



**CLAUDINEI MARIA**

**NOS DESVÃOS DA ESCRITA: A BÍBLIA, NAS  
NARRATIVAS DE BRÁS CUBAS, BENTO SANTIAGO E  
DO CONSELHEIRO AIRES**

**CAMPINAS  
2013**





UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

CLAUDINEI MARIA

NOS DESVÃOS DA ESCRITA: A BÍBLIA, NAS NARRATIVAS DE  
BRÁS CUBAS, BENTO SANTIAGO E DO CONSELHEIRO AIRES

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Maria Chalmers

Tese de doutorado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de doutor em Teoria e  
História Literária, na área de  
Literatura Brasileira.

Prof. Dr. FÁBIO AKCEL RUD DURÃO  
Coordenador Geral de Pós-Graduação  
IEL / UNICAMP  
Matr.: 29048-6

Este exemplar é a redação final da  
tese / dissertação e aprovada pela  
Comissão Julgadora em:

11 / 04 / 2013

CAMPINAS  
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
CRISLLENE QUEIROZ CUSTODIO – CRB8/8624 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE  
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

M337n Maria, Claudinei, 1963-  
Nos desvãos da escrita: a Bíblia, nas narrativas de Brás Cubas, Bento Santiago e do conselheiro Aires / Claudinei Maria. -- Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Vera Maria Chalmers.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. Dom Casmurro. 2. Assis, Machado de, 1839-1908. Esaú e Jacó. 3. Assis, Machado de, 1839-1908. Memorial de Aires. 4. Assis, Machado de, 1839-1908. Memórias póstumas de Brás Cubas. 5. Bíblia na literatura. I. Chalmers, Vera Maria, 1941-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

### Informações para Biblioteca Digital

**Título em inglês:** In the attic-spaces of writing: the Bible, in the narratives of Brás Cubas, Bento Santiago and conselheiro Aires.

**Palavras-chave em inglês:**

Assis, Machado de, 1839-1908. Dom Casmurro  
Assis, Machado de, 1839-1908. Esau and Jacob  
Assis, Machado de, 1839-1908. Counselor Ayres' memorial  
Assis, Machado de, 1839-1908. Posthumous memoirs of Brás Cubas  
Bible in literature

**Área de concentração:** Literatura Brasileira

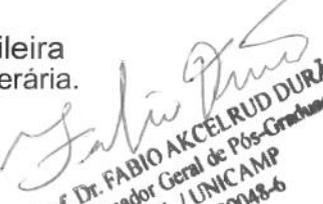
**Titulação:** Doutor em Teoria e História Literária.

**Banca examinadora:**

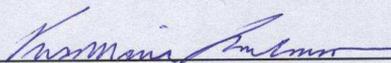
Vera Maria Chalmers [Orientador]  
Marcos Aparecido Lopes  
Jefferson Cano  
Paulo Sérgio de Proença  
Tereza de Moraes

**Data da defesa:** 27-02-2013.

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária.

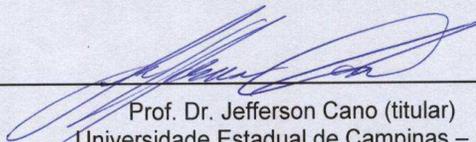
  
Prof. Dr. FÁBIO AKCEL RUD DURÃO  
Coordenador Geral de Pós-Graduação  
IEL / UNICAMP  
Matr.: 29048-6

**BANCA EXAMINADORA**



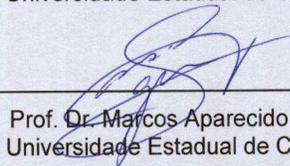
---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Maria Chalmers – Orientadora  
Universidade Estadual de Campinas – IEL



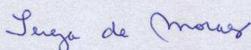
---

Prof. Dr. Jefferson Cano (titular)  
Universidade Estadual de Campinas – IEL



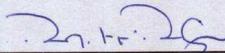
---

Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes (titular)  
Universidade Estadual de Campinas – IEL



---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tereza de Moraes (titular)  
Pontifícia Universidade Católica de Campinas – Puccamp



---

Prof. Dr. Paulo Sérgio de Proença (titular)  
Faculdade de Teologia da Igreja Presbiteriana Independente – FATIPI

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Suzi Frankl Sperber (suplente)  
Universidade Estadual de Campinas – IEL

---

Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão (suplente)  
Universidade Estadual de Campinas – IEL

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Granja (suplente)  
UNESP – Ibilce – São José do Rio Preto



## DEDICATÓRIA

*À Senhora do Bom Sucesso*



## **AGRADECIMENTOS**

Ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo, assim como era no princípio, e agora, e sempre, e por todos os séculos dos séculos;

À grande Mãe de Deus, rainha do céu e da terra, dos anjos e dos homens;

A minha orientadora;

Aos membros da banca examinadora;

A todos os professores e funcionários do IEL;

A minha família;

Aos amigos;

Aos diretores da Câmara Municipal de Jundiaí;

A todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.



## RESUMO

Esta tese examina referências bíblicas nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, de Machado de Aires, procurando determinar o papel delas na articulação das narrativas e o efeito alcançado em termos de possíveis significados.

Palavras-chave: Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó*, *Memorial de Aires*, Bíblia.



## SUMMARY

This thesis examines the references to the Bible in *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó* and *Memorial de Aires*, by Machado de Assis, with the aim of determining their role in the structure and composition of the narratives, and the effects attained by them, in terms of their possible meanings.

Keywords: Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó*, *Memorial de Aires*, Bible.



## SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1 – Romance: a gênese do gênero – contextualização	5
Capítulo 2 – <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> , uma síntese e projeção	17
Capítulo 3 – <i>Dom Casmurro</i> – uma obra em construção	63
Capítulo 4 – Esaú e Jacó x Pedro e Paulo	113
Capítulo 5 – <i>Memorial de Aires</i> : crepúsculo ou aurora?	179
Conclusão	207
Referências	217
Apêndice 1 – Machado-Bíblia (inventário das citações bíblicas)	225
Apêndice 2 – O Cônego ou metafísica do estilo	271



## INTRODUÇÃO –

Seis anos medeiam a defesa da minha dissertação de mestrado<sup>1</sup> e o presente trabalho. O ponto partida foi a análise de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. No âmbito bíblico, fiz aproximações com os livros de *Jó* e *Eclesiastes*, principalmente.

À época, salvo engano, não havia estudos específicos sobre tal correlação, sendo certo, porém, que muitos estudiosos machadianos já haviam apontado a Bíblia como uma das fontes da produção do escritor; mas nenhum deles se detivera mais demoradamente em demonstrar a extensão dessa influência ou contribuição, seja em elencar o número de citações bíblicas no conjunto da obra, seja em apontar o significado dessa notável presença, ou, ainda, e talvez o mais importante de tudo, determinar a função delas na construção dos enredos, das personagens, das tramas. Os examinadores julgaram, pois, a dissertação como um trabalho pioneiro, dizendo que eu não poderia me fundamentar na extensa fortuna crítica machadiana para embasar minhas pesquisas e incentivaram-me a continuar, ampliando o campo para o exame de outras narrativas.

De lá para cá, entretanto, essa realidade mudou: publicaram-se muitos artigos e ensaios e aumentou consideravelmente a produção acadêmica (dissertações e teses) sobre o assunto. Ao longo deste trabalho e na bibliografia, citarei algumas dessas produções. Uns autores se detiveram no exame dos contos, outros privilegiaram as crônicas ou determinado romance. Há, ainda, quem procurou dar uma panorâmica geral de toda a obra machadiana, destacando este ou aquele texto de temática bíblica.

Um outro fato que alterou o quadro das pesquisas literárias foi a formação de grupos de estudos comparados de literatura e teologia, tendo-se, inclusive, criado a Associação Latino-americana de Literatura e Teologia-ALALITE, em abril de 2006. Pelo fato de a Bíblia poder ser enquadrada nos dois âmbitos, literatura e teologia, trabalhos como a minha dissertação de

---

<sup>1</sup> Intitulada “*O pão da dor e o vinho da miséria*”: o banquete da existência, de *Jó* a *Brás Cubas*.

mestrado, por exemplo, têm sido vistos como pertencentes àquela vertente<sup>2</sup>. Sem querer entrar na discussão teórica sobre a legitimidade de uma leitura teológica (ainda que calcada na radicalidade da imanência divina na história humana) de obras literárias, desejo expressar novamente que o escopo da minha tese é estritamente literário, também no que se refere às remissões à Bíblia – vez que a tônica aqui pretendida é o modo peculiar como Machado a lê<sup>3</sup> e a insere nas suas narrativas e, mais, o efeito que alcança. Quando for necessário recontar episódios bíblicos no seu contexto original, isso se dará em vista a expor a transposição operada por Machado, a inserção deles no contexto das narrativas e o significado, ou sentido novo adquirido, a partir daí.

---

<sup>2</sup> Foi somente ao ler a dissertação de mestrado de Alex Villas Boas Oliveira Mariano, intitulada *O sentido da vida na trajetória poética de Carlos Drummond de Andrade*, defendida em 2008, na Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, sob orientação do Prof. Dr. Antonio Manzatto, é que tomei conhecimento do fato, especialmente através do capítulo I: *A reflexão antropológica no encontro Teologia e Literatura*, no qual, em meio à contextualização do assunto, vi citada minha dissertação de mestrado entre outras mais. Foi ali também que soube da existência da Associação Latino-americana de Literatura e Teologia-ALALITE, retrocitada.

<sup>3</sup> Com efeito, Machado possuía um exemplar da Bíblia. Podemos confirmar a informação pelo levantamento feito por Jean-Michel MASSA com o que restou da biblioteca de nosso escritor. Em *La bibliothèque de Machado de Assis* (*in: Revista do Livro – órgão do Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, ano VI, n.ºs 21-22, jan.-jun. 1961*), encontramos, no item IV, âmbito bíblico e religioso, n.º 78: *BÍBLIA, A. (...) Sagrada contendo o Velho e o Novo Testamento, traduzida em portuguez segundo a vulgata latina por António Pereira de Figueiredo. Londres, Officina de Harrison e filhos, 1866* (p. 206). Além disso, encontra-se a obra *Histoire littéraire de l'Ancien Testament, de Th. Noldeke, traduit de l'allemand par M.M. Hartwig Derenbourg et Jules Soury. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1873* (p. 206) e, ainda, *L'Ecclesiaste, traduit de l'hébreu avec une étude sur l'âge et le caractère du livre par RENAN, Ernest. Troisième édition. Paris, Calmann Lévy, 1891* (p. 234). Quanto a este último autor, Renan, a biblioteca remanescente de Machado conta com várias de suas obras totalizando 12 volumes, incluindo os de História das origens do cristianismo e os da História de povo de Israel; falta, porém, a tradução dele para o francês do livro de Jó, publicado com um estudo sobre a idade e o caráter do poema, em Paris, por Calmann-Lévy, sem data.

Dada a amplitude do assunto, foi necessário mais uma vez delimitar o campo para o exame da prosa machadiana e, nesta, de romances da chamada segunda fase. Não obstante, fiz um levantamento geral e sumário das citações bíblicas no âmbito da prosa de Machado (crônicas, contos e romances). Este inventário aparecerá como apêndice, para facilitar consultas e remissões.

A intenção inicial do trabalho era deter-se em *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó*, apenas. Porém, dada a necessidade de situar a nova pesquisa em perspectiva à já realizada, tive que me reportar, ainda que mais brevemente, às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Outra questão surgida foi a da personagem/narrador Aires, que aparece em *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires* – sendo um importante elo para as duas narrativas. Isto me levou a examinar também esse último romance, não só quanto às citações bíblico-literárias, ali em menor número, mas quanto ao papel do conselheiro naquelas duas narrativas. Com isso, acabou ficando de fora desta tese apenas um romance dessa fase, o *Quincas Borba*.

No exame desses quatro romances, alguns livros bíblicos são citados de modo particular: *Jó* e *Eclesiastes*, mas *Memórias Póstumas*, como já referido; *Cântico dos Cânticos*, profecia de *Ezequiel*, em *Dom Casmurro*; e novamente uma menção explícita do *Eclesiastes* em *Memorial de Aires*. Além disso, há várias referências ao *Gênesis*, incluído aí o ciclo de Esaú e do patriarca Jacó, epístolas apostólicas, tanto petrinhas quanto paulinas, e, evidentemente, citações dos evangelhos. Tal levantamento aponta, ainda, uma intertextualidade interna dos romances, com remissões recíprocas entre si e pontos de convergência, a partir das citações ou alusões bíblicas.

Um outro ponto que se foi mostrando cada vez mais claramente ao longo do processo de exame das citações bíblicas na obra de Machado é que elas quase sempre vêm em paralelo com citações de outras obras literárias – e isto para causar um efeito determinado, que espero demonstrar ao longo deste trabalho. Como se pode depreender, há uma rede intrincada de correlações, de vários tipos e em planos diversos – das narrativas em si com as citações

(sejam especificamente bíblicas, sejam de outras fontes) das correlações internas de cada uma delas, como também delas entre si. Muitas vezes, são essas correlações que dão um novo sentido a cada uma das narrativas em separado, bem como ao conjunto, vislumbrando um *modus scribendi* comum, cuja marca mais evidente é a dos narradores fortemente presentes, sob cuja ótica as narrativas são construídas. Muitas vezes, segui fios interpretativos que poderiam ser considerados secundários à trama, mas que, ao final, se mostraram fios consistentes e fundamentais. Várias e novas leituras de cada um dos romances, em diversas fases desta pesquisa, levaram-me a levantar muitas questões interessantes, que procurei incorporar nos capítulos dedicados ao exame de cada um deles. Todo esse material pode dar pistas de como minha leitura pessoal da obra machadiana foi se estabelecendo e pode também ilustrar as argumentações que traço ao longo desta tese, para defender este ou aquele ponto de vista.

Por último, como fizera no trabalho anterior, as citações e referências bíblicas aqui usadas são da edição brasileira da Bíblia de Jerusalém, pela Paulus. Quando forem utilizadas outras versões, essas serão citadas nominalmente.

## CAPÍTULO 1 – ROMANCE: A GÊNESE DO GÊNERO - CONTEXTUALIZAÇÃO

Antes de entrar propriamente no escopo principal desta pesquisa (campo especificamente bíblico-literário) é útil abordar, ainda que rapidamente, a gênese do romance como moderno gênero literário e, depois, a sua expressão nas letras nacionais, culminando em Machado de Assis, um dos seus máximos expoentes. Para tanto, vali-me da leitura do criterioso estudo de Ian WATT (2010), *A ascensão do romance*, em que trata da gênese do romance na Inglaterra do século XVIII, analisando as transformações sociais ocorridas então e seus posteriores desdobramentos na forma de organização e interação dos vários segmentos que formavam a sociedade europeia. Isso suscitou a necessidade de examinar como tal organização se dava aqui no Brasil e como se teria desenvolvido nestas terras o novo gênero literário, tanto mais que esse foi um gênero privilegiado por Machado de Assis, através do qual a realidade local foi retratada sob a visão de uma determinada classe social, representada pelos diversos narradores, e que alcançou, nele (Machado) um novo *status*.

Watt vai mostrando como a mudança progressiva de uma mentalidade ainda marcada por valores medievais, de coletividade indiferenciada, submissão a autoridade, sociedade altamente hierarquizada, vai aos poucos deslocando os focos para o indivíduo, que acaba se tornando o paradigma a partir do qual se organizam os demais elementos. Assim, começa a aparecer a pessoa individualizada, com suas necessidades, sentimentos, consciência, vontade próprios.

O fundo dessas profundas transformações se deveu em grande parte às reformas religiosas ocorridas a partir do século XVI no velho continente. Esse movimento veio a abalar a unidade religiosa e social da Europa ao colocar em cheque o expoente máximo da autoridade que se achava no vértice da pirâmide social. A partir daí, os pilares que sustentavam a organização medieval foram alvos de assalto. Enquanto antes imperava a

submissão à ordem estabelecida por Deus e mantida através de seus representantes legitimamente constituídos na Terra (a Igreja, que chancelava também o poder temporal dos reis), agora o que valia era a consciência individual, remetida diretamente à divindade, sem passar pela intermediação de um corpo de autoridade constituída. Exemplo disso é o chamado “livre exame” das Escrituras: se no cristianismo medieval era a Igreja, enquanto hierarquia, quem interpretava e ditava as normas de conduta daí derivadas, no protestantismo o fiel extrai por si o ensinamento e suas consequências práticas.

Mas o protestantismo não é um monobloco: naturalmente as suas manifestações foram tomando a forma do “gênio” de cada povo onde floresceu, ou do fundador de determinado movimento. Assim, o luteranismo nasceu na Alemanha, o calvinismo na Suíça, o anglicanismo na Inglaterra. E mesmo esses movimentos originais foram se desdobrando e subgrupos foram surgindo, ampliando ainda mais o campo do enfrentamento da autoridade. Assim é que na própria Inglaterra surgiram mais e mais grupos dissidentes da igreja oficial, rejeitando o que ela ainda havia conservado da velha ordem católica e instaurando cada vez mais o distanciamento dos modelos anteriores.

Watt aponta, então, a influência do puritanismo na sociedade inglesa e como essas ideias foram sendo disseminadas por autores ligados a ele, como Defoe, por exemplo.

Paralelamente às transformações na mentalidade religiosa, houve também as ocorridas no campo econômico. Teóricos da sociologia atribuem ao protestantismo, além do nascimento do individualismo, a responsabilidade pelo surgimento do que se passou a chamar capitalismo.

O crítico vai descrevendo que o mundo do trabalho tornou-se diferenciado – atividades que antes eram feitas por todos ou por grande parte da população, passaram a sê-lo por profissionais especializados (como a feitura de pães, roupas, entre outras). Assim, muitos dos trabalhos domésticos, tradicionalmente feitos pelas mulheres, passaram a ser feitos por trabalhadores assalariados. Com isso, o contingente feminino foi tendo mais tempo livre para

se dedicar a cuidados pessoais e lazer, bem como à instrução e educação, tornando-se, por isso, público alvo dos romances.

A divisão do espaço físico também vai acompanhando as mudanças estruturais da sociedade. A casa senhorial, com grandes salões onde conviviam próximos todos os membros e agregados, vai dando lugar a cômodos individuais, onde a privacidade vai se acentuando. A grande família, que compreendia largos laços de parentesco, vai se restringindo ao núcleo familiar de pais e filhos somente. As regras que regiam o casamento são transformadas – a escolha do parceiro pelo próprio interessado vai se impondo como norma, não mais como imposição dos mais velhos ou por convenções, e os vínculos maritais obedecem a outra escala de prioridades.

Tudo isso aparece refletido na produção literária a partir do século XVIII, atravessando todo o XIX. E no Brasil, como esse processo se teria dado? A sociedade brasileira teria acompanhado essas evoluções? Como isso se refletia na produção literária local? Que tratamento Machado de Assis, como um dos expoentes máximos do romance brasileiro, deu a todo esse universo social?

Para esboçar respostas a tais perguntas foi preciso fazer um percurso sobre a história nacional, desde o período colonial (onde alguns padrões foram estabelecidos) até os fins do Império, no século XIX, e início da República.

A colonização do Brasil começa no século XVI, justamente quando a Europa sofre os abalos acima mencionados. Os trinta primeiros anos após o descobrimento oficial do país praticamente não são referidos na historiografia. No entanto, houve intensa movimentação nas terras brasílicas, de aventureiros, caçadores de riquezas, confrontos entre europeus e nativos, traições, emboscadas, mortes. Se Portugal acabou perdendo a corrida pelo ouro para os espanhóis nas duas frentes – o Rio da Prata e o Amazonas – também teve que tomar posição frente às incursões estrangeiras, especialmente francesas, nas terras atlânticas. Quanto aos primeiros portugueses que aqui ficaram, de cara se notam dois comportamentos diametralmente opostos: os degredados,

condenados e os deixados aqui como “representantes” da coroa portuguesa sonhavam em voltar à Metrópole – se possível enriquecidos. Mas houve também os desertores – pessoas que desejavam ficar aqui, por livre vontade. Esses, ambientaram-se, mergulharam no modo de vida indígena e se aculturaram. Todavia, o espírito predominante era o do estranhamento, o do desterramento. Fernando NOVAIS (1997)<sup>4</sup> diz que, enquanto os colonos espanhóis se nominavam *criollos* nas Índias de Castela, “na América portuguesa, o mais comum era chamar reinóis aos nascidos na Metrópole. Quer dizer: os colonos hispanos identificavam-se positivamente pelo que eram ou acreditavam ser (‘nós somos *criollos*’); os luso-brasileiros identificávamos-nos negativamente (‘nós não somos reinóis’), pelo que sabíamos não ser”. De todo modo, continua o sentimento dominante do viver em colônias, que era a intensa e permanente sensação de instabilidade, precariedade, provisoriedade, insegurança, descontiguidade, desconforto.

O historiador registra, ainda, as reflexões de Frei Vicente do Salvador, em sua obra “História do Brasil (1550-1627)”, em que aponta que “verdadeiramente nesta terra andam as coisas trocadas, porque toda ela não é república, sendo-a cada casa”. Ou seja, “coisas trocadas” mediante o modelo da Metrópole.

