simplesmente infértil. Apresentados juntos, temos a figura do conselheiro com a personagem que melhor



demonstra a impossibilidade de seu credo. O caráter de Flora é a filosofia de Aires, mas, como sua arte pura e angelical, viver longe do mundo, não decidir, ignorar o presente e a sociedade são diferentes formas de dizer “morte”. O imortal tempo, que tanto fascina Aires, não pode ser evitado, portanto a única eternidade verdadeira, para a qual Flora foge pelo piano, desvela-se como um caminho fúnebre. Nisso, o próprio Aires é traído. A morte de fato une os opostos, pacificando a indecisão, mas então o conselheiro sofre, e a morte não é aquela hipótese que lhe parecia antes: ele sofre a perda. As soluções mágicas (de memória, religião, salvador externo) para a crise são destruídas para o leitor, também através de provocações, as quais valem por demonstrações. Não cabe ao artista elucidar, mas basta mostrar com eficiência e clareza.

As dúvidas de Flora entre os gêmeos ligam-na aos impasses do próprio narrador. Mesmo assim, o conselheiro é muito “esteta”, muito superficial, para entender o que acontecia com ela, de modo que Aires reiteradamente subestima o problema que a aflige até ser tarde demais. Já as mulheres do Império são práticas e vividas demais para entender o idealismo de Flora. O cotidiano os interesses delas são assim muito mais produtivos e frutíferos que os sonhos puros dela.

Quanto aos gêmeos, destacamos que suas diferenças só são surpreendentes para quem, como Aires, supõe que aparência e essência valem a mesma coisa, de modo que eles deveriam ser literalmente iguais. O que é surpreendente sobre os irmãos Pedro e Paulo não é essa oposição que assusta Aires, mas o fato de que eles agem no mundo, e o fazem com uma naturalidade que seria absolutamente impensável conforme a filosofia estagnante de Aires, que anula toda guerra, portanto o nascimento de todas as coisas; ou conforme o comportamento de Flora, que é incapaz de tomar qualquer decisão sobre si ou seus desejos.

As únicas forças capazes de tirá-los da vida, de retirar seu poder de ação, são justamente Flora e Aires, o que comprova a grande diferença entre essas duas duplas. Apesar de sua atividade, os irmãos são transformados quase que só em símbolos, pois a leitura de um sempre está em relação ao outro, não os individualizando no romance. Essa relação de oposição entre os irmãos nasce da superficialidade e do fatalismo essencialista do conselheiro. Eles se tornam exemplos de sua teoria sobre a humanidade.

Essa associação constante entre os irmãos também se reproduz em Flora, que por isso mesmo não decide entre eles, o que se desenvolve na loucura dela e na morte. Temos, portanto, a demonstração dos problemas que nascem da indecisão na própria personagem

predileta do conselheiro. Apenas devemos pensar que o significativo não é a dupla de irmãos, mas esse olhar que os lê como intercambiáveis. Vimos que, fora dessa filosofia, os irmãos não são opostos, apenas diversos. Sua única bipolarização vem de uma bipartição entre os partidos brasileiros, ou seja, não nasce deles como princípio, antes nasce do contexto nacional.

Exploramos uma leitura política do livro associando Flora à nação, já que ele tanto nos provoca nesse sentido, e por ela também encontramos conclusão parecida: a associação encaixa-se com outros elementos da narrativa e com a conclusão de que o livro está engajado com o país, que o romance revisa nossa história não por acaso.

Vemos que o gosto autoritário dos gêmeos reproduz, em sua forma, a maneira dos regimes que eles representam. Os vícios e problemas que continuam na nossa política mesmo com a troca de regime coincidem com a forma como Aires vê os gêmeos: apesar das diferenças de estilo, são tão parecidos quanto seu visual indica. O simples fato de ambos entrarem para o governo comprova o espaço no regime para esses impulsos que seriam supostamente irreconciliáveis. O apagamento de suas diferenças indica que Aires faz de ambos uma só metáfora, a da nossa vida política, portanto o desejo deles pela mesma jovem a inclui como elemento político metafórico.