Acrescente-se a isto que, no âmbito econômico, a América portuguesa trouxe, desde o princípio, em seu bojo, como um de seus componentes estruturais, o escravismo. Nesse sistema, as populações aparecem em dois estratos: os que são compelidos ao trabalho e aqueles que os compelem, os dominadores e os dominados, os senhores e os escravos. E entre os dois polos, toda uma imensa gama de situações intermediárias. Nesse sentido, a formação social brasileira ficou marcada pelo estigma insuperável que identifica trabalho com servidão, lazer com dominação. No começo, essa distinção ainda não era totalmente delimitada, pois aquelas condições de precariedade e mobilidade geral obrigavam os grupos a se interagirem mais proximamente – assim, os trabalhos cabiam a todos, livres ou escravos, seja

<sup>4</sup> In: História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, vol. 1.

no âmbito doméstico seja no agrário. Também os divertimentos eram públicos e se constituíam basicamente das cerimônias religiosas, litúrgicas ou populares.

Laura de Mello e SOUZA (1997)<sup>5</sup> aponta que no decorrer do século XIX muita coisa mudaria, ampliando o espaço da privacidade, melhor definindo os seus contornos. A vinda da família real ao Brasil, em 1808, traria hábitos e costumes civilizatórios, além da máquina estatal complexa, com instituições públicas de monta em funcionamento. Com a abertura dos portos, modas e usos da Europa foram se implantando. Dessa forma, o Brasil passa a receber mais diretamente as influências transformadoras que estavam acontecendo também na Europa, como dito acima.

Com a instalação da corte na cidade do Rio de Janeiro, esta se tornará o espelho e a norma para as demais províncias. O padrão cultural europeu vai se impondo em todos os campos. O país recebe expedições científicas e artísticas, trupes de ópera que trazem o carnaval de salão, à moda veneziana; os pianos invadem as residências mais abastadas, a iluminação a gás vai ampliando as horas de lazer e convívio social. A urbanização cresce aceleradamente.

Tudo permeado pelo sistema escravista.

Luiz Felipe de ALENCASTRO (1999)<sup>6</sup> afirma que “havia uma ordem privada específica escravista, que devia ser endossada nas diferentes etapas de institucionalização do Império. Os condicionantes históricos desse processo configuraram duradouramente o cotidiano, a sociabilidade, a vida familiar e a vida pública brasileira”. Segundo o mesmo historiador, “no decurso do século XIX, os cativos representam da metade a dois quintos do total de habitantes da corte”. Entre 1821 e 1849, a população do município praticamente dobrou e a corte agregava na última data, em números absolutos, a maior concentração urbana de escravos existente no mundo desde o final do Império Romano: 110 mil escravos para 266 mil habitantes.

---

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> *In: História da vida privada no Brasil: Império.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997, vol. 2.

Em todo o país, o censo de 1872 aponta 1.508.566 escravos, dos quais 69% dados como pretos e 31% como pardos. No cômputo geral, a população brasileira conta com 58% de africanos ou afrodescendentes.

Entretanto, a partir de 1887 começou a acelerar o processo para a emancipação total dos escravos. O assunto era objeto de acaloradas discussões e debates. Colocava-se em cheque, assim, a legitimidade do regime imperial, calcado no sistema escravista. Na opinião de muitos, era apenas questão de tempo para a derrocada final da monarquia. 15 de novembro de 1889 daria razão a tais conjeturas.

Traçado este breve quadro da sociedade brasileira, dos seus primórdios até fins do século XIX, resta examinar como os indícios dessas transformações aparecem no romance machadiano.

Temos visto que Machado é romancista urbano, notadamente da corte, pouco fazendo menção à vida do campo ou propriedades rurais. Assim, todo o universo das mais variadas personagens transcorre no ambiente da cidade. O espaço típico é o dos salões familiares, onde as pessoas se reúnem para conversas, jogos de tabuleiro ou cartas, saraus com música ao piano e alguma dança. Saídas são para as ruas centrais do Rio de Janeiro ou algum reduto das imediações, como a Tijuca. Os que podem, sobem a Petrópolis, para o veraneio, e lá participam de outras tantas atividades de recreação e convívio de lazer.

Dos romances examinados, podem-se extrair certas particularidades estudadas nos livros que tratam da formação da sociedade brasileira e que compõem a bibliografia deste trabalho.

Em *Memórias Póstumas* não há muitos índices cronológicos, mas sabe-se que Brás Cubas nasceu nos primeiros anos do século XIX. Brás conta a tentativa de seu pai de enxertar a família no ramo Cubas pertencente à história do Brasil, a do capitão-mor e fundador de Santos, seu homônimo, para encobrir uma origem mais humilde, a do ascendente tanoeiro e comerciante.

Além desse fato, há o famoso banquete de 1814, celebrando a derrota de Napoleão Bonaparte. Isso tudo foi no “tempo do rei”, como dirá. Os

amores de Marcela se deram por ocasião da independência, em 1822. Depois disso, praticamente não há mais indicações de fatos históricos a balizar a narrativa. Porém, algumas informações de costumes e tradições confirmam os dados trazidos nos livros de história do período: os bailes, as músicas, o teatro, os jogos. Também a presença do oratório privado de Virgília, quando a devoção nascida do medo apontava. Também aparecem os ofícios de costureira e doceira de D. Plácida, tão comuns então. Os numerosos convites de enterro que Damasceno enviou e que foram tão pouco correspondidos, mostra como um grande e concorrido enterro era sinal de prestígio naquela sociedade. A afiliação de Brás a uma irmandade religiosa, por algum tempo, mostra que era prática comum, pela qual um benfeitor garantia reconhecimento e admiração, bem como uma vaga de sepultamento honroso na igreja (no caso de membros sem recursos, a incorporação a uma irmandade garantia ao menos um enterro digno). O romance traz também ideias científicas, humanistas e de progresso (tais como o evolucionismo de Darwin e Spencer, o Positivismo, de Comte), consubstanciados no Humanitismo de Quincas Borba.

A narrativa de *Dom Casmurro* se passa no tempo do Império, pois são mencionados os cortejos do Imperador pelas ruas, onde o trânsito parava. Há também o devaneio de Bentinho de uma audiência em que pediria dispensa do seminário e uma vaga na faculdade real de medicina. Uma referência contemporânea externa é a que ensejou o debate entre Bentinho e Manduca, a guerra da Crimeia, de 1853 a 1856. José Dias se passa por praticante de homeopatia (pelas leituras feitas, ficamos sabendo da influência francesa, via escritos e propaganda, da homeopatia, que ganhou espaço e vários adeptos no país). Aparece também a religiosidade mercantilista e utilitarista de D. Glória e do próprio Bentinho, com promessas sem fim a cumprir, em troca de benefícios celestes concedidos. Algumas datas, como o casamento de Bento e Capitu, em março de 1865, a morte de Escobar, em março de 1871, e o recrudescimento das desconfianças de Bento, à vista da semelhança de seu filho Ezequiel com o amigo morto, em 1872, vêm sem o amparo de fatos históricos relevantes.

Em *Esau e Jacó* há referências temporais e históricas mais marcadas, pois a narrativa parte do nascimento dos gêmeos, em abril de 1870, e avança para o período repleto de transformações compreendido entre 1888, 1889, até, ao menos, 1893, já na República. Assim, aparece a “questão grave e gravíssima” da abolição, depois é relatado o baile da Ilha Fiscal, o último da Monarquia. Segue-se a proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, vindo depois a dissolução do congresso nacional pelo Marechal Deodoro e a transmissão do governo ao Marechal Floriano (tempos tempestuosos para Batista). Depois se faz menção à primeira constituição republicana (de 24 de fevereiro de 1891). A morte de Flora se dá durante o estado de sítio baixado por Floriano Peixoto em 10 de abril de 1892, que durou por 72 horas. Por fim, os últimos fatos históricos mencionados são a rebelião da esquadra e combates do Sul, fazendo referência à Revolta da Armada, em 06 de setembro de 1893, e à revolução federalista no Rio Grande do Sul. No campo dos costumes, vê-se Natividade, católica, indo consultar uma cabocla adivinha, bem como Santos, seu marido, ser adepto do espiritismo (terceira influência francesa, juntamente com o Positivismo e a difusão da homeopatia).

No *Memorial de Aires*, o enquadramento temporal é bem mais restrito e marcado pelas anotações pontuais de dias, meses e anos, compreendido no período de 09 de janeiro de 1888 e possivelmente setembro de 1889, já que o último registro é sem data definida. A narrativa não chega a atingir, portanto, a proclamação da República, mas faz menção às questões abolicionistas (as alforrias em massa, tal como a feita pelo Barão de Santa-Pia) e à assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888.

Com relação aos costumes, o que se pode abstrair é um certo relaxamento moral em Brás Cubas, com o adultério, e seus atos inconsequentes. Não há punição, castigo, tampouco remorsos. O grande motor é a nomeada, a opinião pública, as convenções sociais. Um ar de aventura perpassa todos os capítulos. Não aparece a necessidade do trabalho, o ganho do sustento (exceto D. Plácida, que também se corrompe moralmente, ao fazer o papel de alcoviteira). As relações são efêmeras, sem maiores vínculos. As

relações amorosas são livres, os jovens podendo escolher livremente os parceiros (Bento e Capitu, Flora e os gêmeos, Fidélia e Tristão), e não aparece a coação, como nos casamentos arranjados. Em *Memórias Póstumas* houve somente o caso da intervenção paterna com relação aos amores de Marcela, pois o filho estava gastando demais com a amante, não se preocupando com seu próprio futuro. No *Memorial*, há o caso de Fidélia e Noronha, cujo amor enfrentou as oposições paternas, por motivos de diferenças políticas, mas o destino se encarregou de juntar os namorados, a despeito da contrariedade.

O único caso de um apelo à honra ofendida, que pede reparação e satisfação é o de *Dom Casmurro*. Mesmo assim, o drama não está inserido numa perspectiva mais geral, da sociedade como um todo, mas restrito ao privado, aos valores morais do ofendido, Bento Santiago, e aos sentimentos de vingança e de satisfação de justiça que acalenta – de acordo com suas convicções internas de marido traído pela esposa com seu melhor amigo. Em nenhum momento a suposta traição de Capitu é mostrada na perspectiva da sociedade do tempo e como o assunto seria tratado nesse âmbito. Tudo se passa no tribunal interno de Bento Santiago, que coligiu evidências, formulou suspeitas, acolheu os indícios como provas, decretou a culpa, julgou a condenação, lavrou a sentença e aplicou o castigo. Nada desse drama transpareceu aos circunstantes.

Como já foi dito, as grandes ambientações dos romances se dão normalmente nos espaços internos. Ali se fazem as refeições, se conversa, se joga, baila. Menções a trabalhos são esporádicas – alguém foi ao banco, às compras, ao relojoeiro, de coche, discursar no Parlamento. Também se vai à rua, em passeio, ou veraneios a Petrópolis, toma-se a barca ou o bonde. Em geral, porém, os ambientes domésticos predominam. Tudo funciona como se uma engrenagem invisível se encarregasse dos mecanismos para o viver do dia a dia ou uma malha transparente interligasse os vários elementos da existência. Na verdade, isso existia: era a antiga e onipresente estrutura escravagista.

Como se veem pelas obras históricas estudadas, a escravidão era mesmo onipresente – o sistema social interno estava fundamentado nela, a tal ponto que parece que as pessoas haviam perdido a própria consciência disso.

Nos romances abordados, poucas são, com efeito, as referências diretas aos escravos e ao regime escravista. Numericamente, *Memórias Póstumas* traz a maior quantidade. Lá se vê o menino voluntarioso que quebra a cabeça de uma escrava que lhe nega uma colher de doce de coco; o moleque Prudêncio lhe servir de montaria e saco de pancadas; as escravas batendo roupa no lavadouro. No famoso banquete de 1814, do capítulo 12,

veio abaixo toda a velha prataria, vieram as toalhas de Flandres, as grandes jarras da Índia; matou-se um capado; encomendaram-se às madres de Ajuda as compotas e marmeladas; lavaram-se, arearam-se, poliram-se as salas, escadas, castiçais, arandelas, as vastas mangas de vidro, todos os aparelhos do luxo clássico.

Quem fez tudo isto? A voz passiva das frases deixa bem entrever quem executou todo o serviço (excetuando as compotas, feitas pelas religiosas, expressamente nominadas), assim como um escravo foi chamado a servir o doce ao menino birrento, no mesmo episódio, e uma escrava o retirou da sala do banquete.

Quem chorou a morte do austero professor Ludgero? Ninguém, a não ser um preto velho (certamente seu escravo ou um criado liberto). E quem era o pajem que acompanhava Brás Cubas e Quincas Borba às aulas? E quem trouxe o refresco para Marcela e o jovem Brás? A preta mucama. Quem acompanhou Brás à Tijuca, após a morte da mãe? O moleque Prudêncio. Por ocasião da morte do pai, há a discussão entre Brás e Sabina sobre a partilha da herança, casas, móveis, utensílios e escravos. Quando Brás Cubas achou o embrulho com dinheiro, tinha moleques à sala de jantar. Um escravo vem anunciar uma visita a Virgília. O liberto Prudêncio vergalha outro preto, seu escravo, em praça pública.

Fora isso, há quem entregue correspondências, bilhetes, recados, encomendas; quem faça pequenos ou grandes serviços. Quem os faz, senão os escravos?

Daí para os outros romances, diminuem as referências aos escravos.

Em *Dom Casmurro*, após a morte do marido, D. Glória vendeu a fazendola de Itaguaí e os escravos, mas comprou alguns outros que põe ao ganho ou aluguel. Na rua, um preto apregoava cocadas. Bentinho, quando ia fora de casa, tinha um pajem, dispensado por manobras de José Dias, que assume o posto. A família tinha um cocheiro escravo, tão velho quanto a sege que conduzia (chamava-se João); tinha também muitos mais escravos, descritos na visita do jovem seminarista Escobar, havendo quase todos os nomes quantas letras do alfabeto (Tomás, por exemplo, que andava em serviço, e sua mulher, Maria, que socava milho). Mais adiante, ficamos sabendo que Escobar e Sancha tinham escravos, ao menos um, que vai avisar Bento Santiago que o amigo se afogava no mar. Não se sabe, porém, se Capitu e Bento teriam escravos. Eles têm criados (aparece um copeiro e um serviçal), mas não se diz se eram escravos, libertos ou homens livres.

Em *Esaú e Jacó* vemos que Santos e Natividade têm lacaios. Os gêmeos tiveram amas de leite (provavelmente contratadas) e amas-secas também. Em 1878 tinham a criada Miquelina, que os roubou, mas não se sabe se seria escrava. Aires também tinha um criado, o velho José. Em suma, não há referência explícita a serviços feitos por escravos.

No *Memorial de Aires*, a menção é para os escravos da fazenda Santa-Pia, alforriados pelo barão antecipadamente à abolição oficial. Com a morte do patrão, fica a expectativa sobre se ficariam fiéis à filha, Fidélia, ou se abandonariam o trabalho na roça. Muitos ficam por amor à moça. A dona resolve vender a fazenda, mas por instigação de Tristão, prefere doá-la aos libertos, para que por si mesmos a cultivem, se quiserem.

O que transparece das narrativas é que seus autores ficcionais tinham como natural o fato da escravidão: 300 anos transcorridos haviam, de alguma forma, moldado as consciências e as relações sociais, como se o mundo fosse assim desde o dia de sua criação. Interessante apontar que os narradores só mudam o registro linguístico padrão para reproduzir as falas dos

escravos, como Prudêncio, em *Memórias Póstumas*, o vendedor de cocadas e a fala de Tomás, em *Dom Casmurro*, a cantiga do pai da cabocla Bárbara, em *Esaú e Jacó*. Isso denotaria a existência de mundos a parte, sem comunicação entre si? Que dizer também do tratamento dado ao espiritismo e à homeopatia, que tinham elementos que se aproximavam de crenças e práticas indígenas ou africanas? Que dizer do vexame das irmãs Natividade e Perpétua, ao subir o morro para consultar uma cabocla, cujo nome já lhe dá um qualificativo, de bárbara?

Mas também não é dado espaço para vozes discordantes. Se o sistema escravagista ruiu é porque já estava condenado por si. E se a monarquia foi substituída é porque o trem da história avançou e deixou para trás aquela estação. Visto pela ótica do *Eclesiastes*, diríamos que um fato sucede a outro, uma geração suplanta a anterior, há um movimento contínuo e um tempo para tudo debaixo do sol.

Apresentado o pano de fundo da sociedade brasileira retratada nos romances machadianos, passemos agora a um exame do conjunto dessa escrita.

## CAPÍTULO 2 – MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, UMA SÍNTESE E PROJEÇÃO

*A obra em si mesma é tudo.  
Brás Cubas, Prólogo*

No prólogo da 3.<sup>a</sup> edição das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (comentado mais adiante), o próprio Machado reproduz o questionamento levantado por um de seus primeiros críticos, Capistrano de Abreu: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* seria mesmo um romance?

A publicação da obra suscitou essa e muitas outras indagações, dada à aparente ruptura formal sobre os livros anteriores de Machado de Assis, devido ao seu caráter difuso e fragmentário, de narrativa plural, mas, principalmente, pela reinvenção do autor ficcional e sua relação com o leitor. Em contrapartida, à pretensão de originalidade há o recurso a modelos literários do século XVIII, como Sterne, Maistre, Garret<sup>7</sup>.

No seu importante estudo crítico “Machado de Assis na literatura brasileira”, introdutório ao volume 1, dedicado aos romances, da obra completa publicada pela Editora Aguilar, Afrânio Coutinho traça toda uma panorâmica, percorrendo a fortuna crítica do período de 1868 a 1959 (data da publicação do seu ensaio), examinando as principais questões em torno do romancista: a pertinência ou não de estabelecer duas fases de produção e se há entre elas ruptura ou amadurecimento progressivo, a classificação de Machado segundo

<sup>7</sup> Paulo FRANCHETTI, demonstrando que este tema ainda é atual, escreve: “O segundo Machado, em minha opinião, nasce diretamente da crise literária que se seguiu ao episódio de O Primo Basílio. Depois do sucesso de Eça no Brasil, a longa elaboração romanesca que resultara em Iaiá Garcia era um caminho sem futuro nem público. Assumir os pressupostos e o estilo do Realismo (depois denominado Naturalismo) não era uma possibilidade para Machado. A sua solução foi um recuo tático: adotou a forma do romance do século XVIII, isto é, acentuou o seu deslocamento em relação à tendência dominante do presente. A escolha da forma é também a escolha da perspectiva mutante que tanto se vale do registro do moralismo francês, quanto do da sátira menipeia, quanto da ironia romântica que ele bebera desde cedo na obra de Camilo. O resultado é o sabor de farsa que domina não só os dois primeiros romances da nova fase, mas ainda os que vêm depois. E o rendimento romanesco do recuo é notável não só pela invenção linguística que advém da liberdade do ponto de vista narrativo, mas também (e isso será depois um traço valorizado na chave de leitura mais moderna) por meio da constituição do livro, da escrita do livro e da materialidade do livro, como tema central do romance.” Fortuna crítica revisitada. In: *Jornal da Unicamp-Universidade Estadual de Campinas, Campinas*, 25 a 31 de agosto de 2008 – ANO XXII – N.º 406.

os quadros correntes das escolas literárias, a estética machadiana, o pessimismo, a veia humorística, as influências, e a acolhida das obras pelo público e pela crítica.

O estudioso perpassa as várias gerações de críticos, onde se destacam nomes como José Veríssimo, Araripe Júnior, Alcides Maia, Augusto Meyer, Lúcia Miguel Pereira e tantos outros que contribuíram para os estudos literários sobre Machado de Assis em várias frentes de pesquisa. De uma certa corrente contrária à opinião quase unânime sobre a importância do escritor carioca para as letras nacionais, surgem nomes como Sílvio Romero e Agripino Grieco, principalmente.

De lá para cá, o foco da atenção crítica passou, de um primeiro momento de contextualização e estabelecimento do legado literário machadiano, à análise psicológica dos caracteres e também a leituras que tendiam a um certo alegorismo das personagens principais. Depois, inaugurou-se um novo momento, em que a atenção se volta aos aspectos ideológicos da obra (Roberto Schwarz, para quem a virada das *Memórias Póstumas* não foi tanto de procedimentos literários, mas ideológicos), ou de reconstituição histórica em base empírica (Sidney Chalhoub). Há também os que se concentraram em realçar a filiação a determinadas correntes filosóficas (o ceticismo, o pirronismo, Schopenhauer, entre outras) e literárias (vários estudos de intertextualidade, sobretudo sobre a sátira menipeia, luciânica, mas também se centrando em autores como Leopardi ou os moralistas franceses).

Feita esta breve retrospectiva, vamos passar agora ao exame mais próximo da narrativa propriamente dita, começando por constatar que Brás Cubas, o autor ficcional, escreve suas memórias após ter vivido inteiramente sua existência – portanto, a distância cronológica entre os fatos e a narrativa é bem extensa, mas o narrador manipula a escrita, antepondo ou pospondo acontecimentos. No entanto, a sensação geral é de que o narrado se deu há pouco.

A história em si é perfeitamente verossímil – a aventura e peripécias de um jovem burguês inconsequente. Mas se se pensa no processo da escrita

implicado na condição do narrador, então é uma narrativa impossível, pois ele é um autor defunto e lá pelo meio do livro, Brás Cubas diz que riria se tivesse boca ou choraria se tivesse olhos, mas não os tem. Posto que ele dedica suas memórias ao verme que roeu as carnes do seu cadáver. Em contrapartida, tem ele mãos para escrever? Tem ele memória para recordar? Em outro momento, confessa que, ao recordar determinados fatos, foi invadido pelos mesmos sentimentos de então. Tem ele coração, portanto? Tem cérebro?

A narrativa toda surge como um delírio, isto é, tem o mesmo valor que quimeras imaginadas. Já o episódio momentâneo do delírio em si, reaparece neste contexto com outra força: as imagens são por demais vivas, cruas, carregadas de emoções contraditórias.

A impressão que se tem é a de que Brás Cubas viveu os seus 64 anos na mais completa inconsciência do drama humano, só tendo notícias dele esporadicamente e de forma superficial. Viveu até o fim como o voluntarioso menino do banquete de 1814 (capítulo 12), exigindo e fazendo pirraças, ou dando cascudos no moleque escravo (capítulo 11). E Brás Cubas autor não teria tido tempo para assimilar o choque que lhe veio da visão do delírio, pois morreu logo em seguida. Isto explicaria o tom muitas vezes agressivo, cínico e desdenhoso da condição humana. Brás Cubas ainda é sacudido no além-túmulo pelo espectro de Pandora e deixa isso transparecer em sua prosa.

*Memórias Póstumas* aparece como um escrito de crise – nele surgem grandes questões existenciais da injustiça do mundo, da dualidade primordial (ainda que Brás Cubas tenha tentado passar incólume por essa luta ao longo de sua existência, imprimindo certo cinismo aos seus atos e motivações, ele não pôde escapar do confronto com Pandora e a amarga visão da vacuidade de todas as coisas).

Brás verbaliza, numa narrativa crua, como a sacudir o leitor do torpor da existência, mostrando a si mesmo como espetáculo consumado da miséria da condição Humana. Ele, que no capítulo final (Das negativas), se vangloria de não ter transmitido a nenhuma criatura, por geração, o legado de nossa miséria, a transmite agora através de sua autobiografia impiedosa, a todos os

leitores, e ainda conserva uma atitude filosofante, contagiada de seu amigo semidemente Quincas Borba, contrapondo teorias de caráter moral (a da equivalência das janelas, por exemplo), reforça os traços destoantes de cada personagem, interpela e afronta o leitor, assume uma atitude artificial de arrependimento e segmenta a narrativa em blocos bem distintos e fechados (a infância, Marcela, Eugênia, Virgília e seu círculo, Eulália, por fim, Quincas Borba e o desfecho). O bloco mais longo e desenvolvido é, obviamente, o de suas relações com Virgília (uma espécie de Virgílio que conduz o nosso Dante, Brás Cubas, nos círculos do Purgatório e do Inferno). Aí o ritmo do tempo se acelera ou retarda, conforme convém ao narrador, para os efeitos que deseja produzir, ou conforme seu estado de espírito no momento da escrita.

Brás Cubas “escreve” com o estilo vacilante dos ébrios, destilando seu ressentimento e mesmo rancor em determinados momentos. Desvencilhado das convenções mortais e retirada a máscara social, aponta zombeteiramente para o espetáculo oferecido pela humanidade. Mesmo no além-túmulo, conserva veleidades de estilo próprio na composição de suas memórias – um estilo galante e mais novo, superior ao de Moisés, no seu Pentateuco. Por isso, manipula o tempo, invertendo a linha cronológica a seu bel prazer, para conseguir efeitos inovadores e inusuais.

Perpassa por toda a narrativa a questão crucial – galhofa e melancolia se alternam –: viver é um grande bem ou um grande mal, a natureza é amiga ou inimiga? Levantar essas questões, ainda que implicitamente, denota o conflito que não foi solucionado. Quer dizer: perguntar-se sobre o bem, sobre o mal, é admitir que ambos existem, é sustentar a dualidade; denunciar as injustiças do mundo é estabelecer seu contraponto; é formular juízos, discriminando entre as coisas, as que seriam justas e as que seriam injustas (mas qual o critério final para tal classificação? A felicidade? Nem mesmo a morte trouxe a resposta. Brás Cubas, apesar de ter “morrido” sexagenário não encontrou o equilíbrio (diferentemente de um Aires, como veremos) e isso transparece na sua escrita.

Com relação ao foco narrativo, considero importante dizer que, mesmo nos romances escritos em 1.<sup>a</sup> pessoa, pode-se notar não apenas uma voz que fala, mas uma alternância de vozes – uma polifonia. Tal é o caso de *Memórias Póstumas*, em que Brás Cubas é o que emite na maior parte do tempo e da escrita o discurso, porém, a partir de um determinado momento, surge uma segunda voz, a de Joaquim Borba dos Santos, o Quincas Borba. Esta personagem estranha, surgida de repente das brumas do passado, inaugura um novo tom, uma nova dicção ao discurso, em muitos aspectos assumidos pelo narrador principal.

Brás Cubas, na sua narrativa, muitas vezes cede a palavra a Quincas Borba e este expressa a sua compreensão do mundo e da realidade, proclamando sua filosofia de vida. É, inclusive, através de Quincas Borba, que também certas passagens bíblicas são citadas, algumas para serem contrapostas e invertidas (como a menção a João Batista, o Precursor, no capítulo 142, ou à *segunda carta de são Paulo aos Coríntios 3,6*, sobre a letra e o espírito). A presença de Quincas Borba marca fortemente a última parte da narrativa e, conseqüentemente, o desfecho de Brás Cubas. O discurso borbano ressoa, mesmo depois da morte do seu locutor, na escrita do seu amigo.

Brás Cubas se mostra egocêntrico – todos os acontecimentos são tomados em referência a ele. Apesar de constatar a vacuidade de todas as coisas, percebe-se que ele vê os reveses como injustiças (“a vida é injusta”). Há um certo inconformismo, mesmo um princípio de revolta contra isso, que transparecem na visão e diálogo com Pandora (capítulo 7) e no último capítulo, o das negativas. A visão de mundo de Brás Cubas é deformada, para alguém já desafrontado da brevidade do século (capítulo 4), porquanto, Brás Cubas, morto, se mostra muito vivo na verve, na ironia, no desdém pelos vivos. Sua reflexão (ceticismo) é cerebral, intelectual, não internalizada, não assimilada. Brás escreve como que para compensar a injustiça de sua trajetória no mundo dos vivos, é sarcástico e marcadamente autoral, pois expressa preocupações com estilo; tem consciência de que escreve para um outro, o leitor, mas o

objeto de sua investigação é ele próprio, as outras personagens funcionam como seus “satélites”.

Outro tipo de oscilação, de alternância, é quanto aos espaços. As indicações espaciais externas são meramente esboçadas: ou Corte, ou Tijuca, teatro, casinha da Gamboa e tantas outras. Nada formalmente descrito. A única exceção é a do episódio de 1814 (capítulo 12), no banquete comemorativo da queda de Napoleão Bonaparte: aí se enumeram os objetos, descrevem-se os quitutes, os brindes, as pessoas, o ambiente geral e uma ocorrência em particular – a birra do menino Brás e a posterior vingança. Em contraposição, há os saltos para o interior do narrador-personagem, desvelando suas reflexões, devaneios, lapsos de consciência, alucinações e, por fim, o delírio. O foco passa a ser, então, o duelo entre a razão e a sandice, onde os limites de cada uma ficam esfumados e indefiníveis. Desse embate entre consciência versus inconsciência, instinto versus convenção social, entre o aparente e o secreto, brotam os aforismos, as teorias, as sentenças, a loquacidade, que veiculam o desencanto, desilusão e mesmo o desmascaramento da realidade, dos interesses, das conveniências. Tudo feito de maneira ostensiva e proposital.

*Memórias Póstumas* sugere exterioridade, as descrições são externas ao narrador, há mais ação, mais deslocamentos espaciais e temporais, mais conflitos. O defunto-autor expede do além para este mundo folhas dispersas narrando suas aventuras -, o que resulta, ao final, é um retrato amargo de si mesmo, de um homem falido, cujas ambições todas resultaram em nada e a quem não resta outro reconhecimento senão ao verme que primeiro lhe roeu as frias carnes. Aparentemente, o foco de atenção se fixa na vida exterior. No entanto, o tema de Brás Cubas é sua história, sua trajetória, os movimentos internos de suas intenções, as oscilações de consciência. Ainda que Brás Cubas confesse, no capítulo 71, que não tem o que fazer e que expedir alguns magros capítulos para este mundo sempre o distrai um pouco da eternidade, a sua motivação se mostra altruísta, pois o destino último de sua

narrativa é o outro (o leitor); a distração da eternidade é apenas um ganho secundário.

Assim, paradoxalmente, o egocêntrico Brás oferece a um outro (o leitor), num movimento de altruísmo, a lição existencial da vacuidade humana vivida por ele mesmo até as últimas consequências.

A quem são dedicadas essas memórias? A Virgília? a Quincas Borba? ao pretendido ancestral Cubas famoso? Não. Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do seu cadáver. Ao verme que prestou um grande serviço à humanidade e ao próprio Brás: consumir a matéria inerte de um cadáver. Mas sob a fleuma dessa sarcástica e tétrica dedicatória, sentimos pulsarem incontidas emoções: é ao verme que primeiro roeu, isto é, ao verme ávido, voraz, servo do instinto, célere, que Brás dedica como saudosa lembrança as memórias póstumas. Brás homenageia o ser que se encarregou de destruir os últimos vestígios de sua existência terrestre, seu corpo, e o faz com saudade, com empatia e gratidão.

Verme. Neste substantivo também encontro laços bíblicos. Não é todo dia que alguém dialoga com um ser tão asqueroso e vil, muito menos elogiando-o e lhe prestando homenagem. Na Bíblia, o termo, no singular, aparece umas seis vezes; no plural, outro tanto<sup>8</sup>. Ora “verme” representa a dissolução da morte, como ocorre na “dedicatória” das *Memórias Póstumas* e também no livro de *Jó*<sup>9</sup>, ora representa o próprio ser humano diante da

<sup>8</sup> Algumas ocorrências de “verme” na Bíblia: *Judite* 16,17; *Salmo* 21,7; 1 *Macabeus* 2,62; *Eclesiástico* 7,19; 10,13; *Isaías* 14,11; 66,24; *Marcos* 9,44.46.48; e, principalmente, em *Jó* 17,14; 21,26; 24,20; 25,6:

“Digo à cova: 'Tu és meu pai!  
ao verme: 'Tu és minha mãe e minha irmã!’” (17,14)  
“Este morre em pleno vigor,  
de todo tranquilo e em paz, (...)  
Aquele morre com alma amargurada,  
sem ter gozado a felicidade.  
E, contudo, jazem no mesmo pó,  
cobrem-se ambos de vermes.” (21,26)  
“Se até a própria lua não brilha  
e as estrelas não são puras a seus olhos,  
quanto menos o homem, essa larva,  
e o filho do homem, esse verme?”.

<sup>9</sup> *Jó*, desesperado com sua situação de penúria e sofrimento, saúda a morte em termos poéticos e acrescenta:

majestade divina (ou de Pandora, no capítulo 7: Pandora chama Brás Cubas de “verme”: “Sim, verme, tu vives (etc.)”. Aqui, o termo aparece com o mesmo significado de *Jó* 25,6: o homem é como uma larva, um verme, perante os olhos da divindade (ou seu equivalente; no caso, Pandora ou Natureza).

Ainda uma última palavra sobre essa criatura. Em outras acepções bíblicas, o termo se refere a um castigo eterno, aparecendo no profeta *Isaiás* 66,24: “Eles sairão para ver os cadáveres dos homens que se rebelaram contra mim, porque o seu verme não morrerá e o seu fogo não se apagará: eles serão uma abominação para toda a carne”, e também no livro do *Eclesiástico* 7,17: “Humilha-te profundamente, porque a punição do ímpio é o fogo e o verme”, retomado depois no Novo Testamento, no Evangelho de *Marcos* 9,42-48, na boca de Jesus, que, ao falar sobre os escândalos e quem os comete, assevera que é melhor entrar mutilado, com apenas uma mão, um pé ou um olho, na Vida ou no Reino de Deus, do que, tendo os dois membros, ser atirado na geena<sup>10</sup>, onde o verme não morre e onde o fogo não se extingue.

Nas *Memórias* esse último aspecto não aparece, pois, como veremos, lá não há julgamento nem castigo. O verme surge, então, como um companheiro, auxiliador, benfeitor, e não como verdugo cumpridor de sentença punitiva. A morte parece mais um prêmio – a libertação do verdadeiro castigo, que é o de viver -, como, ao longo de nosso percurso, poderemos acentuar.

Por derradeiro, chamo a atenção para o verbo roer. Como veremos adiante, trata-se de uma ação que, ao longo da narrativa, aparece sob diversos matizes de seu campo semântico (comer, mastigar, moer, triturar, digerir) e que

---

Pois onde, onde então, está minha esperança?

Minha felicidade, quem a viu?

Descerão comigo ao Xeol,

baixaremos juntos ao pó? (*Jó* 17,15-16).

*Xeol*, para os antigos hebreus, era o reino ou mansão dos mortos, para onde vão todos os seres humanos em condição larval, como sombras ou espectros, sem sentimentos nem sensações, desprovidos de lembranças e de emoções. O sepulcro reúne, pois, Jó e Brás Cubas, ainda que este último esteja em vantagem em relação ao primeiro, porquanto, do lado de lá, conserva suas lembranças e perpetua seu nome ao no-las transmitir.

<sup>10</sup> *Geena*, originalmente, era um vale em Jerusalém que servia como uma espécie de aterro sanitário, onde o lixo era continuamente queimado. Jesus o usou como metáfora do que se tornou, posteriormente, a concepção cristã do inferno.

tentarei explicitar oportunamente, embora já tenha ressaltado o caráter de voracidade do seu agente, neste caso, o verme.

## **Destino dos animais x destino dos homens**

Depois da descrição da descendência de Caim e de Set, seu irmão, que substituiu a Abel, a Bíblia traça a genealogia dos patriarcas anteriores ao dilúvio até chegar a Noé (o Repouso). Foi, então, que Iahweh viu que a maldade do homem era grande sobre a terra, e que era continuamente mau todo desígnio de seu coração. Iahweh arrependeu-se de ter feito o homem sobre a Terra (*Gênesis* 6,5-6) e decidiu eliminá-lo juntamente com os animais. Somente Noé e seus familiares se salvariam, bem como um casal de cada espécie de animais das águas do dilúvio.

Homens e animais têm o mesmo destino (como ainda veremos mais à frente) e estão no mesmo barco: quer perecendo nas águas turbulentas do dilúvio, quer, literalmente, entrando na arca.

Nesse mesmo dia, Noé e seus filhos, Sem, Cam e Jafé, com a mulher de Noé, e as três mulheres de seus filhos, entraram na arca, e com eles as feras de toda espécie que rastejam sobre a terra, os pássaros de toda espécie, todas as aves, tudo o que tem asas (*Gênesis* 7,13-14). E na arca de Brás entraram: primeiramente o verme (na dedicatória), depois cegonhas (cap. 1), gaviões (6), hipopótamo, cavalo, asna, onça, novilho e gato (7) e gatos (11), barata e lagartixas (13), corcel (14, mais asno, touro e cisne, e 15), borboletas (30, mais formigas, 31 e 33), beija-flor, lesma e sapo (34), cavalo (35), lobo (por metáfora/antonomásia, a ser posteriormente esclarecida), águia, pavão e cavalo (43), bois (57), cobras (65), galinhas (66), andorinhas (70), pegas (82), égua (84), tartaruga (95), mosca e formiga (103), gafanhoto (109 e 142), sapo, moscas (116 e 143), galos (121), cachorrinhos (131 e 132), morcego (135), pássaros (140), cães (141 e 145), cabras (146) e burros (149).

Bela amostragem zoológica! Muitos deles são apenas enumerados ou citados de histórias da mitologia e de narrativas antigas, como o cavalo de

Aquiles (7), o cisne de Leda (15), o cavalo de Áquila (43), a égua de Pelópidas (84), e as pegas de Sintra (84), por exemplo. No entanto, vários outros se acham em um contexto determinado e merecem que nos detenhamos para uma mirada mais próxima. Do verme já tratamos anteriormente. Para o nosso propósito, mencionemos aquelas ocorrências que tenham, mais diretamente, a ver com o nosso tema.

A asna, ou jumenta, de Balaão, citada no capítulo 7<sup>11</sup>, aparece, na Bíblia, em um longo relato encontrado no livro de *Números* 22-25, acerca das movimentações dos filhos de Israel em busca da Terra Prometida. Ao passarem pelas estepes de Moab, seu rei, Balac, pede a Balaão, uma espécie de profeta, que lance oráculos contra Israel. No entanto, Deus intervém. Balaão está montado numa jumenta, cavalgadura de honra no segundo milênio a.C., e se dirige para cumprir sua missão. No caminho, um Anjo de Iahweh aparece, colocando-se na estrada, para barrar-lhe a passagem. A jumenta viu o Anjo e se desviou do caminho. Balaão, pelo relato, não vê aquele ser angélico e por três vezes espanca o animal. E o texto diz: “Então Iahweh abriu a boca da jumenta e ela disse a Balaão: 'Que te fiz eu, para me teres espancado já por três vezes?'. Balaão respondeu à jumenta: 'É porque zombaste de mim! Se eu tivesse uma espada na mão já te haveria matado.' Disse a jumenta a Balaão: 'Não sou eu a tua jumenta, que te serve de montaria toda a vida e até o dia de hoje? Tenho o costume de agir assim contigo?'. Respondeu ele: 'Não'.” Só então é que os olhos de Balaão se abriram e ele pôde ver o Anjo com uma espada desembainhada na mão. A partir daí o diálogo se estabelece entre esses dois. Balaão acaba por abençoar Israel, mas nada impediu que ele passasse à história como inimigo daquele povo e que seu nome fosse

---

<sup>11</sup> Asna de Balaão, como sinônimo de animal falante, igual ao hipopótamo. O narrador, dentre todos os animais falantes da literatura universal, como, por exemplo, os das fábulas greco-romanas, escolhe um exemplar das Escrituras (a asna de Balaão) e um de Homero (o cavalo de Aquiles). Este Aquiles é o da espada que fere e cura, como a lição de Jó, de *Dom Casmurro*, do final do capítulo 16. No seguinte, o narrador dialoga com os vermes roedores de livros antigos, para obter deles o sentido dos textos roídos. A questão era achar a origem comum do oráculo pagão referido por Homero, na *Iliada*, e por Eurípedes, em *Télefos*, em que Apolo aconselha o rei de Mísia a procurar Aquiles, que o ferira com sua espada, dizendo: “quem o feriu, cura-lo-á” e a lição de Elifás a Jó: “Não desprezes a correção do Senhor; Ele fere e cura” (*Jó* 5,17-18). Reparar que é justamente no livro de *Jó* que aparece o discurso sobre o “beemot”, o hipopótamo).

associado, na própria Bíblia, em diversas outras passagens, como sinônimo de inimigo, de idólatra e de conduta reprovável, chegando, assim, essa fama, até o Novo Testamento e seu último livro, o *Apocalipse*.

A jumenta, no entanto, acabou salvando a vida daquele recalcitrante e, por sua obediência, foi considerada superior ao homem, pois o próprio anjo diz a Balaão: “A jumenta me viu e, devido à minha presença, ela se desviou por três vezes. Foi bom para ti que ela se desviasse, senão já te haveria matado. A ela, contudo, teria deixado com vida.”

Na narrativa de Brás Cubas esse animal é associado ao famoso hipopótamo, no delírio, que lhe serviu de cavalgadura na viagem até as origens do mundo. O que os une, no entanto, não é apenas a capacidade de falar, pois o cavalo de Aquiles, também citado ali, pôde prever-lhe a morte um pouco antes de ele entrar em luta contra os troianos; é, antes de tudo, a sagacidade e a superioridade em relação ao ser humano. No caso do paquiderme, por exemplo, à pergunta de Brás sobre onde estariam àquela altura do galope, responde que já tinham passado o Éden, ao que Brás sugeriu que parassem na tenda de Abraão, ouvindo como resposta do animal que eles caminhavam para trás no tempo e, nesse sentido, a tenda do patriarca tinha ficado aquém de onde estavam. Brás mesmo confessa que ficou vexado e aturdido com a resposta.

Brás, por sua vez, também teve seu episódio com um jumento, que vai descrito no capítulo 21, o almocreve. O animal aí igualmente desvia, neste caso o nosso autor, num duplo sentido: o subtrai de seus devaneios de recém diplomado em Coimbra, com uns ímpetos, uma curiosidade, um desejo de acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver, - de prolongar a Universidade pela vida adiante ...; e corta-lhe o fio às reflexões (no capítulo 22) no fluxo das memórias. O jumento no qual vinha montado, tal qual um nobre, simplesmente empacou, sacudindo-o fora da sela com alguns corcovos. Nisso aparece-lhe um anjo salvador, o almocreve, livrando-o do perigo e ... não sei se a morte não estaria no fim do desastre.