Os sonhos de Flora ao piano eram a anarquia do primeiro momento da revolução, sua loucura é o desenvolvimento das frustradas tentativas de Floriano manter o poder e a paz, sua morte é o estado de sítio. Ser ideal, ela não pode se realizar, e sua morte é sincronizada no romance com o estabelecimento dessa impossibilidade, ou seja, com a falência das tentativas republicanas de estabelecerem um regime que fizesse o Brasil se desenvolver, em vez de entrar numa crise interna ainda maior. A revolução republicana veio mostrar que o país não poderia realizar esse sonho. No entanto, a nação não seria isso mesmo? Um sonho a ser buscado, mas nunca alcançado? Talvez a Proclamação e os primeiros governos republicanos tenham ensinado ao país que essa busca é constante, não se realiza plenamente, de verdade.

É nisso que Machado parece indicar sua falta de respostas, como insinuou pelo mistério dos gêmeos que agem livremente no mundo, com desenvoltura e sem dúvidas estagnantes. Se Flora representa o Ideal, e este não pode se realizar de fato, qual o seu potencial de mudança? Qual a nossa possibilidade de desenvolvimento, se o ideal da renovação só sobrevive de fato no sonho? Aires, que duvida da possibilidade, pois não vê como se furta à sua própria lógica, tranca-se na eternidade.

O mesmo Machado que nos indica o problema sem aventurar suas respostas é o que

conta com seu leitor para encontrar harmonia entre as partes do romance, interpretá-lo e, assim torná-lo uma obra una. Isso não se esgota na forma: também os impasses levantados no enredo (incluindo suas analogias e metáforas) dependem de nosso julgamento. O impasse ético aproveita e replica a suspensão da estrutura, que depende do leitor para fechá-la, assim como a ética depende do julgamento do público. Cabe ao autor desenhar o impasse, provocá-lo para nós; resolvê-lo pelo leitor seria pobre e infrutífero, pois é preciso que nós tomemos nossa posição, em vez de recebermos racionalmente a moral que o escritor nos ditasse— já que essa moralidade Machado sabe bem que não funciona.

Buscamos demonstrar que a crítica de Machado não se restringia a objetivos específicos como a política, mas também se referia à própria condição humana e aos impasses que marcam aparentemente nossa espécie. Indicamos que os sentimentos podem ser apresentados como verdadeiros protagonistas de seus romances. A resistência de personagens a sentimentos que formam seus caracteres paralisam-nas, impedindo que a ação avance, assim como a única felicidade possível é adequar as próprias decisões a esses sentimentos, sabedoria que falta à maioria das personagens centrais. Exemplo bastante trágico é Flora, para quem obedecer o sentimento é livrar-se de uma angústia, mas não desfrutar a felicidade que vislumbrava possível, ou simplesmente reconhecer que era impossível estar satisfeita dentro das perspectivas realistas que se lhe apresentavam.

Isso forma uma característica fundamental das personagens machadianas que as distancia do romance realista: a grande maioria está muito bem adaptada ao meio em que vive, assume e aceita a ordem social, o problema vem de dentro, seu conflito é interno, não com as regras do mundo. Da mesma forma, a única coisa que faz personagens centrais trancados agirem são sentimentos, não decisões racionais, lógicas, puramente estratégicas.

Eis o caráter trágico de *Esau e Jacó*. Os sentimentos figuram como o destino das personagens. Eles devem acatar as possibilidades de seu caráter ou morrer inutilmente resistindo a eles, quando não vivem aparentemente sem opção, como Flora, cujos sentimentos moviam-na para uma decisão impossível.

## O IMPASSE DA MORALIDADE

Como com Aires, reencontramos o limite ético posto por esse determinismo: é possível uma crítica moral em tal impasse, que de alguma forma nos caracteriza como

espécie? Afinal, os sentimentos subjagam as decisões conscientes, e as racionalizações figuram como frágeis e às vezes cômicas tentativas das personagens por encontrarem a pacificação de suas contradições. A identificação buscada com o leitor muitas vezes torna este o caminho da crítica a nós leitores, mas com isso não estaríamos justamente sendo desculpados por nossa fragilidade ou nosso ridículo?