Por que, afinal, teria o nosso herói que andar num jumento? Por que não num garboso cavalo, um corcel, um alazão? É certo porém que, se essa montaria significava nobreza na Antiguidade, sua glória e fama aumentaram significativamente ao ser usada por Jesus, o rei de Israel, em sua entrada messiânica em Jerusalém, conforme relatado nos quatro Evangelhos (*Mateus* 21,1-11; *Marcos* 11,1-10; *Lucas* 19,28-38; e *João* 12,12-15). O mesmo animalzinho presente nos últimos dias de vida de Jesus, também é encontrado, segundo a Tradição, na manjedoura de Belém, no seu nascimento: “No meio de dois animais tu te manifestarás; quando estiverem próximos os anos tu serás conhecido; quando vier o tempo tu aparecerás”, conforme o texto grego do profeta *Habacuc* 3,2, identificados com os animais descritos no livro do profeta *Isaías* 1,3: “O boi conhece o seu dono e o jumento, a manjedoura de seu senhor”.

Um outro animal citado e com clara referência bíblica é o gafanhoto. Nas duas ocorrências, cap. 109 e 142, é Quincas Borba quem o menciona, a propósito de São João Batista. Brás Cubas está narrando o auge de seu relacionamento com Virgília, o clímax, o drama, a ponta da orelha trágica de Shakespeare (108), quando há suspeitas de que Lobo Neves, marido de Virgília, sabe do caso dos dois amantes. O narrador se encontra embarafustado nesse redemoinho quando recebe a visita do amigo filósofo, cuja presença o faz recordar o parco almoço de então, circunstância mínima, que lhe escapou no meio de tanta coisa importante obliterada. Como é distraído esse nosso autor! Um simples inseto o desvia de seu roteiro ...

Brás, que se recusou a contar toda a história de Quincas Borba, limitou-se ao comentário deste sobre a frugalidade, desnecessária para entender e praticar o seu sistema filosófico, o Humanitismo, e, mesmo indicativa de ascetismo, expressão acabada da tolice humana, citando como exemplo São João, que se mantinha de gafanhotos, no deserto, em vez de engordar tranquilamente na cidade, e fazer emagrecer o farisaísmo na sinagoga.

E o filósofo, preanunciando o lema “Ao vencedor as batatas!” da futura obra, sua homônima, assevera, no capítulo 142, após presenciar uma briga de cães em torno de um osso, narrada no capítulo anterior: e leva o osso o que for mais forte. O tema aqui é a disputa por comida entre contendores de uma mesma espécie (cães/cães ou homens/homens) ou a grandiosidade de um espetáculo que a supera, em que os antagonistas estão em desigualdade de condições (cães/homens). E completa: “Voluntariamente, comem-se gafanhotos, como o Precursor, ou coisa pior, como Ezequiel (o profeta Ezequiel, que comeu o rolo da Lei); logo, o ruim é comível; resta saber se é mais digno do homem disputá-lo, por virtude de uma necessidade natural, ou preferi-lo, para obedecer a uma exaltação religiosa, isto é, modificável, ao passo que a fome é eterna, como a vida e como a morte.”

O gafanhoto, símbolo de voracidade e devastação, aparece, na Bíblia, como instrumento da justiça divina: uma nuvem desse inseto surge como uma das dez pragas do Egito (*Êxodo* 10,1-20). Na profecia de *Joel* 1-2<sup>12</sup>,

---

<sup>12</sup> O que o gazam deixou, o gafanhoto o devorou!

O que o gafanhoto deixou, o yeleq o devorou!

O que o yeleq deixou, o hasil o devorou!

(Nota da Bíblia de Jerusalém: Trata-se de uma invasão de gafanhotos. Eles são designados aqui por meio de quatro termos, dos quais o mais usado para “o gafanhoto” é *arbeh*, o “destruidor”. O significado dos três outros termos é discutido. Eles designam, quer espécies diferentes de gafanhotos, quer, talvez, mais provavelmente, as fases sucessivas do desenvolvimento do inseto: larva (*yeleq*, o “saltador”), ninfa (*hasil*, o “descascador”), e o inseto jovem (*gazam*, o “cortador”).

Porque um povo subiu contra a minha terra,

poderoso e imensurável;

seus dentes são dentes de leão,

ele tem mandíbulas de leoa.

Ele transformou a minha vinha em um deserto,

e a minha figueira em pedaços (...)

Diante dele o fogo devora,

atrás dele, a terra era um jardim do Éden,

depois dele será um deserto desolado!

Nada lhe escapa!

Seu aspecto é como o de cavalos,

galopam como ginetes.

É como o ruído de carros de guerra,

que saltam sobre os cumes das montanhas,

como o crepitar do fogo, que devora o restolho,

como um povo poderoso, preparado para a batalha.

e em *Apocalipse* 9,1-12<sup>13</sup>, manifesta o Dia Terrível de lahweh, mas, de qualquer forma, denota a destruição, a morte, a purificação da humanidade pelo fogo e pelo verme que não morre, cuja fome é eterna. Nesse sentido, também João Batista é arauto daquele Dia, pois sua pregação, aos que vinham a ele era: “Raça de víboras, quem vos ensinou a fugir da ira que está para vir? (...) O machado já está posto à raiz das árvores e toda árvore que não produzir bom fruto será cortada e lançada ao fogo. (...) Aquele que vem depois de mim é mais forte do que eu. A pá está na sua mão: vai limpar sua eira e recolher seu trigo no celeiro: mas, quanto à palha, vai queimá-la num fogo inextinguível” (*Mateus* 3,4-12).

Interessante, portanto, que no episódio evocado por Quincas Borba, o gafanhoto passe de devorador a devorado, para saciar a fome de um outro profeta, o Batista (conforme *Mateus* 3,4 e *Marcos* 1,6). A lição final fica sendo, então, a fome, seja a do inseto, seja a do homem, e a fome como símbolo de algo mais primordial, como o duelo entre a vida e a morte.

Permanecendo ainda na Classe dos insetos, passemos a examinar as formigas, sempre associadas ao trabalho e à organização, as próvidas formigas, no dizer de Brás Cubas (31), que já vinham arrastar o cadáver da borboleta preta. Característica proverbial, tanto que na Bíblia é justamente no livro de *Provérbios* que aparece, em paralelo e oposição ao homem preguiçoso:

Anda preguiçoso, olha a formiga,  
observa o seu proceder, e torna-te sábio:  
sem ter chefe,  
nem um guia, nem um dirigente,  
no verão, acumula o grão  
e reúne provisões durante a colheita (6,6-8).

Como não lembrar a fábula *A cigarra e a formiga*, de Jean de la Fontaine? Uma outra ocorrência interessante naquele mesmo livro bíblico

<sup>13</sup> A descrição que o *Apocalipse* (9,7) faz dessa tropa é bastante parecida com a de *Joel*: O aspecto dos gafanhotos era semelhante ao de cavalos preparados para uma batalha: sobre sua cabeça parecia haver coroas de ouro e suas faces eram como faces humanas; tinham cabelos semelhante ao cabelo das mulheres e dentes como os do leão: tinham couraças como que de ferro, e o ruído de suas asas era como o ruído de carros com muitos cavalos, correndo para um combate: eram ainda providos de caudas semelhantes à dos escorpiões, com ferrões: nas suas caudas estava o poder de atormentar os homens durante cinco meses, conforme ordem do quinto Anjo que anunciou esta praga.

(30,24-28) é numa relação de provérbios numéricos, que ainda teremos oportunidade de abordar mais pormenorizadamente noutra ocasião. Lá encontramos, vejam só, além do nosso inseto, outros dois animais também mencionados nas *Memórias Póstumas*:

No mundo há quatro coisas pequenas,  
mais sábias do que os sábios:  
as formigas, povo fraco,  
que no verão assegura o alimento;  
os arganazes, povo sem força,  
mas que moram nas rochas;  
os gafanhotos que não têm rei  
e marcham todos em ordem;  
as lagartixas, que se deixam apanhar pela mão,  
mas entram nos palácios do rei.

Dos gafanhotos já falamos, mas a característica descrita das lagartixas já era conhecida dos meninos Brás Cubas e Quincas Borba, que iam caçar ninhos de pássaros, ou perseguir lagartixas nos morros do Livramento e da Conceição (capítulo 13).

A segunda ocorrência da formiga nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se dá no capítulo 103, num embate com uma mosca. É bem curioso o contexto em que elas aparecem, pois Brás Cubas está em meio a uma conversa séria com Virgília, em casa de Dona Plácida, a propósito de um incidente havido entre eles. Enquanto ouvia os reproches da amante, Brás olha para o chão, onde uma mosca arrastava uma formiga que lhe mordida o pé. Pobre mosca! pobre formiga!

Após uma cena de ruptura e reconciliação, em que um brinco de Virgília cai ao chão, Brás, inclinando-se para apanhá-lo, vê que nele trepou a mosca de há pouco, levando sempre a formiga ao pé. Coloca os insetos – aquele casal de mortificados – na palma da mão e calculando toda a distância que ia de sua mão ao planeta Saturno, se pergunta que interesse podia haver num episódio tão mofino. E finaliza: “Se concluis daí que eu era um bárbaro, enganas-te, porque eu pedi um grampo a Virgília, a fim de separar os dois insetos; mas a mosca farejou a minha intenção, abriu as asas e foi-se embora. Pobre mosca! pobre formiga! E Deus viu que isto era bom, como se diz na Escritura.”

Também me pergunto o que faz aí, nessa narrativa, um episódio tão mofino, que mereceu tanta atenção do narrador. Tudo indica que a coisa não é tão simples como pode parecer à primeira vista: a mosca arrasta a formiga, mas é a formiga que lhe morde o pé. Quem é a presa? Quem o predador? Esta pergunta ganha ainda mais propriedade quando se lê que foi a mosca a abrir as asas e partir ... por que não o fizera antes? E as repetidas interpelações: Pobre mosca! pobre formiga!? E que dizer, então, da última frase, fechando tudo: E Deus viu que isto era bom?

Não nos devemos esquecer de que Brás relata suas memórias alémtúmulo e de que, neste ponto de sua narrativa, seu relacionamento com Virgília atingia o auge do conflito. Por isso, a presença desses insetos tão vivamente descritos aí remete a algo além da mera descrição, digamos que passa a uma justaposição, ou melhor, uma superposição e identificação: Brás Cubas/Virgília = mosca/formiga, um preso ao outro, cada qual podendo se livrar e não o fazendo.

Indo agora ao relato do *Gênesis* 1,1-31, vemos que Deus criou todas as coisas em seis dias e após cada etapa da criação está escrito “e Deus viu que isso era bom”. Há uma exceção, porém: o segundo dia. Nele só se lê: “Deus disse: 'Haja um firmamento no meio das águas e que ele separe as águas das águas', e assim se fez. Deus fez o firmamento, que separou as águas que estão sob o firmamento das águas que estão acima do firmamento, e Deus chamou ao firmamento 'céu'. Houve uma tarde e uma manhã: segundo dia”. Apenas isso. Aliás, a título de curiosidade, esse fato motivou, entre os judeus, a crença de que a segunda-feira é um dia de mau agouro, não se devendo tomar decisões, fechar negócios, iniciar empreendimentos nesse dia, pois Deus não o teria louvado e abençoado.

Brás Cubas, de uma certa forma, ao tentar separar os insetos, refaz a criação e acrescenta a bênção correspondente ao ato de separar: e Deus viu que isto era bom. O que Deus havia feito com outras criaturas suas – isto é, separar e abençoar –, Brás o fez e viu que isso era bom. A narração se equipara à criação do mundo!

Mais adiante, após a partida de Virgília para a presidência de província, Brás meteu-se em casa a fisgar moscas de um modo particular: com os olhos. Fisgava-as uma a uma, no fundo de uma sala grande, estirado na rede, com um livro aberto entre as mãos (116). Conta que seu tio cônego havia morrido e que por esse tempo lhe nasceu a sobrinha e acrescenta: “Morriam uns, nasciam outros: eu continuava às moscas”. E no capítulo 143 relata a grande maçada de ter de ir visitar Dona Plácida moribunda, a pedido de Virgília, e toda a reviravolta interior então provocada. Ali, nesse momento, era uma mosca invisível.

As moscas foram a 4.<sup>a</sup> praga do Egito, conforme *Êxodo* 8,16-28, arruinando toda aquela terra. Moscas lembram mesmo ruína, podridão, morte, decomposição. Mas, na Bíblia, essa identificação acabou tomando proporções não imaginadas: no *2.º livro de Reis*, por várias vezes (1,2; 1,3; 1,6; 1,16) é mencionado Baal Zebub, deus de Acaron, divindade cananeia. Ocorre que seu verdadeiro nome era Baal Zebul, isto é, Baal, o Príncipe, sendo que a palavra Baal significa Senhor. O autor do *livro dos Reis* fez um jogo burlesco mudando o nome para Baal Zebub (Senhor das Moscas), o que explica como a ortodoxia monoteísta de Israel acabou fazendo dele o “príncipe dos demônios”, Beelzebu, ou simplesmente Belzebu, com o qual Jesus se enfrenta (*Mateus* 12,22-28; *Marcos* 3,23-30; *Lucas* 11,17-23). Assim, está aberta a porta para a entrada do inseto portador da ruína nos seus mais diversificados graus e modos, inclusive os infernais. Nesse sentido assinala o *Eclesiastes*, em 10,1: “Mosca morta estraga o perfume do perfumista”, ou, noutra tradução, “moscas da morte corrompem, ou infectam, o perfume”. Esse versículo, colocado no ponto em que está, sempre foi considerado bastante difícil pelos especialistas e foi objeto de muitas conjecturas ao longo da história.

Durante muito tempo se disse que Baal Zebub significava “O Senhor do estrume”. Esta acepção nos remete a dois capítulos das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o 11, em que ele narra suas travessuras de menino diabo, um dos mais malignos do seu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Termina dizendo que dessa terra e desse estrume é que nasceu

esta flor – Brás Cubas – isto é, da vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Há ainda um capítulo, o 76, intitulado justamente “O estrume”, no qual Brás, após ter conjecturado, no capítulo anterior, a respeito de que conjunção de luxúrias vadias teria brotado Dona Plácida e o que o futuro lhe reservaria – a lama ou o hospital – justifica sua consciência culpada de ter baixado aquela senhora a ofício torpe, à custa de obséquios e dinheiros e deduz que o vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã.

De qualquer forma, moscas e estrume pertencem aos mesmos domínios da podridão, dissolução, corrupção e soa natural que sejam assim associados ao senhor deles – Belzebu – o príncipe dos demônios, com toda a carga que daí advém. Em todo o caso, na narrativa de Brás, sua presença remete, de alguma maneira, aos complexos simbólicos aludidos, seja pelo desgaste de seu relacionamento com Virgília, seja pela melancolia de uma “viuvez” sentida, ou ainda pelo aborrecimento provocado pelos cuidados com uma moribunda que já não tem mais utilidade relativa.

Com efeito, se a sina do homem é voltar ao pó de onde veio (ou seus correlatos, lodo, lama), muitas vezes esse pó jaz no estrume e lá Brás encontrou Dona Plácida (sugestivo nome!), um molho de ossos, envolto em molambos, estendido sobre um catre velho e nauseabundo, espoliada dos cinco contos que Brás lhe dera por um canteiro da vizinhança, que se fingiu enamorar-se dela, logrando espetar-lhe os sentidos, ou a vaidade, e casou com ela; no fim de alguns meses inventou um negócio, vendeu as apólices e fugiu com o dinheiro. Brás conclui dizendo que é o caso dos cães de Quincas Borba – o já referido, da disputa pelo osso – simples repetição de um capítulo. E assim fechamos um círculo ...

Falta ainda falar de dois animais em particular e uma consideração geral sobre o significado de um paralelismo homem/animal a percorrer as memórias. Uma palavra sobre o lobo: embora ele não apareça como tal nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, todavia aparece como metáfora, como

antonomásia: Lobo Neves é descrito com as características típicas do animal – um lobo que arrebatou Brás a sua noiva e a carreira: “Então apareceu o Lobo Neves, um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano” (capítulo 43). Brás confessa no capítulo 50, ao encontrar Virgília casada, que teve uma sensação de homem roubado. Não é necessário aqui discorrer sobre as proverbiais qualidades do lobo, tão bem conhecidas de todos desde os contos infantis. Resta apenas dizer que na Bíblia também, em inúmeras ocorrências, tanto no Antigo quanto no Novo Testamento, tais adjetivos são postos em destaque, bastando, por isso, citar um texto de um e de outro: “Os seus chefes, no meio dela, são como lobos que despedaçam a presa, derramando sangue e destruindo vidas, a fim de obterem lucro” (*Ezequiel 22,27*); e “Guardai-vos dos falsos profetas, que vêm a vós disfarçados de ovelhas, mas por dentro são lobos ferozes” (*Mateus 7,15*). Em Lobo Neves (como lobo das neves), no entanto, a rapacidade talvez fique moderada pela frieza da razão ou contenção dos instintos, ou mesmo por certa dignidade fundamental, uma camada de rocha, que resistia ao comércio dos homens, como observou Brás a seu respeito ao traçar-lhe a geologia moral (87).

E mais um episódio “mofino”: o da borboleta preta. Esse inseto não aparece nenhuma vez na Bíblia; no entanto, sua ocorrência nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* remete a aspectos que se encontram naquele livro e merecem, por isso, nossas considerações.

Nas três vezes em que aparece (cap. 30, 31 e 33), Brás Cubas constrói um interessante jogo de espaços (interior/exterior) em que as projeções de pensamentos ou sentimentos são lançadas sobre o inseto. Há novamente aquela sobreposição já vista no episódio da mosca e da formiga.

A primeira reflexão de Brás se dá em presença de Eugênia, cujo nome significa “a bem concebida” ou “a bem nascida”, porém, ironicamente, coxa de nascença e flor da moita, fruto de relações íntimas do Vilaça com Dona

Eusébia, no longínquo 1814. Com dezesseis anos, aparecia ainda mais mulher do que era; seria criança nos seus folgares de moça. Mas assim quieta, impassível, tinha a compostura de mulher casada. (...) e ela sorria, com os olhos fúlgidos, como se lá dentro do cérebro lhe estivesse a voar uma borboletinha de asas de ouro e olhos de diamante ...

Quando, então, surge uma borboleta preta que assusta as duas mulheres, mãe e filha. Brás afugenta-a com um lenço. E isso é tudo. No entanto, no dia seguinte, quando se preparava para voltar ao Rio de Janeiro, entra-lhe no quarto uma borboleta, tão negra como a outra, e muito maior do que ela. Brás anota mais adiante que ela era negra como a noite e viu um certo ar escarninho em seu mover de asas, que o aborreceu muito e lhe deu repelões nos nervos. E, com uma toalha de rosto nas mãos, bateu-lhe e ela caiu. Vem daí a reflexão – uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas – por que não era ela azul? E se fosse azul, teria tido melhor sorte? Provavelmente não: teria sido espetada com um alfinete, para recreio dos olhos. Mas não era. Mereceu, por isso, um piparote e ser jogada às pródidas formigas.

No entanto, ao descobrir que Eugênia era coxa, isso deu azo a que uma outra borboleta preta, desta vez em forma de enigma, adejasse no cérebro de Brás. Ele a sacode janela fora, mas, à noite, o sonho, que é uma fresta do espírito, deixou novamente entrar o bichinho e ele ficou a cavar o mistério, sem explicá-lo, do por que Eugênia era bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?

De tudo o que foi dito até agora, podemos deduzir um esquema simplificador: a graciosa flor dos Cubas (Brás), do capítulo 10, atraiu ao cérebro de Eugênia, então trêmula de comoção, a contemplar o bem-vindo esposo, a borboletinha de asas de ouro e olhos de diamante. A flor da moita, Eugênia, filha espúria e coxa, feita de amor e desprezo, atraiu ao cérebro de Brás Cubas a outra borboleta preta. Entre uma e outra borboleta virtual aparecem os insetos concretos ... A borboleta, tão negra quanto a da varanda, entra no quarto de Brás no dia seguinte, trazendo em suas asas um enigma complicado, como a ideia do futuro emplasto (cap. 2), que deu um grande salto, estendeu

os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te. As asas da borboleta preta foram um grande X e carregam o enigma da natureza – por que diabo não era ela azul? O herói tebano, ao desvendar o enigma, escapa ileso à Esfinge; Brás Cubas, constatando como é bom ser superior às borboletas!, não apenas não resolve a questão, mas, com um ar divino lança mão de uma toalha, bate-lhe e lança o cadáver para ser devorado. A propósito da graciosa flor que brotou a árvore dos Cubas, ela remete a *Isaías* 11,1, ao profetizar sobre a descendência de Davi e o nascimento do Messias: um ramo sairá do tronco de Jessé, um rebento brotará das suas raízes.

A borboleta é um poderoso símbolo de transformação, metamorfose, mudança de estado de vida. Representa também uma certa volubilidade e inconstância no seu borboletear de flor em flor. E foi identificada com a alma, com a psique, o mundo interior. Brás consegue tecer o seu relato com todos esses fios, entrelaçando-os constantemente e, de permeio, usando um fundo bíblico que tentarei ressaltar a seguir.

Ao refletir sobre o destino da borboleta preta, aquela morta por um golpe de toalha por não ser azul, Brás Cubas re-inventa as borboletas, pois o trecho recria o episódio sob a perspectiva do inseto, seus sentimentos, seu estado de “espírito”, suas conjecturas em vista do inventor das borboletas. A borboleta assume, então, características humanas, e o narrador, características divinas, em cujas mãos se encontra o destino daquele ser. O contraste entre ser preta ou azul prepara na mente do autor um outro mais pungente: o de Eugênia ser bonita e coxa ao mesmo tempo, constituindo um enigma insolúvel, mas que o faz suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Podemos pôr aqui uma pergunta: se Eugênia não fosse coxa teria tido melhor sorte junto a Brás? Ou, como a borboleta azul ou laranja, seria espetada, como parte de uma coleção, para recreio dos olhos?

Não, voltemos à primeira ideia; creio que para ela era melhor ter nascido coxa, embora apenas das pernas, pois os olhos de Eugênia eram fúlgidos. Seu olhar não era coxo, mas direito, perfeitamente são; vinha de uns olhos pretos e tranquilos, tal como a borboleta do quarto, modesta e negra.

Isso levou o autor, no capítulo 36, a refletir sobre o propósito da existência de Eugênia, concluindo: “o que não sei se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe?”. Em todo caso, serviu para suas narrativas, pois talvez uma comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana.

Este núcleo narrativo é bastante complexo e repleto de implicações. Tomado em conjunto, do 29 ao 36, esses oito capítulos refletem muito bem o que o próprio autor confessa a uma alma sensível, em relação a seu presumível cinismo diante da vida e da pessoa humana: “eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desgrehada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, uma barafunda de coisas e pessoas” (cap. 34).

Mas vamos aos ecos bíblicos ali encontrados: no episódio da borboleta do quarto, ao dizer que ela veio por ali fora espairecendo as suas borboletices, sob a vasta cúpula de um céu azul, que é sempre azul, para todas as asas, ocorre-me um dito de Jesus, no Evangelho de *Mateus* 5,44-45: “Eu, porém, vos digo: amai os vossos inimigos e orai pelos que vos perseguem; desse modo vos tornareis filhos do vosso Pai que está nos céus, porque ele faz nascer o seu sol igualmente sobre maus e bons e cair a chuva sobre justos e injustos”. Não fica, assim, terrível e irremediavelmente reforçado o contraste já apontado negro/azul, bonita/coxa? O sol brilha sobre todos e a cúpula azul do céu é sempre azul para todas as asas – isto num mundo ordenado pela benevolência divina – o que não acontece no mundo do divino Brás! Adiante! ...

Capítulo 32, coxa de nascença. O título deste capítulo me remete a um relato encontrado no Evangelho de *João* 9,1-41, o cego de nascença. Lá, os discípulos de Jesus perguntam-lhe a respeito de um homem, cego de nascença que se achava no caminho: “Rabi, quem pecou, ele ou seus pais, para que nascesse cego?”. À vista de Eugênia, semelhante questionamento se instala no cérebro de Brás Cubas, em forma do citado enigma: a Vênus manca, a aleijadinha, a flor da moita, não podendo mentir ao seu sangue, à sua

origem ... Quase podemos ouvir a pergunta ressoar: quem pecou, ela ou seus pais, para que nascesse coxa, apesar de bonita?

Todavia, a compaixão de Brás não era tanta, como a de Jesus, que curasse aquele defeito tão mínimo, uma simples circunstância: Eugênia coxeava um pouco, tão pouco que Brás chega a perguntar-lhe se machucara o pé. Isso não o impediu, porém, de acrescentar um versículo ao Evangelho: - Bem-aventurados os que não descem, porque deles é o primeiro beijo das moças. Foi num domingo, no alto da Tijuca, como Jesus no monte (*Mateus* 5,1-12). Nosso autor, cujo estilo superara o de Moisés e que corrigira o segundo dia da criação, agora acrescenta mais uma bem-aventurança ao ensinamento cristão.

Permanecendo ainda no âmbito e linguajar escriturístico, Brás avança: “Ora aconteceu, que, oito dias depois, como eu estivesse no caminho de Damasco, ouvi uma voz misteriosa, que me sussurrou as palavras da Escritura (Act, IX, 7): 'Levanta-te, e entra na cidade'”, citando *Atos dos Apóstolos* 9,7<sup>14</sup>. Que se sucedeu aí? É que lhe nasceram dois movimentos no íntimo: a piedade, que o desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar Eugênia deveras e desposá-la. Uma mulher coxa!

Saulo, nos *Atos dos Apóstolos*, está se dirigindo à cidade de Damasco a fim de matar seguidores de Jesus. Este lhe aparece no caminho e,

---

<sup>14</sup> Nas bíblias protestantes, bem como nas modernas traduções católicas, a ordem de entrar na cidade aparece no versículo 6. Poder-se-ia pensar em um lapso de Machado de Assis. Entretanto, ele usava uma tradução da Vulgata latina, feita pelo Padre Pereira de Figueiredo, e, nela, com efeito, a numeração dos versículos difere (deixei a numeração dos versículos justamente para demonstrar o que acabo de dizer): 1. *Saulo pois respirando ainda ameaças, e morte contra os Discipulos do Senhor, se apresentou ao Principe dos Sacerdotes, 2. E lhe pedia cartas para as Synagogas de Damasco: com o fim de levar presos a Jerusalem quantos achasse desta profissão, homens, e mulheres. 3. E indo elle seu caminho, foi cousa factivel que se avizinhasse a Damasco: e subitamente o cercou alli huma luz vinda do Ceo. 4. E cahindo em terra ouviu huma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, porque me persegues? 5. Elle disse: Quem és tu, Senhor? E elle lhe respondeo: Eu sou Jesus, a quem tu persegues: dura cousa he para ti recalcitrar contra o aguilhão. 6. Então tremente, e attonito disse: Senhor, que queres tu que eu faça? 7. E o Senhor lhe respondeo: Levanta-te, e entra na Cidade, e ahi se te dirá o que te convem fazer. A este tempo aquelles homens, que o acompanhavão, estavam espantados, ouvindo sim a voz, mas sem ver ninguem.*

ao se identificar, ordena-lhe: “levanta-te, entra na cidade”. Saulo nesse encontro ficou cego por três dias.

Brás Cubas ouve aquela frase dentro de si mesmo: “levanta-te, e entra na cidade”, o Rio de Janeiro, abandonando seu intento. Ambos obedeceram à ordem: um recuperou, desse modo, a visão; e o outro, a liberdade, dizendo a si mesmo que era justo obedecer a seu pai, que era conveniente abraçar a carreira política ... que a constituição ... que a sua noiva ... que o seu cavalo ... E assim, descalçou as botas apertadas, as dos pés e as do coração. E escreve: “Quatro ou cinco dias depois, saboreava esse rápido, inefável e incoercível momento de gozo, que sucede a (observemos bem a gradação descendente, que trai o processo interior que nele ocorreu a partir do episódio) uma dor pungente, a uma preocupação, a um incômodo” ... Como grande egocêntrico que é, Brás conclui, filosofando, que a vida é o mais engenhoso dos fenômenos, porque só aguça a fome, com o fim de deparar a ocasião de comer, e não inventou os calos, senão porque eles aperfeiçoam a felicidade terrestre. E pontifica, como mestre, como Jesus e na linguagem deste, tantas vezes usada: “Em verdade vos digo”<sup>15</sup> (grifo meu) ... “que toda a sabedoria humana não vale um par de botas curtas”. O que antes fora bem-aventurança, passou a ser um incômodo ...

Pobre mosca! Pobre formiga! Pobre borboleta! Pobre Eugênia! Com um golpe de sua pena, Brás Cubas acaba de vez com esta flor da moita.

Como os destinos dos animais e dos homens se igualam, resta dizer: pobre leitor! Pobre humanidade!

## **O banquete da existência**

O banquete oferecido por Pandora a Brás Cubas não é constituído apenas do pão da dor e do vinho da miséria, há também os acepipes e iguarias

---

<sup>15</sup> A expressão “em verdade vos digo” salienta a autoridade de Jesus e foi usada em diversas ocasiões, seja para contrapor sua doutrina à dos mestres da lei, seja para asseverar sua origem divina, como a Palavra de Deus, pronunciada desde antes dos tempos.

finas para o regalo da existência. De fato, há muitas passagens nas *Memórias póstumas* que se enquadram no contexto da refeição, da comida e da digestão. Nesse sentido, assume um significado inteiramente novo o fato de o nosso autor dedicar sua obra ao verme que primeiro lhe roeu as frias carnes, como vimos.

Já no capítulo 1 aparece uma referência explícita a tal universo. Muito embora não tenham sido palavras de Brás Cubas, ele as registrou para conhecimento do leitor: “Este ar sombrio, essas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas”. Essa dor que rói volta-e-meia retorna à pena de nosso autor.

A mesma Natureza ou Pandora, no famoso diálogo com Brás Cubas, pergunta-lhe: “Para que queres tu mais alguns instantes de vida? Para devorar e seres devorado depois?”. E quando Brás é alçado<sup>16</sup> à contemplação do desfile dos séculos, pode discernir, entre outras coisas, a guerra dos apetites e dos ódios, a cobiça que devora, a inveja que baba, a fome, como formas várias

---

<sup>16</sup> Ser arrebatado pelos cabelos: “Dizendo isto, a visão estendeu o braço, segurou-me pelos cabelos e levantou-me ao ar, como se fora uma pluma”. Em *Ezequiel* 8,3: “Ele [alguém com a aparência de um homem] estendeu o que parecia ser a forma de mão e me segurou por um tufo de cabelo. O espírito me levantou entre o céu e a terra e me trouxe a Jerusalém, em uma visão de Deus”, etc. Ou, então, como se lê em *Daniel* 14,33ss, em que o profeta Habacuc, estando na Judeia a cozinhar, recebeu ordem de um anjo de ir a Babilônia levar a refeição a Daniel, que se achava preso na cova dos leões. Objetando desconhecer o local, “o anjo do Senhor, segurando-o [Habacuc] pelo alto da cabeça, transportou-o pela cabeleira até Babilônia, à beira da cova, na impetuosidade do seu espírito”.

Observação: no delírio, o ser era “um vulto imenso, uma figura de mulher, com olhos rutilantes como sol”. Depois de um denso diálogo com Brás Cubas, arrebatou-o ao alto de uma montanha e lhe mostra quadros diversos da saga humana. Em *Ezequiel*, o ser “tinha a aparência de um homem. Do que pareciam ser os seus lombos e daí para baixo era fogo; a partir dos lombos e daí para cima, algo que parecia um brilho semelhante ao electro”, ou “brilho faiscante”. Deus vai mostrando ao profeta as abominações que vê em Jerusalém e vai dialogando com Ezequiel até anunciar-lhe os castigos que virão sobre a cidade e seus habitantes.

Em *Esau e Jacó*, capítulo 53, Aires recebe um convite de Batista para subir a seu gabinete, pois lhe queria mostrar algo. O narrador registra: “Aires suspirou em segredo, e 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”. Aqui, o “ser” é descaracterizado de sua humanidade: é, simplesmente, o Destino (nomeado com maiúscula).

de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento<sup>17</sup>. À vista disto, Brás Cubas se ri e pede: “Vamos lá, Pandora, abre o ventre, e digere-me; a coisa é divertida, mas digere-me”<sup>18</sup>.

As referências específicas a refeições aparecem em muitas outras ocasiões. Vejamos sumariamente: (1) um olhar retrospectivo ao passado mostra o menino Brás quebrando a cabeça de uma escrava que lhe negara uma colher do doce de coco e aos nove anos, em 1814, num jantar que era um Te-Deum, faz uma birra porque lhe recusam a sobremesa (era para comemorar a queda de Napoleão); (2) a aproximação à espanhola Marcela se deu num banquete de moças, nos Cajueiros, no qual Brás Cubas pouco ou nada comeu, pois só tinha olhos para a dona da casa; (3) foi durante um almoço que o pai

---

<sup>17</sup> Diante do apelo a Pandora, Brás Cubas diz que “a resposta foi compelir-me fortemente a olhar para baixo, e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes e turbulentos, as gerações que se sobrepunham às gerações, umas tristes, como os Hebreus do cativeiro, outras alegres, como os devassos de Cômodo, e todas elas pontuais na sepultura.” O trecho nos remete a:

1. o prólogo de *Eclesiastes*: “Uma geração vai, uma geração vem, e a terra sempre permanece. O sol se levanta, o sol se deita, apressando-se a voltar ao seu lugar e é lá que se levanta”, etc. (*Eclesiastes* 1,4ss);

2. exemplos de eventos trágicos: cativeiro babilônico, descrito em diversas passagens bíblicas, dos livros de *Crônicas*, *Reis* e livros proféticos. Exemplos de cômico: os devassos de Cômodo, os “bon-vivant” da Roma antiga. Aqui, o paralelismo novamente entre as Escrituras e o paganismo;

3. o capítulo 9 de *Dom Casmurro* (A ópera), na explicação metafórica para os desconcertos da execução, para fugir à monotonia: “terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão”, como exemplos trágicos, em contrapartida aos exemplos grotescos, cômicos, como *As Mulheres Patúscas de Windsor*, de Shakespeare.

<sup>18</sup> Diante do espetáculo que desfilava a sua frente, Brás Cubas se lembra de Jó, que amaldiçoou o dia do seu nascimento (*Jó* 3,1-4):

Pereça o dia em que nasci,  
a noite em que se disse: 'Um menino foi concebido!'  
Esse dia, que se torne trevas,  
que Deus do alto não se ocupe dele,  
que sobre ele não brilhe a luz!" (etc.)  
e dizia a Deus, ainda amaldiçoando aquele dia,  
“porque não fechou as portas do ventre  
para esconder à minha vista tanta miséria.  
Por que não morri ao deixar o ventre materno,  
ou pereci ao sair das entranhas?” (*Jó* 3,11-12).

Ou, ainda:

“Então, por que me tiraste do ventre?  
Poderia ter morrido sem que olho algum me visse,  
e ser como se não tivesse existido,  
levado do ventre para o sepulcro” (*Jó* 10,18-19).

Abrir ou fechar o ventre aqui são sinônimos: encerrar no ventre da morte.

lhe propõe o casamento e a candidatura: é quando ouve pela primeira vez o nome de Virgília; (4) há o jantar com Dona Eusébia e Eugênia; (5) almoçou tranquilo e jubiloso ao remeter a moeda encontrada por acaso, muito embora estivesse se apossando de Virgília, já casada, como sua amante; (6) jantou triste após o encontro com Quincas Borba; (7) no jantar em casa de Lobo Neves, Brás Cubas bebe mais do que costumava – era a primeira grande cólera que sentia contra Virgília; (8) sob as suspeitas dos amores secretos, Brás Cubas janta no hotel Pharoux; (9) o “luncheon” de vinho, fruta, compotas, com demonstrações de amor, nas refeições com Virgília na casinha da Gamboa; (10) foi num jantar que conheceu Dona Eulália, Nhã-loló; (11) jantou reconciliado com a situação (a carta anônima, que acrescenta o sal do mistério e a pimenta do perigo às suas relações amorosas com Virgília); (12) o frugal almoço com Quincas Borba, após o bilhete sobre as suspeitas de Lobo Neves, compensado pelo esplêndido almoço guarnecido com os acepipes de M. Prudhon, depois da partida de Virgília; (13) a suspensão da conversa por alguns minutos, com Quincas Borba, enquanto digerira a filosofia nova – o Humanitismo -, diante de uma asa de frango no prato e da sublime conclusão de que “a fome é uma prova a que Humanitas submete a própria víscera” e etc.; e, por fim, (14) um derradeiro jantar com Quincas Borba, que o anima a fazer o discurso sobre a barretina, selando sua sorte parlamentar ...

Mas há um comer, um morder, um roer que nos introduz em novos âmbitos, ampliando o campo de compreensão de um ato que é mais que um instinto e se transforma num símbolo: (1) quando se desentendeu com a espanhola, conta que gastou duas mortais horas em vaguear pelos bairros mais excêntricos e desertos e ia mastigando o seu desespero, com uma espécie de gula mórbida, e aí o dente do ciúme se enterrava no seu coração, ao lembrar-se dos antigos amores de Marcela; (2) a agonia da mãe proporciona um cruel espetáculo que lhe deixou os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta e se pergunta se era força que morresse assim, tratada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia, pois o cancro é indiferente às virtudes do sujeito: quando róí, róí; roer é o seu

ofício; (3) após a morte da mãe, vai à Tijuca, curtir a volúpia do aborrecimento e deixa-se ficar ali por sete dias, onde às vezes caçava, outras dormia, outras lia, - lia muito, - outras enfim não fazia nada; (4) deixava-se atoar de ideia em ideia, de imaginação em imaginação, como uma borboleta vadia ou faminta; (5) ao final do capítulo 38, o narrador afirma que Marcela (a quem encontrara ao acaso) tinha sua existência roída por um verme (a paixão do lucro); (6) ao descrever Virgília, o troféu de sua vaidade: “com os braços ao meu pescoço, calada, respirando muito, deixou-se ficar a olhar para mim, com os seus grandes e belos olhos, que davam uma sensação singular de luz úmida; eu deixei-me estar a vê-los, a namorar-lhe a boca, fresca como a madrugada, e insaciável como a morte”; (7) a sua própria boca, como a de um cadáver, ao beijar Virgília na testa, indicando que talvez o nariz pálido e sonolento da saciedade tinha se metido nas suas relações; (8) a significativa cena da briga dos dois cães e todas as reflexões daí advindas sobre a luta, por vezes desigual – e injusta – pela sobrevivência, cujo único prêmio é apenas um osso descarnado; (9) a conclusão de que a fome é eterna, como a vida e como a morte e a de que a vida humana nutre de si mesma outras vidas, mais ou menos efêmeras, como o corpo alimenta os seus parasitas, diante da qual Brás confessa: “Eu fui ao cemitério; e, para dizer tudo, não tinha muita vontade de falar, (10) levava uma pedra na garganta ou na consciência”; mas ao menos, depois de tudo, Brás Cubas foi poupado de comprar o pão com o suor do seu rosto ...

Há, ainda, nas *Memórias Póstumas* outras referências diretas ou indiretas ao contexto da boca, garganta e digestão. Por exemplo, no capítulo 40, Brás Cubas devaneia após ter reencontrado Marcela, oprimido por se achar naquela espécie de garganta entre o passado e o presente (veremos isso mais a frente). Uma outra, se encontra no capítulo 120 – *Compelle intrare* -, no qual Quincas Borba se refere ao contexto original da expressão, na Bíblia, remetendo a um banquete para o qual foram convidados os pobres, coxos e aleijados, os excluídos do mundo.

Esses campos semânticos se acham presentes na Bíblia do início ao fim, do primeiro ao último livro. São inúmeras as passagens, entre as quais se encontram os provérbios numéricos:

A sanguessuga tem duas filhas: “traz, traz!”. Três coisas são insaciáveis, e uma quarta jamais diz: “Basta!”, o Xeol, o ventre estéril, a terra que não se farta de água e o fogo que não diz: “Basta!” (*Provérbios* 30,15-16);

O Xeol e a perdição são insaciáveis e também insaciáveis os olhos do homem (*Provérbios* 27,20);

O olho não se sacia de ver nem o ouvido se farta de ouvir (*Eclesiastes* 1,8);

Todo trabalho do homem é para sua boca e, no entanto, seu apetite nunca está satisfeito (*Eclesiastes* 6,7).

Aqui trarei apenas algumas das mais representativas: o *Gênesis*, relata a história da queda do homem como uma desobediência à ordem divina de não comer do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal (*Gênesis* 2,6-17; 3,1-13). Ao fazê-lo, Adão e Eva incorrem no castigo, pelo qual o solo é maldito e o homem dele devendo se nutrir com sofrimentos todos os dias de sua vida, comendo a erva do campo entre espinhos e cardos e o pão com o suor do seu rosto (3,17-19), à exceção de Brás, como apontado logo acima.

Após o dilúvio, Deus renova sua aliança com o homem, na pessoa de Noé, e diz, entre outras coisas: “Tudo o que se move e possui a vida vos servirá de alimento, tudo isso eu vos dou, como vos dei a verdura das plantas” (*Gênesis* 9,3). Segundo os estudiosos e comentadores, isso significa que no princípio o homem era vegetariano, recebendo a permissão de comer carne somente após o dilúvio. O vinho, por sua vez, foi causa também de uma amarga maldição desde aqueles tempos remotos: depois de sair da arca, Noé cultivou uma vinha, se embriagou e sob o efeito do vinho ficou nu; seu filho mais novo, Cam, o viu nesse estado e correu chamar os irmãos, Sem e Jafé, que cobriram a nudez do pai com um manto e a cabeça voltada para trás (*Gênesis* 9,20-27).