A insistência de Machado, já desde a primeira fase, com o irremediável conflito das coisas humanas (como citamos de *Iaiá Garcia*) parece nos apontar nesse sentido. No entanto, a crítica dessas personagens, mesmo de quem defenda isso conscientemente, como o Aires personagem-narrador, indica na verdade que Machado não se contentaria com a falta de respostas para o problema, antes o proporia a nós, como uma realidade para a qual a aceitação não é resolução adequada nunca. Se o conflito parece nos caracterizar, nosso imperativo natural florescente nos sentimentos que, como formadores de nosso caráter, são nosso destino, subsumir nossa vontade a isso e aceitar a violência e a dissidência destrutiva continua sendo imoral. Como a nova geração que age apesar da inutilidade de tudo (Pedro e Paulo), atitude que Aires não compreende, nosso supranarrador aponta, pelo ridículo da condição humana, que é preciso respostas para além desse estoico aprendiz de morto, respostas que o próprio Machado não teria, mas que por isso mesmo dependem de um leitor ativo, da nova geração, que figura ativamente no romance. O problema moral não se resolve por desistência, não some apenas porque não sabemos resolvê-lo. O conselheiro serve assim para nos colocar esse impasse como uma esfinge. O romance se faz moralmente engajado porque não deixa o problema sumir na retórica vazia que tira o significado de tudo a fim de fingir uma sabedoria, pois esta é revelada infrutífera, ao mesmo tempo em que o impasse foi reconhecido.

É o mesmo que encontramos na crítica à vaidade, que escolhemos como exemplo de crítica moral feita contra vícios. Decidimos agrupar por esse nome as demonstrações de orgulho, vergonha e racionalização pela indicação da estátua de Narciso, da casa de Santos. Vê-se que todos os assuntos, mesmo a religião, se encontram enraizados na vaidade. Isso é verdade inclusive como marca de classe social, o que motiva alguns debates entre personagens centrais. A vaidade que Aires destaca aí revela-se, ao mesmo tempo, também em sua filosofia. A capacidade de travestir orgulho e vergonha por sentimentos nobres não é exclusivo dos crentes no romance, sendo comum ao narrador. É claro que o poder está intimamente ligado ao *status*, motivo pelo qual a imagem é tão importante para os Santos. O mesmo se deve dizer sobre o casal Batista e o poder político. Para ser mais preciso, vaidade e

política vivem em simbiose. De fato, falamos sobre vaidade também porque ela explica mais atitudes no romance que as apaziguações e fatalismos de Aires.

Também é verdade que, em algumas exceções discretas, a vaidade é superada. Ela se revela então outro meio pelo qual o narrador nos quer fazer seu cúmplice, contendo nossa interpretação para que passivamente aceitemos sua forma de ver o mundo. As defesas que apresenta para seus personagens, desculpando-os por suas falhas, figuram-se ridículas, no entanto. Elas nos colocam em posição de crítica contra aquilo mesmo que o narrador busca justificar, ou seja, que Machado finge justificar.

O retrato que Machado faz de suas personagens não indica que é preciso ser passivo à vaidade humana. Ele serve, em primeiro lugar, para superar o moralismo infantil do melodrama, que posiciona os defeitos nos atos de algumas pessoas más, as quais, sendo derrotadas, deixariam de intervir na felicidade e virtude das personagens. Machado também explorou em sua crítica teatral que a arte não altera o comportamento das exceções viciadas, bem como não muda a natureza humana. Moralismos voltados a isso seriam inúteis.

Em segundo lugar, para uma crítica moral madura, é preciso revelar a universalidade desses problemas. O conhecimento das máscaras virtuosas e das autoengações do dia-a-dia são o próprio ato moral necessário. É preciso que o leitor se conheça, veja em si os defeitos que pressupõe nos outros. Isso Machado percebera já pelo teatro, afinal a vantagem deste era revelar pela ação, não pela declamação ou pela retórica racional. O Realismo teatral seria idealmente crítico, como afirmamos, por autoevidência. A identificação do leitor na obra seria então um caminho para o autoconhecimento, primeiro passo para uma alteração significativa. Ao mesmo tempo, é claro, esse conhecimento está ridicularizado ou desvelado, de modo que o público não se aceite passivamente, mas que se veja provocado a uma reação. O que deixa clara a crítica é que a vaidade, no exemplo de *Esau e Jacó*, extrapola a mera necessidade do enredo. Ela está em debate, aparece por personagens bem como pelo narrador, e permite vislumbrar, por vezes, a virtude.