Mais tarde aparece uma personagem misteriosa (*Gênesis* 14,18-20), Melquisedec, apresentado na *carta aos Hebreus* 7,2-3: E o seu nome significa, em primeiro lugar, “Rei de Justiça”; e, depois, “Rei de Salém”, o que quer dizer “Rei da Paz”. Sem pai, sem mãe, sem genealogia, nem princípio de dias nem

fim de vida! É assim que se assemelha ao Filho de Deus, e permanece sacerdote eternamente. Pois bem, esse rei-sacerdote oferece ao patriarca Abraão pão e vinho.

Dando um salto, encontramos no ciclo do *Êxodo* a narrativa da instituição da páscoa judaica e todas as prescrições alimentares que integram essa tradição. Aí aparece como elemento fundamental o pão ázimo, isto é, sem fermento. Todo o resto do Antigo Testamento está repleto de citações, passando pelos outros livros históricos, pelos profetas e pelos livros sapienciais. O *Eclesiastes* exalta os prazeres da mesa e Jó se nutria do seu sofrimento como o pão das lágrimas e da dor. Aliás, este livro começa e termina falando de refeições: no capítulo 1, ao descrever a imensa riqueza de Jó: seus filhos costumavam celebrar banquetes, um dia em casa de um, um dia em casa de outro, e convidavam suas três irmãs para comer e beber com eles (1,4). E foi também a partir de uma refeição que começaram as dores de Jó: ora, um dia em que os filhos e filhas de Jó comiam e bebiam vinho na casa do irmão mais velho, chegou um mensageiro à casa de Jó e lhe anunciou as desgraças que começavam a se abater sobre ele (1,13). No entanto, no final, restituído à vida, à saúde e à riqueza duplicada, vieram visitá-lo seus irmãos e irmãs e os antigos conhecidos; almoçaram em sua casa, consolaram-no e confortaram-no pela desgraça que lahweh lhe tinha enviado (42,11).

No Novo Testamento há igualmente muitos relatos, parábolas e ensinamentos versando sobre o tema ou acontecidos em momentos de refeições e banquetes. O mais conhecido e importante de todos é o relato da Última Ceia – prefigurando o sacrifício da nova e eterna aliança entre Deus e os homens. Impossível aqui nos determos mais sobre a riqueza e complexidade de significados e simbolismo destes simples e básicos alimentos do pão e do vinho. Mas Jesus, como uma flecha apontando para frente, se refere muitas vezes ao banquete futuro, escatológico, que constitui a esperança cristã presente nos escritos apostólicos e, finalmente, no livro do *Apocalipse*, com a chamada: felizes aqueles que foram convidados para o banquete das núpcias do Cordeiro (*Apocalipse* 19,9).

Mas a palavra de Deus também é um alimento: “A voz do céu que eu tinha ouvido tornou então a falar-me: 'Vai, toma o livrinho aberto da mão do Anjo que está em pé sobre o mar e sobre a terra'. Fui, pois, ao Anjo e lhe pedi que me entregasse o livrinho. Ele então me disse: 'Toma-o e devora-o; ele te amargará o estômago, mas em tua boca será doce como mel'. Tomei o livrinho da mão do Anjo e o devorei: na boca era doce como mel; quando o engoli, porém, meu estômago se tornou amargo. Disseram-me então: 'É necessário que continues ainda a profetizar contra muitos povos, nações, línguas e reis” (Apocalipse 10,8-11). Essa passagem é correlata a uma outra, do profeta *Ezequiel* (2,8-3,1-3), referida por Quincas Borba no capítulo 142, como já referi acima. Também o profeta *Jeremias* exclama: Quando se apresentavam palavras tuas, eu as devorava: tuas palavras eram para mim contentamento e alegria do meu coração (*Jeremias* 15,16). O próprio Jesus ensina, repetindo *Deuteronômio* 8,3:

Não só de pão vive o homem,  
mas de toda palavra que sai da boca  
de Deus (*Mateus* 4,4).

E, noutra ocasião, instado pelos discípulos para que comesse alguma coisa:

Tenho para comer um alimento que não conheceis (...)  
Meu alimento  
é fazer a vontade daquele que me enviou  
e consumir a sua obra (*João* 4,31-34).

Comer é, pois, um dos atos mais básicos da natureza, ligado ao instinto de sobrevivência, e a boca e a garganta nele desempenham papel fundamental. Há, contudo, nesse âmbito uma interessante dicotomia: a boca e a garganta não são apenas veículos de entrada do alimento, mas, também, o de saída de um outro tipo de alimento. Jesus exprime isso muito claramente ao dizer:

Não é o que entra pela boca que torna o homem impuro, mas o que sai da boca, isto sim o torna impuro, explicando depois o significado dessas palavras a seus discípulos:

Nem mesmo vós tendes inteligência? Não entendeis que tudo o que entra pela boca vai para o ventre e daí para a fossa? Mas o que sai da boca procede do coração e é isto que torna o homem impuro. Com efeito, é do coração que procedem más intenções, assassinios, adultérios, prostituições, roubos, falsos testemunhos e difamações. São essas coisas

que tornam o homem impuro, mas o comer sem lavar as mãos não o torna impuro (*Mateus 15,10-20*).

Nesse sentido, as palavras também manifestam o coração:

Porque a boca fala daquilo de que o coração está cheio. O homem bom, do seu bom tesouro tira coisas boas, mas o homem mau, do seu mau tesouro tira coisas más.

E acrescenta:

Eu vos digo que de toda palavra inútil que os homens disserem, darão contas no Dia do Julgamento, finalizando com a terrível conclusão: Pois por tuas palavras serás justificado e por tuas palavras serás condenado (*Mateus 12,34-37*).

Paralelamente, porém, a esse aspecto mais imediato e concreto, a boca e a garganta são símbolos de voracidade que consome, exaure e, como tais, figuram os vícios da gula e da avareza (como a cupidez de Marcela, referida acima), dois dos chamados “sete pecados capitais”. Na verdade, resumem os sete, pois todos eles brotam dos desejos insaciáveis dos homens.

Da boca e da garganta provem o alento, o sopro e, em certo sentido, o vento. Uma interessante descrição dá Brás Cubas no capítulo 40: “Não há, às vezes, um certo vento morno, não forte nem áspero, mas abafadiço, que nos não leva o chapéu da cabeça, nem redemoinha nas saias das mulheres, e todavia é ou parece ser pior do que se fizesse uma e outra coisa, porque abate, afrouxa, e como que dissolve os espíritos?” Brás se refere à dissolução do espírito, o enfraquecimento da vontade, um verdadeiro desânimo, como se sua alma lhe tivesse escapado pela boca e ele ficado sem elã, sem energia, e confessa que tinha esse vento consigo naquela específica ocasião, após reencontrar Marcela em condições precárias, certo de que aquele vento soprava por ele se achar naquela espécie de garganta (!) entre o passado e o presente. É certo, porém, que tal vento soprava continuamente em Brás, posto que se acha inexoravelmente preso naquela garganta, mesmo ao escrever suas memórias.

Sim, aquela garganta era entre o passado de Brás e o de Marcela e o presente de ambos. A outra garganta é a do passado de Brás, contendo toda sua vida, do nascimento à morte – e o presente narrado nas Memórias, a tal ponto que, após contar o magnífico almoço (115) de M. Proudhon, por ocasião

da sua separação de Virgília, ele confessa, no capítulo seguinte (116): “Fiquei tão triste com o fim do último capítulo que estava capaz de não escrever este, descansar um pouco, purgar o espírito da melancolia (!) que o empacha, e continuar depois”.

Talvez haja aí alguma explicação misteriosa para este íntimo entrelaçamento ou aprisionamento na grande garganta do tempo: Brás Cubas, tal como Abel, carrega no próprio nome a concretização do seu significado. Com efeito, não haveria nome mais providencial para o nosso autor do que este que porta: Brás remete a São Brás, o protetor da garganta!<sup>19</sup> Cubas, por

---

<sup>19</sup> Seria muito interessante seguir a trilha deste santo, desde suas origens na Armênia, nos séculos III e IV, até a grande devoção que alcançou nos séculos posteriores em vários países da Europa. Nessa busca, descobri coisas insuspeitadas e intrigantes, porém isso me levaria a me afastar demasiadamente do nosso trajeto, mas não resisto à tentação de mencionar aqui algumas notícias: São Brás é mais conhecido como protetor dos males da garganta e das vias digestivas, mas a tradição popular acabou por lhe atribuir outros encargos: como protetor dos animais (ora, vejam só!) e das culturas e até como bom arranjador de marido para as mocinhas casadoiras! ... Ele fazia parte dos Catorze Santos Intercessores, e patrono de numerosas confrarias, tais como a de agricultores, pastores, cardadores de lã, pedreiros, construtores, entre outras.

Além do milagre do salvamento de uma criança do afogamento por uma espinha de peixe presa na garganta, São Brás é conhecido também por um outro no qual restituiu um leitãozinho a sua dona, após o filhote ter sido capturado por um lobo (!). Seria demais referir tradições, lendas e cultos pagãos pré-cristãos associados a São Brás, como, por exemplo, o festival celta de *Imbolc*, celebrado em 1.º de fevereiro, significando, no hemisfério norte, que o inverno terminou e que a natureza se põe a reviver – uma nova vida que começa, uma nova partida de um novo ciclo (!) que recomeça – é a “revanche” da vida sobre a morte, a festa do elã vital. Não por acaso essa festa corresponde no catolicismo à festa das Candeias, ou Candelária (2 de fevereiro). A festa de São Brás é-lhe imediatamente posterior (3 de fevereiro) e na bênção da garganta são usadas duas velas, em forma de cruz, bentas no dia anterior. São Brás é, assim, ligado à celebração das luzes. Um outro aspecto é que São Brás (*Sourp Vlas*, em armênio) estudou medicina e era conhecido como grande curador de homens e animais, sendo, excelente patrono, portanto, para alguém que estava destinado a inventar o emplasto anti-hipocondríaco que aliviaria a nossa melancólica humanidade (!).

Uma outra aproximação – quem diria! – existe entre Saint Blaise e Gargantua: a personagem de Rabelais, inspirada em uma antiga divindade gaulesa, depois retomada pelos celtas e aparentada por eles ao deus solar (!) Belenos, teria nascido em 3 de fevereiro! Coincidência, pois, de datas. E como não lembrar que na boca e garganta do gigante Gargântua havia toda uma cidade, com construções e pessoas; isto é, um verdadeiro mundo, vivo e frenético? Penso que José Guilherme MERQUIOR (2002), no seu ensaio O romance carnavalesco de Machado, nem imaginaria que o próprio nome do nosso autor acabaria por reforçar a aproximação que ele mesmo havia apontado no citado estudo: “Quanto a absoluta liberdade em relação aos ditames da verossimilhança; nos diálogos de Luciano, como no romance de seu contemporâneo Apuleio, O asno de ouro, ou na obra renascentista de Rabelais, as “fantasmagorias” mais desvairadas convivem sem transição com os detalhes mais veristas”.

Uma última notícia, que nos remeterá de volta ao que ficou dito logo atrás, antes da explanação sobre os nomes: São Brás é ainda representado, às vezes, com uma corneta ou trompa de caça, pois o seu nome “Blaise”, em francês; “Biagio”, em italiano; “Blasius”, em

sua vez, não são mais que tonéis, barris<sup>20</sup>, vazios por dentro, mas que podem conter água, azeite, vinho ou outro qualquer alimento! Mas a boca e o tonel acabam por ter funções similares – com a diferença de que a boca assimila o conteúdo que carrega e tem uma função eminentemente ativa, enquanto que a cuba simplesmente comporta o conteúdo e dele se livra passivamente. São dois momentos/movimentos distintos e complementares – como ocorre o tempo todo nas *Memórias Póstumas* – o de fora para dentro e o de dentro para fora. As duas funções poderíamos chamar de “em potência” e “em ato”. A primeira, cujo movimento correspondente é o de fora para dentro, é quando ambas – boca e cuba – estão vazias e prontas para receber o alimento; a

alemão, tem alguma analogia com a palavra “blasen” que, nas línguas germânicas, significa soprar. Com efeito, os marujos escandinavos evitavam pronunciar o nome desta festa (festa do vento) e o temor supersticioso reina ainda hoje junto a certos camponeses dinamarqueses se o vento sopra no dia de São Brás: para eles é como um presságio de tempestades para todo o ano. Para maiores detalhes dos laços de São Brás com tradições pré-cristãs na Europa: TCHOUHADJIAN, Armand. *Saint Blaise, un saint d'Arménie en Occident*. Édition de l'auteur. s.d. & BAUDET, Jacques. *Essai d'Étude Mythologique: Négret et les traditions relatives à saint Blaise*. in BMSAHC, n.º 2, 1987, pp. 105-115.

Os ventos, ah, os ventos – sejam os da melancolia, da tempestade em cujo seio ressoou a voz de *Shaddai* (o Poderoso) para Jó, os de *Eclesiastes* ou os de São Brás, mas também os ventos gélidos no meio da neve na origem dos tempos e o tufão causado pela gargalhada de Pandora – todos se originam de uma grande boca. O vento que sopra em direção ao sul, gira para o norte, e girando e girando vai o vento em suas voltas (*Eclesiastes* 1,6). Chegamos ao fim e eis-nos de volta ao começo ...

<sup>20</sup> Essa seria a verdadeira origem do nome familiar do narrador e ele mesmo o explica. Transcrevo aqui praticamente todo o capítulo 3, Genealogia, pois é bastante revelador das artimanhas do autor, herdadas de seu pai: *Mas, já que falei nos meus dois tios, deixem-me fazer aqui um curto esboço genealógico. O fundador da minha família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria. Mas não; fez-se lavrador, plantou, colheu, permutou o seu produto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho, licenciado Luís Cubas. Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série de meus avós — dos avós que a minha família sempre confessou, — porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei Conde da Cunha. Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente a tanoaria, alegava meu pai, bisneto de Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói nas jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um calembour. Era um bom caráter, meu pai, varão digno e leal como poucos. Tinha, é verdade, uns fumos de pacholice; mas quem não é um pouco pachola nesse mundo? Releva notar que ele não recorreu à inventiva senão depois de experimentar a falsificação; primeiramente, entroncou-se na família daquele meu famoso homônimo, o capitão-mor, Brás Cubas, que fundou a vila de São Vicente, onde morreu em 1592, e por esse motivo é que me deu o nome de Brás. Opôs-se-lhe, porém, a família do capitão-mor, e foi então que ele imaginou as trezentas cubas mouriscas.*

segunda, de dentro para fora, quando estão cheias e vão, à medida da necessidade, liberando seu conteúdo. No caso da boca, como vimos, o alimento pode ser tanto material (fora-dentro), quanto espiritual (dentro-fora), isto é, a palavra que sai repleta das intenções que brotam do coração. Assim, paralelamente às alternâncias temporais (passado-presente, presente-futuro, passado-presente-futuro), somam-se as espaciais (fora-dentro, exterior-interior).

Mais, o tempo é a grande garganta, a grande boca figurada em *Eclesiastes* 3<sup>21</sup>, com o seu aspecto fixo (representando o maxilar superior) e o móvel (o maxilar inferior), que morde, mastiga e engole:

Tudo tem a sua ocasião própria, e há tempo para todo propósito debaixo do céu.	
Há tempo de nascer,	e tempo de morrer;
tempo de plantar,	e tempo de arrancar o que se plantou;
tempo de matar,	e tempo de curar;
tempo de derrubar,	e tempo de edificar;
tempo de chorar,	e tempo de rir;
tempo de prantear,	e tempo de dançar;
tempo de espalhar pedras,	e tempo de ajuntar pedras;
tempo de abraçar,	e tempo de abster-se de abraçar;
tempo de buscar,	e tempo de perder;
tempo de guardar,	e tempo de deitar fora;
tempo de rasgar,	e tempo de coser;
tempo de estar calado,	e tempo de falar;
tempo de amar,	e tempo de odiar;
tempo de guerra,	e tempo de paz.

Que proveito tem o trabalhador naquilo em que trabalha? Tenho visto o trabalho penoso que Deus deu aos filhos dos homens para nele se exercitarem.

Aqui vemos o movimento de ingerir, mastigar, digerir. Entre o fixo e o móvel há o vazio, o oco, o espaço aberto. Entre o Tempo e os tempos (momentos) também o há. O tempo engole Brás que, por sua vez, o apreende. Esse tempo não é o linear, porque seria apenas lábios fechados, inermes, imóveis; mas é um tempo cíclico, elíptico, circular, como os lábios abertos, por isso as contínuas guinadas, vaivéns, final no começo, começo no final, subidas e descidas: o círculo não tem começo; tem um centro, mas não se pode

---

<sup>21</sup> Neste trabalho, como já fizera na dissertação de mestrado, eu mudei a disposição gráfica dos versículos na tradução portuguesa comum, a fim de que se ajustasse à configuração dos originais hebraicos. Fiz isso para ficar evidente algo que me ocorreu quando relia o *Eclesiastes* acompanhado do texto em hebraico. De repente meus olhos se fixaram, não nas palavras, e sim no espaço entre elas e pude, então, enxergar ali a consubstanciação do grande ensinamento do Sábio: tudo é um imenso vazio! Restando ao ser humano preenchê-lo ... ou não ...

determinar seu começo nem término. Com as suas *Memórias*, a garganta (Brás) vazia (Cuba), re-elabora o passado e constrói um novo presente; emite o que foi digerido, transforma o que foi vivido – dessa forma alimenta o leitor com aquilo que foi o alimento do tempo – a sua vida e a sua morte.

### **No fim, era o vazio...**

Em vista de todo o exposto, poder-se-ia perguntar: Machado de Assis pessimista? Existencialista? Cético<sup>22</sup>? Essas indagações nos reportam novamente à fortuna crítica de Machado, que discutiu, como vimos, e ainda vem discutindo o caráter de ruptura, descontinuidade com a tradição romanesca que *Memórias Póstumas* representaria. Nesse sentido, trago alguns trechos do estudo *A formação do nome*, do português Abel Barros Baptista<sup>23</sup>. A extensão das citações é necessária, dada a contextualização das questões

---

<sup>22</sup> MAIA NETO (2007), afirma: “Embora o ceticismo na obra de Machado seja bastante consistente com o pirronismo grego, ele estrutura-se a partir de questões machadianas específicas que percorrem toda a sua ficção. Estas questões giram em torno da observação e avaliação normativa da vida social. A maioria destes temas diz respeito à vida social de uma ou outra maneira. Este fato atesta a imersão de Machado no contexto intelectual do seu tempo, um contexto que exaltava não somente Comte, mas também Spencer e seu evolucionismo social. Entretanto, o interesse de Machado na vida social não é sociológico, mas filosófico. Machado interessa-se pela antropologia filosófica (Qual significado e função a vida social tem na vida humana?), ontologia (Qual é o status da realidade social?), ética (Qual é o valor da vida social? Ela é boa ou má?), e epistemologia (Quais são os limites do conhecimento humano na vida social?). Como notou Raimundo Faoro em *A pirâmide e o trapézio*, Machado de Assis vê a vida social do ponto de vista dos assim chamados 'moralistas' do século XVII tais como Pascal, La Bruyère, La Fontaine e La Rochefoucauld” (pp. 23-24), e “A peculiaridade do ceticismo machadiano comparativamente à tradição céptica reside, sobretudo, na solução apresentada para a crise céptica: a condição de espectador e de autor de memórias e memoriais” (p. 24).

Entretanto, este mesmo autor, na esteira de Afrânio Coutinho (*A filosofia na obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959), assevera que Erasmo, Montaigne e Pascal são figuras centrais no renascimento do ceticismo grego na modernidade e “Montaigne, e sobretudo Pascal e o *Eclesiastes*, exerceram influência significativa na visão de mundo de Machado. O *Eclesiastes* é um dos livros do Velho Testamento preferidos pelos fideístas cépticos (Montaigne e Pascal o citam inúmeras vezes) na medida em que ressalta a vaidade do saber humano. Tendo sido escrito por volta do século II a.C. na Palestina num período de marcante influência helenística, é possível que tenha sido diretamente influenciado pelo ceticismo grego. Machado é consciente da conexão Montaigne-Pascal-*Eclesiastes*, pois associa este último, em uma crônica, a Montaigne (OC, III, 600), e, em carta a Nabuco, a Pascal (OC, III, 930)” (pp. 20-21).

<sup>23</sup> BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

levantadas por aquele estudioso e que são perfeitamente pertinentes às indagações formuladas.

Barros Baptista começa transcrevendo o prólogo de Machado de Assis à terceira edição das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em livro e passa, depois, ao diálogo entre os dois prólogos – o de Machado e o de Brás Cubas:

(...) prólogo de Machado<sup>24</sup>:

O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos. É taça que pode ter laves de igual escola, mas leva outro vinho<sup>25</sup>. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo.

Estamos, pois, no fim do prólogo, e supostamente nele tudo foi dito antes de entrar na crítica de um defunto. No entanto, este último parágrafo representa uma decisão crítica. Recorde-se o que diz Brás Cubas: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser”. Ora, este “pode ser” desaparece no prólogo de Machado, que já decidiu onde o autor suposto hesitava. Trata-se aliás de decisão particularmente importante, porque, em ambos os prólogos, a expressão “rabugens de pessimismo” aparece para delimitar a particularidade da obra de Brás Cubas na tradição romanesca de que se reclama ponto de descontinuidade que, aliado à continuidade afirmada pela referência aos modelos eleitos, representa o primeiro traço de singularização da opção romanesca que dá corpo às *Memórias póstumas*.

E isso Machado di-lo expressamente – é o que faz de Brás Cubas um autor particular (pp. 170-171).

---

<sup>24</sup> Que, aqui, transcrevo na íntegra: “A primeira edição destas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi feita aos pedaços na *Revista Brasileira*, pelos anos de 1880. Postas mais tarde em livro, corriji o texto em vários lugares. Agora que tive de o rever para a terceira edição, emendei ainda alguma coisa e suprimi duas ou três dúzias de linhas. Assim composta, sai novamente à luz esta obra que alguma benevolência parece ter encontrado no público. Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: ‘As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?’ Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: ‘Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.’ Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida. O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama ‘rabugens de pessimismo’. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter laves de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo.” Machado de Assis.

<sup>25</sup> Chamo a atenção para as palavras usadas por Machado: a taça e o vinho, ambas pertencentes ao âmbito que explorei no item anterior.

Considero bastante esclarecedora a discussão sobre o autor suposto e seu criador em torno da expressão “rabugens de pessimismo”, pois ela realmente dá um caráter peculiar à obra que vimos estudando. E prossegue:

... teimando em encontrar naquela frase do prólogo a autorização para ler o romance como transmissão da filosofia de Machado – e, portanto, uma confissão praticamente direta da sua “intenção” original –, perde-se de vista o essencial, a saber: essa ideia de que o romance se distingue do quadro da tradição que para si reivindica ao propor alguma coisa que não se deixa ver de imediato, que a aparência risonha esconde, mas que é preciso procurar. Que essa “alguma coisa” seja ou não “um sentimento áspero e amargo” importa pouco, se comparado com as implicações. Em primeiro lugar, o que ali e daquele modo se enuncia é um procedimento de composição e um princípio de interpretação, que poderíamos caracterizar recorrendo a uma figura frequente, a ironia, mas que pede uma definição mais precisa: é a vocação alegórica, que Machado denuncia, ainda e sempre, na esteira de Brás Cubas. Em segundo lugar, essa vocação alegórica não implica, pelo menos de imediato, a expulsão do romance do corpo da tradição romanesca que invoca. Dir-se-ia antes que o projeto passa por retomá-la investindo-a de nova função ou de nova dimensão. Repare-se que a necessidade de garantir a possibilidade de apreender o romance enquanto totalidade unificada decorre precisamente do modo como ele se apresenta: disperso, fragmentado, dividido. Garantir, aqui, significa, por isso, proclamar a diversidade e o caráter fragmentário da composição como meio de acesso à unidade; significa dizer que o romance não revela o seu princípio de organização ao primeiro que aparece (por isso engana os frívolos e os graves), reivindicando legitimidade de lançar, pelo fragmento, a própria questão da totalidade. Deste modo, a insinuação da dimensão alegórica passa primacialmente pela defesa de certo romanesco, como aliás o próprio Brás Cubas se encarregará de afirmar eloquentemente:

importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais que passatempo e menos que apostolado.

Não se trata, como se vê, de revelar que a brincadeira tem intuítos sérios, que, uma vez descobertos, a tornariam inútil, tampouco de dizer que a seriedade coexiste com a galhofa, mas de valorizar a natureza homogênea do conjunto: nem romance de trivialidades, que seria puro passatempo, nem transmissão de verdades abstratas e definitivas, que seria simples apostolado, é a totalidade, ameaçando romper-se no seu movimento descompassado, oscilando entre um polo e o seu oposto, que constitui problema para o leitor, justamente o problema da sua apreensão como totalidade (pp. 174-175).

No trecho transcrito, ficou assinalado esse procedimento de composição e princípio de interpretação tão relevante na obra machadiana – a ironia. Só não estou convicto quanto ao apelo a uma “definição mais precisa”, à vocação alegórica, pois, como comenta MAIA NETO (2007),

uma terceira e principal estratégia utilizada pelos críticos para transcender o discurso do narrador [diante da problemática da confiabilidade deste] consiste em propor interpretações metafóricas ou “alegóricas” dos eventos da trama de maneira a revelar seu verdadeiro significado oculto que supostamente difere, ou mesmo contradiz, a visão que o narrador tem dos fatos. Um inconveniente desta abordagem é o escopo quase infinito de interpretações possíveis. Interpretações metafóricas ou alegóricas tendem a ser especulativas (pp. 30-31).

Embora haja momentos nas *Memórias Póstumas* que poderiam sugerir uma leitura alegórica, notadamente os temas desenvolvidos no capítulo do delírio e seus desdobramentos (tais como o do duelo morte x vida, o das injustiças do mundo, o do valor ou desvalor da existência humana, entre outros), penso que o tratamento geral dado a eles não autorizaria a insinuação de alegoria. Bastaria permanecer restrito ao âmbito da ironia. Neste ponto, seria interessante examinar a que domínios pode chegar o uso da ironia e verificar se o recurso à alegoria se justificaria numa leitura de *Memórias Póstumas*.

Para tanto, recorro à obra “O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates”<sup>26</sup>, do filósofo dinamarquês Kierkegaard, em que ele apresenta interessantes definições e aplicações da figura. Transcrevo alguns trechos do estudo (em que intercalo comentários meus), pela sua clareza, propriedade e estreita identificação com o uso que Brás Cubas, ou Machado, faz da ironia:

ironia denota o gozo subjetivo, na medida que na ironia o sujeito se liberta da vinculação à qual está preso pela continuidade das condições de vida; assim se pode dizer do irônico que ele se libera. A dissimulação (ou fingimento), se a colocarmos em relação com o sujeito, tem uma intenção, mas esta intenção é um objetivo exterior, estranho à dissimulação mesma; a ironia, ao contrário, não tem nenhuma intenção, seu objetivo é imanente e ela mesma é uma intenção metafísica. A intenção não é nada mais do que a própria ironia (p. 222).

Quanto a isso, o nosso autor é duplamente livre: pela própria condição de defunto, já desafrontado da brevidade dos séculos e, desse modo, concretamente liberto da continuidade das condições da vida, principalmente da “opinião”, o que lhe dá a graciosa franqueza dos mortos; e a prerrogativa de, por se encontrar além das convenções de tempo e espaço, ter o domínio

---

<sup>26</sup> KIERKEGAARD, Sören A. O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates. Petrópolis, Vozes, 1991.

completo, a panorâmica inteira do ciclo de sua vida e de sua morte, dispondo de todos os elementos para compor sua narrativa. Segue:

Na medida que é essencial à ironia ter um exterior oposto ao interior, poderia parecer que ela se identifica com a hipocrisia. Mas a hipocrisia pertence propriamente ao terreno moral. O hipócrita se esforça constantemente para parecer bom, embora seja mau. A ironia, pelo contrário, situa-se num terreno metafísico, e ao irônico só interessa parecer diferente do que é realmente; de modo que, assim como o irônico esconde sua brincadeira na seriedade, sua seriedade na brincadeira, assim também pode ocorrer-lhe a ideia de parecer mau, embora seja bom. Só que temos de lembrar que as determinações morais são, a rigor, demasiado concretas para a ironia (pp. 222-223).

Pelo que aí ficou dito, podemos indagar se as “rabugens de pessimismo” de Brás Cubas são mesmo autênticas e sinceras, ou se são apenas fingimento ou um modo de esconder seu verdadeiro espírito. A pena da galhofa, dando cabriolas e deixando seus rastros com a tinta da melancolia, e esta, por sua vez, arrastando pesadamente aquela, formam um conjunto tipicamente irônico, que pode confundir as direções e o sentido supostamente escondido, desviando o leitor da metafísica por detrás da metáfora. Continuando:

A ironia também tem uma face teórica ou contemplativa. Como um momento subordinado a ironia é, sem dúvida, a visão certa para o torto, o falso, o vaidoso na existência. Na medida que ela é capaz de captar tais coisas, poderia parecer que ironia se identifica com escárnio, sátira, sarcasmo, etc. É claro que ela tem uma semelhança com isso, na medida que ela também vê o lado vaidoso; mas quando ela quer apresentar sua observação, ela se distingue, pois não anula aquilo que é vaidoso (vão), não se comporta frente a isto como a justiça punitiva em relação ao vício, não tem em si algo de reconciliador como o cômico, mas antes até reforça o vaidoso em sua vaidade, torna o louco ainda mais louco. É isso o que se poderia chamar a tentativa da ironia para mediar os momentos discretos, não em uma unidade superior, e sim em uma loucura superior (p. 223).

Este trecho elucida um elo poderoso que une as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ao *Eclesiastes*, na sua análise e desmascaramento da vaidade das intenções humanas. A fragilidade dos limites entre a sabedoria e a loucura – entre outras tantas dicotomias que temos visto ao longo de nosso percurso – são evidenciadas de forma pungente e irremediável, sem, no entanto, se formular um julgamento moral. Uma pretensa filiação de Brás Cubas à escola moralista limitar-se-ia, por isso, a simplesmente apontar as grandes contradições do ser humano e de suas ações no mundo, chegando

mesmo ao sarcasmo, em certos momentos. Da metafísica aludida no período anterior, passa-se à contemplação, como numa espécie de ascensão na ascese espiritual e daí para frente:

(...) na ironia, quando tudo se torna vão ( vaidade, vacuidade), quanto mais vazio de conteúdo, tanto mais volátil se torna a subjetividade. E enquanto tudo se torna vaidade, o sujeito irônico não se torna vaidade para si mesmo, mas sim liberta sua própria vaidade. Para a ironia, tudo se torna nada; mas o nada pode ser tomado de várias maneiras. O nada especulativo é o evanescente a cada instante diante da concreção, dado que ele próprio é o impulso do concreto, é o *nisus formativus* (esforço criador) do concreto; o nada místico é o nada para a representação, um nada que contudo é tão rico de conteúdo e como o silêncio da noite tem voz para aquele que tem ouvidos para ouvir; o nada irônico, finalmente, é a quietude da morte, na qual a ironia reaparece como fantasma (tome-se a última expressão com toda a sua ambiguidade) (p. 224).

A contemplação do vazio, da vacuidade leva ao nada. A progressão atinge, agora, o terreno do místico. *Memórias póstumas* enquadra-se perfeitamente no “nada irônico”, da quietude da morte, na qual a ironia reaparece, não como fantasma, mas como seu próprio autor – o defunto Brás Cubas – comunicando-se do além-túmulo. Brás Cubas não é um fantasma, uma visão, um espectro que assombra, mas um supervivo, como diria Gustavo Corção. A espiral ascendente vai atingindo os planos mais rarefeitos:

Num certo sentido, o irônico é profético, pois ele aponta sempre para a frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja. Ele é profético; mas se orienta, se situa ao contrário do profeta. O profeta anda de mãos dadas com seu tempo e a partir deste ponto de vista vislumbra o que há de vir. O profeta está, como se observou anteriormente, perdido para sua própria época, mas isto só porque está mergulhado na sua visão. O irônico, pelo contrário, apartou-se das fileiras de seu próprio tempo e tomou posição contra este. Aquilo que deve vir lhe é oculto, jaz atrás dele, às suas costas; mas a realidade a que ele se opõe como inimigo é aquilo que ele deve destruir; contra ela se volta seu olhar devorador, e à sua relação com seu próprio tempo podemos aplicar a palavra da Bíblia: “Eis que os pés daqueles que te levarão estão à porta”. Também o irônico é uma vítima exigida como sacrifício pelo desenvolvimento do mundo; não que o irônico sempre precise cair como uma vítima, no sentido estrito, mas sim porque o zelo no serviço do espírito do mundo o devora.

Aqui temos então a ironia como a negatividade infinita absoluta. Ela é negatividade, pois apenas nega; ela é infinita, pois não nega este ou aquele fenômeno; ela é absoluta, pois aquilo, por força de que ela nega, é um mais alto, que contudo não é. A ironia não estabelece nada; pois aquilo que deve estabelecer está atrás dela. Ela é uma demência divina, furiosa como um Tamerlão que não deixa pedra sobre pedra (pp. 226-227).

O tempo da profecia aponta sempre para o futuro; o das memórias remeteria, a princípio, sempre ao passado (do autor e do seu vivido), com vistas ao presente (do leitor e do narrado). Contudo, devido às características tão peculiares de um defunto-autor, a flecha também aponta para um futuro. Como o irônico por excelência temos a Deus, exterior e superior ao tempo e, nesse aspecto, Brás Cubas se lhe aproxima, ao menos no primeiro aspecto da exterioridade, pois, como defunto, sobrevive fora do tempo e o abarca de uma certa maneira. Kierkegaard, neste trecho, toca na noção do tempo ligada à ação de devorar e ser devorado, num interessante paralelismo com o que apontei anteriormente, e termina no ponto culminante da demência divina, que suplanta os níveis da metáfora, da metafísica, da contemplação e da mística – atingindo a completa alteridade. De repente, poderíamos acrescentar, a exemplo de Brás Cubas, mais um versículo ao Sermão da Montanha: “Bem-aventurados os loucos, porque serão semelhantes a Deus”! Assim, sem querer, talvez Quincas Borba tenha atingido a máxima perfeição que um ser humano poderia alcançar – a demência, ou, no seu caso, a semidemência –, sem nos esquecermos do Romualdo, do capítulo 69, que dizia ser, quem diria!, o próprio Tamerlão!, ou, ainda, o alienista do capítulo 153, que se mostra tão lúcido na sua loucura!<sup>27</sup>

Conquanto a ironia, no dizer do citado filósofo, “é um mais alto, que contudo não é”. Chegando a este ponto, detenho-me no termo “mais”. O que seria este “mais”, que contudo não é mais? Para responder, trago à discussão

---

<sup>27</sup> Nas tradições orais, costuma aparecer a figura do ingênuo, do bobo (o Bobo da Corte, por exemplo), do alienado, do louco. Também uma linha tênue separa santidade e loucura: as grandes correntes religiosas conservam um lugar especial para os seus loucos. Normalmente os santos, os profetas e os iluminados são considerados tais pelo sistema e pelas autoridades religiosas dominantes – o próprio Jesus era chamado de endemoninhado pelos fariseus e doutores da lei. Grandes santos, como São Francisco de Assis, por exemplo, são considerados loucos. Nas igrejas ortodoxas há, inclusive, uma corrente espiritual dos “Loucos por Cristo”. São Paulo já pregava a loucura da cruz no mundo antigo: “Onde está o argumentador deste século? Deus não tornou louca a sabedoria deste século? Com efeito, visto que o mundo por meio da sabedoria não reconheceu a Deus na sabedoria de Deus, aprouve a Deus pela loucura da pregação salvar aqueles que creem. Os judeus pedem sinais, e os gregos andam em busca de sabedoria, nós, porém, anunciamos Cristo crucificado, que para os judeus é escândalo, para os gentios é loucura, mas para aqueles que são chamados, tanto judeus como gregos, é Cristo, poder de Deus e sabedoria de Deus. Pois o que é loucura de Deus é mais sábio do que os homens, e o que é fraqueza de Deus é mais forte do que os homens” (1 Coríntios 1,20b-25).

o crítico canadense Northrop Frye<sup>28</sup>, que, ao discorrer sobre o que significa ser a Bíblia “mais” do que uma peça literária, se prende justamente à palavra “mais”:

Penso que para ver o que ela significa devemos nos voltar de novo para a teoria do significado “polissêmico” que, embora tradicional, continua negligenciada. Uma experiência muito comum na leitura é a de descobertas futuras que poderão ser feitas na mesma estrutura de palavras. Mais ou menos sente-se assim: “pode-se obter mais disso daí”, ou podemos dizer, a respeito de uma peça que admiramos em especial, que, a cada vez que a lemos, encontramos algo novo. Esse “algo novo” não é necessariamente algo que não vimos antes; pode vir, ao invés, de um novo contexto existente em nossa própria experiência. O que daí se infere é que, quando começamos a ler, há um processo dialético que se desdobra, de tal modo que qualquer compreensão dada do que lemos é parte de uma série de fases, ou de estágios, da compreensão.

É exatamente esta a minha experiência, tanto na leitura da Bíblia, quanto na das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: a cada leitura, uma nova compreensão. A propósito disto, o mesmo autor diz que

o significado polissêmico é uma característica de toda a escrita séria e profunda; e a Bíblia é o modelo de uma escrita profundamente séria<sup>29</sup>.

E remetendo a uma outra obra séria, a *Divina Comédia*, Frye elucida que

para Dante, “polissêmico” não implica significados diferentes; o reconhecimento destes implicaria que o significado de uma passagem é puramente relativo. Também não significa para ele que haja uma série superposta de diferentes contextos de entendimento, por onde nos moveríamos como estudantes percorrendo séries e os graus de um sistema escolar. O que para ele está em jogo é um único processo, que cresce em sutileza e compreensão, não de sentidos diferentes, mas de intensidades diferentes ou de contextos cada vez mais amplos de um sentido contínuo, que se desdobra como a planta a partir de uma semente (pp. 260-261).

O significado polissêmico, acrescenta Frye,

é o desenvolvimento de um único processo dialético, como o descrito na *Fenomenologia* de Hegel. O que Hegel quer dizer por dialética não é uma fórmula patenteada, como aquela da ‘tese-antítese-síntese’ que tanto aparece associada a ele, nem é algo predizível. É uma operação muito mais complexa, de uma forma de compreensão que se combina com sua própria alteridade, ou seu oposto, de tal modo que nega a si própria, e ainda assim passa através dessa negação para um novo estágio, preservando sua essência dentro de um contexto mais amplo, depois de

---

<sup>28</sup> O código dos códigos – a Bíblia e a literatura. op. cit. pp. 259-260.

<sup>29</sup> *idem, ibidem.*

abandonar o primeiro que se completou, como a crisálida de uma borboleta ou o invólucro superado de um crustáceo em crescimento” (pp. 261-262).

Borboleta, acrescentaria eu, glosando Brás Cubas, que tanto poderia ser preta, quanto laranja ou azul ...

Por todo o exposto, acredito que atribuir às *Memórias Póstumas* um significado (ou significados) polissêmico (-s) seja mais apropriado do que impingir-lhe simplesmente um sentido alegórico. A polissemia compreende também leituras alegóricas, em determinados casos, mas não se esgota nelas; ao contrário, vai alargando sempre mais a compreensão, na medida apontada por Frye. Assim, chega-se ao fim e se descobre que o fim liga-se ao princípio ...

No princípio era uma ideia (fixa, talvez), que depois virou palavra – escrita com a pena da galhofa e a tinta da melancolia -, que caiu no vazio ... Mas o vazio é prenhe de possibilidades; vimos isso com relação às bocas e às cubas. Também a cova é vazia, esperando receber a semente, ou o cadáver.

Da semente vem a lição evangélica:

Se o grão de trigo que cai na terra não morrer,  
permanecerá só;  
mas se morrer,  
produzirá muito fruto (*João 12,24*).

Uma nova planta nascerá e multiplicará as suas sementes, podendo vir a se transformar em alimento, ou germinar novamente, dando início a um novo ciclo ...

O cadáver se torna pasto para os vermes e os elementos de sua decomposição compõem novos elementos de outras formas de vida ...

A palavra nasce do silêncio e torna para ele.

Dos recursos da boca, Brás se utilizou de todos: comeu, calou, falou, chorou, riu. Comeu, extraindo da vida o doce e o amargo, sem, no entanto, precisar ganhar o pão com o suor do rosto; calou, quando a vertigem da experiência o tocou fundo; falou, comunicando sua vida e sua morte; chorou, muitas vezes sem lágrimas, ao se defrontar com a injustiça humana; riu, enfim, um riso de superioridade filosófica ou gargalhou zombeteiramente do espetáculo oferecido.

Agora, como defunto, o que faz o nosso autor? Zomba de nós, seus leitores, do início ao fim: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus” (Ao leitor); “Divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração do céu. O acaso determinou o contrário; e aí vos ficais eternamente hipocondríacos” (Das negativas).

Enfim, o que fazer com um autor que nos trata com tanto desdém, o desdém dos mortos?

Contentemo-nos com a obra, que em si mesma é tudo!



## CAPÍTULO 3 – *DOM CASMURRO* – UMA OBRA EM CONSTRUÇÃO

... não é a verdade que vence, é a convicção.  
(*Esaú e Jacó*, capítulo 84)

Até 1960, a leitura de *Dom Casmurro* implicava na geral aceitação do que conta o narrador: como o seu primeiro amor, o do tempo da infância, se transformou, na maturidade, no último e permanente sentimento de amargo sabor de traição, perpetrada por sua melhor amiga e seu melhor amigo. É a história de como o jovem Bento (o abençoado) se torna o velho casmurro.