A crítica da própria virtude é essencial, enfim, como nos lembravam os moralistas franceses. Machado não mostra apenas nossos defeitos, mas nossa própria retórica, que então se figura ridícula e pode ser questionada e superada. A relação entre os indivíduos e a lógica de um país complementa que um defeito comum não seja aceitável. É por isso mesmo que ele se torna tão provocativo, tão necessitado de uma solução, a qual o narrador não pode nos apresentar, por ser ele próprio defensor dessa lógica de um *status quo* que o conforta. Por

outro lado, exímio conhecedor e defensor de nossos defeitos, Aires se figura ideal para explicitá-los. Seus defeitos e opiniões, porém, voltam o leitor contra essa defesa. Sabemos que o livro desvela um problema, que o final não satisfaz uma superação, antes parece indicar um retrocesso, e a forma de Aires analisar a situação com certeza não ajudou a iluminar uma solução. Não se trata, portanto, de um moralismo, Machado não indica que conheça a solução ideal. Apenas o autor revela esse impasse em vez de mantê-lo ocultado. Estamos atentos e cientes graças a ele.

Analisando o “último” romance de Machado de Assis, fica claro que a solução para a discussão moral na arte passou pela mímese. Ele conseguiu representar o caráter, ou os caracteres que compõem determinado caráter nacional, sem necessariamente explicitar sua forma para os problemas teóricos estéticos que nos ajudaram a entender seus textos de jornal, desde o início da carreira. Sua obra não é amoral, pois não é a harmonia pura, mas a mímese que embasa e estrutura seu trabalho artístico. O próprio fechamento da harmonia interna passa a usar o leitor para que todas as partes se encontrem num conjunto significativo.

Isso não apenas destaca a importância da mímese para Machado como o localiza, ainda com *Esau e Jacó*, na discussão sobre nacionalidade que o precedeu, à qual ele deu sua própria contribuição. A mímese interessada na nação vem especialmente de Alencar, com quem o autor conviveu e debateu muito. O desenvolvimento dessa investigação e construção nacional revela o caráter moral, político de uma estética que destaque a mímese, o que em Machado se tornou um interesse pelas convenções e mentiras que precisavam ser desveladas em nossa sociedade, como afirmou Alexandre Eulálio. Assim, para falarmos com Alencar, o artista polia a face que se esboçava no viver do povo. Machado de Assis completava o retrato da nação nascente, pesquisada e inventada pelo romancista romântico, com o fim da monarquia que começou nossa história independente, bem como com a conclusão do século XIX, em que a mesma história teve início. O engajamento dessa estética é nítido. A crítica moral do romance a respeito do país, bem como do leitor a respeito do livro, lhe é pressuposta.

Consideramos ter ficado claro que Machado via a criação literária como realmente uma atividade, ou seja, uma ação. Tal ação deve se dar sobre o mundo, o que em si já implica considerações morais. Apenas uma atividade irresponsável não implicaria uma ponderação ética, o que Machado reconhecia como possibilidade na arte que via, por exemplo, tomar o teatro nacional no fim do século XIX. Quando se soma a essa atividade moral implícita na

ação o nacionalismo literário, ou seja, a crença no valor das letras para a construção da nação, a possibilidade de uma arte amoral torna-se uma improbabilidade enorme, mais ainda se o próprio ato de escrever para o público, pela literatura ou não, reconhece seu valor e sua responsabilidade por meio da identidade liberal da imprensa. A literatura, portanto, é um campo de atividade pública que se reconhece na convergência de responsabilidades sociais, voltadas tanto à liberdade do povo quanto ao progresso do mesmo e, por isso, da nação. É, portanto, coerente com sua escrita uma leitura de sua obra que busque entender problematizações morais presentes nela.

A arte “dever” ser moral não indica que isso a resuma. O cidadão apenas o é quando participa conscientemente de sua sociedade (e não de qualquer tipo de sociedade, diga-se de passagem), mas essa participação política não resume seu *status* de cidadão, muito menos de ser humano. (Também não bastaria esse engajamento a uma obra para ser considerada arte.) A arte moralmente consciente assume o papel de cidadania do artista, como a participação em jornal sempre fora uma forma para Machado e outros companheiros serem cidadãos, para que pudessem atuar no meio político bastante restrito e fechado que caracterizava o Brasil. A atividade jornalística que buscamos ressaltar em Machado se faz sentir assim até o fim de sua obra, desde que percebamos o interesse pela nação que acompanha sua estética.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Sonhos d'Ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução: Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. 12ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica e correspondência*. São Paulo: Globo, 1997a (Obras Completas de Machado de Assis).

\_\_\_\_\_. *Crítica e variedades*. São Paulo: Globo, 1997b (Obras Completas de Machado de Assis).

\_\_\_\_\_. *Contos recolhidos*. Org. Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: do teatro*. Organização, introdução e notas: João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Org. J. Galante de Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Machado de Assis*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Três peças francesas traduzidas por Machado de Assis*. Organização, introdução e notas Jean-Michel Massa. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Estudos 2; J. Guinsburg [dir]).

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome*. SP: UNICAMP, 2003.

BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Trad. José Saramago. Portugal: Estampa, 1978.

BETELLA, Gabriela Kvacek. *Narradores de Machado de Assis*. São Paulo: EdUSP / Nankin, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. 50ª ed. Petrópolis: Editora Vozes; Brasília: Imprimatur, 2005. Edição da família.

BIBLIOTECA NACIONAL. *O espelho: revista semanal de literatura, modas, indústria e artes*. Ed. fac-similar (1859-1860). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

BOILEAU, Nicolas. *Arte poética*. Trad. Conde da Ariceira. Lisboa: Fernandes Livraria, 1957.



BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. Uma Figura Machadiana. In: OBRA COMPLETA em quatro volumes. Machado de Assis. Organização NETO, Aluizio Leite; CECILIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004.

CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. SP: Ateliê Editorial, 2008.

CANDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. In: OBRA COMPLETA em quatro volumes: volume 3. Machado de Assis. Organização NETO, Aluizio Leite; CECILIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

CANTO-SPERBER. *Dicionário de ética e filosofia moral*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CASO, Antonio. *Filósofos y moralistas franceses*. México DF: Stylo, 1957.

CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP, 1969.

CHAVES, Flávio Loureiro. *História e literatura*. 2 ed. Porto Alegre: UFRGS, 1991.

COSTA, João Cruz. *Panorama da história da filosofia no Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1960.

COUTINHO, Afrânio. *A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: São José, 1960.

DIDEROT. *Oeuvres*. Paris: Robert Laffont, 1996. (Tome IV: Esthétique – théâtre).

\_\_\_\_\_. *Observações... ou paradoxo sobre o comediante*. Lisboa: Guimarães, 2000.

EULÁLIO, Alexandre. *Escritos*. Organizadores: Berta Waldman, Luiz Dantas. Campinas: UNICAMP; São Paulo: UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. A Estrutura Narrativa de *Quincas Borba*. In: OBRA COMPLETA em quatro volumes: volume 3. Machado de Assis. Organização NETO, Aluizio Leite; CECILIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2004. (Didática I)

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001. (Coleção textos; 15).

\_\_\_\_\_. Introdução. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Machado de Assis: do teatro*. Organização, introdução e notas: João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. Introdução. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Teatro de Machado de Assis*. Organização, introdução e notas: João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRAGELLI, Pedro Coelho. Desconfie do Narrador! *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, n. 85, p. 56-59, 2012.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 2008.

GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismo*. Lisboa: Gradiva, 1993.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. (Col. Literatura e teoria literária, v. 56).

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GLEDSON, John; GRANJA, Lúcia. Introdução e organização. ASSIS, Machado de. *Notas semanais*. São Paulo: UNICAMP, 2008.

GOMES, Eugênio. *Espelho contra espelho: estudos e ensaios*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949.

\_\_\_\_\_. O Testamento Estético de Machado de Assis. In: OBRA COMPLETA em quatro volumes. Machado de Assis. Organização NETO, Aluizio Leite; CECILIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Introdução. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo : Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2004.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Poésie*. Paris : J. Lemonnier, 1885. Edition Nationale. 1 v. Odes et Ballades. Disponível

em <http://archive.org/stream/odesetballade00hugo#page/n3/mode/2up>

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

LA BRUYÈRE. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1951.

LA FOND, Jean. “Os moralistas franceses dos séculos XVII e XVIII”. Trad. Ana Maria Ribeiro-Althoff. In: CANTO-SPERBER. *Dicionário de ética e filosofia moral*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

LA ROCHEFOUCAULD, François. *Maximes*. Paris: Larousse, 1934.

LIMA, Ivana Stolze. A língua nacional no império do Brasil. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (organizadores). *O Brasil imperial, volume II: 1831-1870*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

LOBO, Luiza (org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Tradução, seleção, notas e introdução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: UFRJ; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MAGALHÃES JR., Raimundo (organização e prefácio). *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Contos recolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

MARTINS, Ana Luiza. A imprensa em tempos de império. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina (organizadoras). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 45-80.

MASSA, Jean Michel. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. Tradução Marco Aurélio de Moura Matos. 2ª ed. revista. São Paulo: UNESP, 2009.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis tradutor*. Trad. Oséias Silas Ferraz. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Porto Alegre: Globo, 1935.

MERQUIOR, José Guilherme. Machado em perspectiva. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, Maurício Gomes de; MELO E SOUZA, Ronaldes de (org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1962.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*: Vol. 1 das origens ao Romantismo. São Paulo: Cultrix, 2008.

MOREL, Marco; BARROS, Mariana Monteiro de. *Palavra, imagem e poder*: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

MOREL, Marco. *As transformações dos espaços públicos*: imprensa, atores políticos e sociabilidade na cidade imperial. São Paulo: Hucitec, 2010.

\_\_\_\_\_. “Da gazeta tradicional aos jornais de opinião: metamorfoses da imprensa periódica no Brasil. In: NEVES, Lúcia Maria Bastos P. das. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

\_\_\_\_\_. “Os primeiros passos da palavra impressa”. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina (organizadoras). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 23-43.

OBRA COMPLETA em quatro volumes. Machado de Assis. Organização NETO, Aluizio Leite; CECILIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

PAES, José Paulo. *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASCAL, Blaise. *Pensées*. Paris: Hachette, 1950.

\_\_\_\_\_. *Provinciales I, II, IV, XIII*. Paris: Hachette, 1947.

PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a arte do ator*. São Paulo: Ática, 1984.

\_\_\_\_\_. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.

PRÉVOST, Antoine François. *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Flammarion, 1995.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. *Realismo e alegoria em Machado de Assis*. 1999. 339 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Ática, 1990. 7 ed.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da Verossimilhança. In: OBRA COMPLETA em quatro volumes: volume 3. Machado de Assis. Organização NETO, Aluizio Leite; CECILIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do

romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2000.

\_\_\_\_\_. A novidade das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, Maurício Gomes de; MELO E SOUZA, Ronaldo de (org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998).

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, Maurício Gomes de; MELO E SOUZA, Ronaldo de (org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998).

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1822-1868)*. Campinas: UNICAMP, CECULT, 2002.

TAINÉ, Hippolyte. *Philosophie de l'art*. Paris: Fayard, 1985.

THIESSE, Anne-Marie. *Ficções criadoras: as identidades nacionais. Anos 90*. Porto Alegre, n. 15, 2001/2002, p. 7-23.

TOBIAS, José Antônio. *História das idéias estéticas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo, 1967.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996. (Coleção Travessia do Século).

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: L@PM, 2010.