Todas as demais personagens são vistas por essa perspectiva, pela ótica do narrador. Comparativamente a Brás Cubas, Casmurro não mostra aquela verve sarcástica, cortante, afrontosa, aos borbotões, mas destila o travo do desgosto e da desilusão. Sua ironia é de outro estofo e, no entanto, tão mordaz quanto à do defunto. Ironia que transparece, inclusive, no retrato que pinta de si mesmo na juventude. Porém, talvez isso tenha escapado um tanto às primeiras gerações de críticos, mais focados no drama narrado e seguros da confiabilidade daquele narrador.

No entanto, a partir da publicação do livro de Helen Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, houve uma mudança de perspectiva, que se tornou matriz de interpretação retomada por outros críticos. Nele, a autora faz um libelo de acusação contra Bento e parte em defesa da figura de Capitu – até então considerada pérfida, mentirosa, amoral –, não se poupando de preencher lacunas da narrativa para sustentar sua argumentação. Com isso, constrói uma imagem diversa da anterior, a da idealização da personagem, que acaba por se tornar modelo de esposa inocente e dedicada.

Na sequência, o tratamento dado à questão da traição passa da certeza à dúvida. Levantaram-se vozes pró e contra a tese, a partir do instante em que a confiabilidade do narrador foi posta em cheque.

Com John Gledson (*Machado de Assis: impostura e realismo*, de 1984), o foco passa a ser, por sua vez, a confiabilidade do próprio Machado, ao se tentar decifrar sua intenção como autor da trama. Para o crítico, com efeito, desde 1880, isto é, desde a publicação das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em folhetim, Machado se empenha no logro do leitor. Ao adotar-se tal posicionamento, todavia, cai-se numa armadilha: uma leitura correta da obra demandaria desvendar qual a verdadeira intenção do seu autor. E quem é que poderia se arrogar tê-la conseguido?

Enfim, isto permite uma infinidade de teorias, suposições, hipóteses – inclusive a de imaginar algum segredo mais escabroso do que a mera traição do marido pela esposa, num contexto da sociedade conservadora e patriarcal como a brasileira do século XIX<sup>30</sup>.

Indo, agora, à narrativa propriamente dita, vemos que Dom Casmurro escreve num tempo e num espaço bem delimitados: o tempo é o após dos fatos – no que se aproxima das *Memórias Póstumas*; o espaço é a reprodução do local onde a parte mais feliz e idílica de sua história se deu. A intenção do narrador, em ambos os casos, explicitada por ele mesmo, é a de tentar recuperar aquele tempo e aquele espaço originais, ao reproduzir fisicamente a casa e ficcionalmente os fatos, no que falha cabalmente.

Aliás, a intenção não só falha, como resulta no seu oposto. Há, aqui, um autêntico núcleo trágico da trama clássica: o herói, tentando fugir a seu destino, o encontra. Talvez isso não seja tão evidente na narrativa ora

---

<sup>30</sup> Refiro-me a especulações sobre um possível *affaire* Bento-Escobar, em que o ciúme partiria do primeiro em relação ao segundo, e não propriamente a Capitu. Wilberth Salgueiro, no seu ensaio *Outro crime quase perfeito: Casmurro, assassino de Escobar*, in: *Machado de Assis em linha*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 3, n.º 6, dez. 2010, pp. 83-97, menciona leituras em que um suposto caso homossexual latente entre aqueles amigos leva ao delírio escritores do porte de Millôr Fernandes, Otto Lara Resende, Carlos Heitor Cony e Dalton Trevisan. O pesquisador cita, ainda, estudos críticos dedicados à análise do caso, como os de Luiz Alberto Pinheiro de Freitas (*Capitolina, a que ama no lugar de outro*. In: *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001) e Katrin Rosenfield (*Dom Casmurro – um romance trágico, romântico ou realista?*. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 4, n.º 8, 1.º sem. 2001). Por fim, Salgueiro tece comentários sobre o conto *A verdade*, de Luís Fernando Veríssimo, no qual Bento mata o amigo por ciúme, e segue a “invenção” do contista, quanto ao assassinato de Escobar por Bento, dizendo que o crime foi muito mais do que uma metáfora, tendo-se concretizado realmente na trama de *Dom Casmurro*, porém escamoteado pela escrita do narrador-advogado, autor do delito.

examinada, pela forma como é conduzida, razão pela qual pode passar despercebida. Mas, vejamos: a intenção expressa de Casmurro é reproduzir tempo e espaço de felicidade num tempo e espaço de infelicidade; porém, sua intenção velada é de enterrar de vez as lembranças dolorosas (como exprime no último capítulo de seu relato). Ao reproduzir na velhice a casa de Matacavalos (de sua infância e adolescência, a da descoberta de seu primeiro amor) tal e qual, e não a casa onde efetivamente conviveu com esse amor, no casamento, Casmurro inconscientemente evoca as sombras referidas no capítulo 2. Este fado se manifesta na reprodução da pintura da sala principal da casa paterna: ali se achavam, nos quatro cantos do teto as figuras das estações e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo. Quanto às estações, seriam uma alusão ao tempo, à passagem do tempo, através da sequência das estações anuais.

Agora, quanto às figuras históricas, tem havido várias tentativas de interpretação. Explica-se, normalmente, pelo viés da traição que teriam sofrido por parte de esposas ou amigos, como também pela sentença de morte dada às próprias esposas, sendo elas culpadas ou mesmo inocentes (tal seria o caso de Sofonisba, esposa de Massinissa).

Ora, Casmurro diz não alcançar a razão de tais personagens<sup>31</sup> e seria difícil de admitir isso, sabendo-se que ele, ao longo de sua vida, adquiriu cultura e erudição. A questão, porém, é que a pintura não era original, nascida de uma ideia sua, inspirada talvez na sua desventura. Não. Era reprodução de uma pintura anterior, como ele mesmo relata: “Quando fomos para a casa de Matacavalos, já estava assim decorada; vinha do decênio anterior”. E segue tentando esclarecer a razão: “Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas”. De fato, a pintura já estava lá, como se comprova da leitura do capítulo 31, no qual Capitu quis saber o que eram as figuras da sala de visitas e perguntou a José Dias, que se demora em detalhes sobre Júlio César. Portanto, não há como duvidar do narrador, atribuindo-lhe uma estratégia de engano.

---

<sup>31</sup> No seu artigo *Estratégias de embuste: relações intertextuais em Dom Casmurro* ([http://www.geocities.ws/ail\\_br/estrategiasdeembuste.html](http://www.geocities.ws/ail_br/estrategiasdeembuste.html)), Marta de Senna, na esteira da corrente interpretativa baseada no logro, mencionada acima, afirma, logo de início: “Entre os romances de Machado de Assis, *Dom Casmurro* é, talvez, aquele em que se exerce com maior vigor uma de suas mais interessantes estratégias narrativas. Refiro-me ao que chamo de estratégia de embuste, ou seja, aquela através da qual o narrador machadiano se compraz em construir, quase a cada página, um *trompe l’oeil* que condiciona o olhar do leitor a ver o que não é, a não ver o que é. *Dom Casmurro* é um narrador congenitamente embusteiro, já que nasce na narrativa e para a narrativa explicando-se através do engodo”. E prossegue: “Depois de explicar, falaciosamente, o título, [Casmurro] prossegue na mesma clave, ao explicar o livro, suposta tentativa de restaurar na velhice a adolescência. Na verdade, desde aí, inocula na mente ainda desprevenida do leitor as gotas da suspeita, uma vez que três das figuras históricas com que ornamenta o teto de sua sala no Engenho Novo (reproduzindo a da meninice em Matacavalos) morreram vítimas de traição. Junto a César, Augusto e Nero, porém, o narrador introduz a figura menos conhecida do rei Massinissa da Numídia. Aliado dos romanos, Massinissa é casado com Sofonisba, cartaginesa irmã de Aníbal, educada para odiar Roma. Compelido pelo vitorioso Cipião a entregar a mulher para ser submetida à vergonha pública em Roma, Massinissa dela se compadece e, para poupá-la do que seria um ultraje bem pior que a morte, manda-lhe uma taça de veneno, que ela toma de bom grado. O episódio está em Tito Lívio e foi retomado em várias tragédias (por Corneille, entre outros) e em várias óperas. É possível que numa dessas versões Massinissa envenene a mulher por ter ela participado de uma solenidade em honra de Cipião”. Por fim, seguindo esse raciocínio, conclui: “Não encontrei fonte que justificasse tal interpretação, embora admita que, havendo pelo menos uma versão em que Massinissa entenda que a mulher o traiu, o narrador Dom Casmurro o tenha incluído entre as figuras célebres (todas romanas) que manda pintar no teto de sua sala de jantar. Entretanto, creio ser maior o refinamento, mais elaborada a sofisticação do embuste: no capítulo em que pretensamente vai explicar o livro, tendo já enganosamente explicado o título, menciona as quatro personagens, cuja razão de estarem ali diz não alcançar. Os três primeiros, César, Augusto e Nero foram, de fato, atraídos. Massinissa, porém, manda uma taça de veneno a uma esposa irrepreensível e, sobretudo, digna”.

Assim, o significado da presença de tais figuras já na casa paterna, alça-o a nível de um enigma, de um mistério: teria sido Bento Santiago, o tempo todo, inconscientemente, joguete de um Destino sádico e perverso? As figuras serviriam como um coro de tragédia, repetindo o refrão de sua sina, desdizendo as feiticeiras de Macbeth dos seus devaneios de felicidade?

Certo, Casmurro, como Brás Cubas, não é um narrador isento: foi afetado por um sentimento avassalador, uma vaga que o arrastou e engoliu e é desse patamar que conta sua história. O núcleo trágico da narrativa se dá pelo contraste criado entre o tratamento dado aos caracteres opostos de Capitu e Bentinho: Capitu é retratada como forte, decidida, madura, de caráter naturalmente dissimulatório, com notável poder de autodomínio e autocontrole, sempre lembrados e reforçados no decorrer do discurso narrativo. Já Bentinho é mostrado como fraco, indeciso, imaturo, de caráter ingênuo, tímido. No entanto, essas qualidades dele, que poderiam passar por falhas de caráter, na pena de Casmurro passam a ser vantagens, como no capítulo 25: “timidez não é tão ruim moeda, como parece”, ou, no capítulo 118: “não é só o céu que dá as nossas virtudes, a timidez também, não contando o acaso, mas o acaso é um mero acidente; a melhor origem delas é o céu. Entretanto, como a timidez vem do céu, que nos dá a compleição, a virtude, filha dela, é, genealogicamente, o mesmo sangue celestial”.

Mas Bentinho também é dissimulado, de um modo mais sutil e talvez até mais refinado (veja-se, por exemplo, o capítulo 65), a tal ponto que pretende enganar até a própria divindade, com suas eternas promessas não cumpridas. Ele é cheio de artimanhas e justificativas<sup>32</sup>. Todavia, essas suas

---

<sup>32</sup> Uma sequência mostra bem esse jogo de encenação e dissimulação: no capítulo 43, Capitu lança, de supetão, uma pergunta a Bentinho (“– Você tem medo?”). Ele, atordoado, não consegue responder, imerso em cogitações. Ela, por fim, apostrofa: medroso! A coisa se arrasta por mais três capítulos até chegar ao 47, onde a questão é retomada.

Esquemáticamente, poderíamos reproduzi-la assim:

- À pergunta “você tem medo?”, Bentinho responde com outra pergunta “medo? De quê?”
- Ela: “de apanhar, de ser preso, de brigar, de andar, de trabalhar ...”
- Bentinho se apega apenas à primeira hipótese (apanhar e ser preso)
- Capitu o chama de medroso (de fato, sabemos que Bentinho, entre outras coisas, tinha medo de montar a égua da família – capítulo 6) e depois desconversa.
- Bentinho sugere à amiga a resposta (“por causa do seminário?”)
- Capitu a aceita (“Foi; ouvi dizer que lá dão pancada”)

características são esparsas na narrativa, salpicadas aqui e ali, ficando um tanto eclipsadas por outras, mais salientes. Em contrapartida, a vocação dissimulatória de Capitu é posta constantemente em evidência, sempre reforçada, recordada e complementada<sup>33</sup> por detalhes e indícios, a tal ponto que a menina é associada à ressaca marítima, a uma vaga escura e cava que puxa e arrasta. Em contraste com este espetáculo explícito e vigoroso da menina, medra, secretamente no espírito do menino um monstro de dentes afiados e cortantes, que não poupará nem os defuntos: o ciúme.

Bento reelabora o tempo de um modo mais convencional do que Brás, não se furtando, porém, de usar os recursos de aceleração e retardamento, como aquele. Casmurro se detém muito mais nos episódios que envolvem a infância e primeira juventude, interpondo, inclusive, núcleos narrativos secundários, tais como o de sua cordial disputa com Manduca, ou os

- 
- Bentinho nega (“lá não dão pancada”)
  - Capitu concorda (“Não? Eu também não creio”)
  - Bentinho satisfaz-se da resposta dela (“não tinha outra explicação”).

Aparentemente parece uma brincadeira infantil, de adivinhação ou algo parecido. No entanto, o próprio menino diz à companheira (em 43): “– Não, Capitu, você não está brincando; nesta ocasião, nenhum de nós tem vontade de brincar”, ao que ela concorda. Não obstante, o jogo continua (em 47), com mútua simulação, numa alternância de esconde-mostra: cada um finge aceitar a meia-resposta do outro e se dá por satisfeito. Os comentários do narrador, que se seguem, são bem esclarecedores: “Se, como penso, Capitu não disse a verdade, força é reconhecer que não podia dizê-la.” Por que Capitu não disse a verdade? Teria, acaso, ela visto com seus olhos de ressaca o espírito fraco, pusilânime, dependente, covarde de Bentinho? Teria ela compreendido que ele tinha medo à vida, afinal? Mas por que, ao ter vislumbrado isso, ela não poderia dizê-lo? E o narrador prossegue: “a mentira é dessas criadas que se dão pressa em responder às visitas que ‘a senhora saiu’, quando a senhora não quer falar a ninguém.” Então Capitu mentiu! E Bentinho condescendeu, pois “há nessa cumplicidade um gosto particular; o pecado em comum iguala por instantes a condição das pessoas, não contando o prazer que dá a cara das visitas enganadas, e as costas com que elas descem ...”.

Ora, essa enorme inconsciência de Bentinho é real ou fingida? Ele não percebe que o enganado foi ele? Ou o prazer a que se refere é o de ter ele entrado nesse jogo de faz de conta em igualdade de condições com Capitu? Neste quesito, então, ambos são equivalentes, equipotentes.

O que era, de início, uma conjetura (“se, como penso, Capitu não disse a verdade ...”), passa a ser, depois, uma certeza: “A verdade não saiu, ficou em casa, no coração de Capitu, cochilando o seu arrependimento.” Sim, Capitu mentiu, mas, nem por isso, Bentinho se abalou; ao contrário: “e eu não descí triste nem zangado; achei a criada galante, apetecível, melhor que a ama.” Ou seja, a mentira (criada) é considerada melhor que a verdade (ama). Isto caracteriza, ou um abismo de medo, de inconsciência, ou pura dissimulação. Eis uma questão não resolvida. Mais uma entre tantas outras.

<sup>33</sup> Nisto, sim, se pode ver uma clara estratégia do narrador, pois, como ele mesmo diz, no citado capítulo 31: “há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição”.

relativos ao Panegírico de Santa Mônica. Quando a narrativa atinge o ponto de conflito fatal, porém, o tempo acelera, a escrita corre, aos saltos, apenas pontilhando os principais acontecimentos: a morte de Escobar, a separação de Capitu, a visita do filho Ezequiel e sua morte apenas mencionada, e o fim.

Ao retardar ao máximo a narrativa no tempo da infância, Casmurro intenta prolongar a memória daquele momento. Mas isso é impossível: o Bentinho de então era ingênuo, tímido, inculto, inconsciente, sem malícia. O narrador não é nada disso e projeta sobre o menino tudo aquilo que vivenciou após, concentrado na convicção interior da traição sofrida. O lugar de onde escreve já não é o da inocência inconsciente de Bentinho, mas o do ressentimento consciente de uma impotência inexorável – a impossibilidade de recuperar a pureza do primeiro amor. Nada atenua essa terrível constatação, nem o reconhecimento de um estado exaltado em si, sob as aparências de menino sossegado e tranquilo – os seus arroubos de imaginação, como descrito no capítulo 40: “Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. Conteí-vos a da visita imperial,” (capítulo 29) “disse-vos a desta casa do Engenho Novo, reproduzindo a de Matacavalos ... A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo. Creio haver lido em Tácito que as éguas iberas concebiam pelo vento (...). Neste particular, a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre.” Nem, tampouco, a confissão de um ciúme cego e injustificado, já presente no capítulo 62 (“Uma ponta de lago”), como potro, até se tornar o cavalo de Alexandre dos capítulos 107 (“Ciúmes do mar”) e 113 (“Embargos de terceiro”). Ou seja, aqui também os limites entre o real e o imaginário, a consciência e a inconsciência, o fato e a alucinação, ficam esgarçados. Chamo a atenção, neste ponto, para a presença de animais na narrativa, em menor número, sem dúvida, do que nas *Memórias Póstumas*, mas igualmente significativos, tais como a égua de cuja montaria Bentinho tinha medo, as éguas iberas e o potro de Alexandre, a representar o ímpeto e o

vigor desenfreado de uma natureza indomável (seja ela externa ou interna ao narrador), filtrados pela fértil e poderosa imaginação do menino; o velho coqueiro, pássaros, borboletas, uma cigarra (cenário de paraíso); os cães, o gato e um desafortunado rato; bem como outros elementos da natureza, o céu da Tijuca, e, sobre todos esses, o mar, para o qual correm todas as torrentes: as da superfície e as subterrâneas.

Quanto à polifonia, em *Dom Casmurro*, da mesma forma que em *Memórias Póstumas*, também se dá esse fenômeno. Eu o vejo manifestar-se em três vozes principais e distintas: 1. a de Bento Santiago, logicamente, como o “autor” ficcional, mas, profunda e sutilmente influenciada por outras duas: 2. a do tenor Marcolini, com sua metáfora da ópera (capítulo 9), e 3. a de José Dias, a seguir desenvolvidas.

## **A ópera de Marcolini**

Com efeito, logo no início da sua narrativa, Casmurro dá a palavra a Marcolini, que, como profissional aposentado da música, constrói a sua descrição da realidade a modo de composição de uma ópera.

“A vida é uma ópera e uma grande ópera”, dizia o tal Marcolini. E que ópera é esta? Na descrição do tenor, é a própria criação do mundo, o drama da humanidade e o seu desenrolar no decurso dos séculos. Como bom italiano, sua comparação é uma paródia da narrativa bíblica da criação, acrescida de outros elementos afins, do imaginário popular, mesclada com o universo das artes (música, dança, teatro, poesia); tudo regado a vinho, licor e dramaticidade.

Marcolini, mesmo aparecendo tão rapidamente no princípio do romance, acaba, de certa forma, fornecendo um modelo de construção narrativa a Casmurro e a sua teoria vai perpassando-a como uma pauta onde as notas são dispostas conforme os movimentos, os tempos, os motes. Assim pode ser entendida a ligeira menção ao velho tenor lá no capítulo 101, onde o tema da ópera reaparece explicitamente, mostrando como sua presença

invisível foi, de certo modo, percorrendo todo o processo narrativo do sexagenário Bento Santiago.

Toda a metáfora construída pelo tenor é uma paródia bíblica, cheia de entrelaçamentos de alusões, citações explícitas e nomes próprios e figuras bíblicas: Deus, Satanás, Miguel, Rafael e Gabriel, Éden, Abel, Babilônia. O tenor aposentado, a partir de termos do campo musical, cria uma narrativa que é, em si mesma, o enredo de uma ópera. Ao fazer isto, por vezes se aproxima, por vezes se afasta, do relato bíblico da criação do mundo. São tentativas de explicação dos desconsertos, das razões dos males que assolam a humanidade e dos intervalos de relativa felicidade. Os exemplos enumerados lembram o espetáculo contemplado por Brás Cubas no seu delírio (*Memórias Póstumas*, cap. 7) que, por sua vez, remete às sucessões das gerações de *Eclesiastes*, como já referido no capítulo anterior. Lá, vimos também o Éden, a tenda de Abraão, os lamentos de Jó, os hebreus do cativoiro da Babilônia, sucedidos pelos devassos de Cômmodo; aqui, vemos o Éden, Abel, a guilhotina, a escravidão, seguidos pelas *Mulheres Patuscas de Windsor* (William Shakespeare). Essa última obra é citada pelo Marcolini, o velho tenor italiano, na grande metáfora da ópera, essencialmente trágica, na qual o grotesco seria uma excrescência, uma farsa. Mesmo quando Shakespeare escreve tragédias, ele não faria mais do que “senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário.”

Na narrativa bíblica, Deus cria sozinho. Vai compondo o cenário, dos maiores aos menores detalhes. Quando o “teatro” está pronto, chega a vez de criar os “atores”. Neste momento, surpreendentemente, o discurso se torna plural: “façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança” – *Gênesis* 1,26 (deixemos para os especialistas as tentativas de explicação – quem estava com Ele? Quem participou desse ato criativo supremo?). Entram em cena, então, Adão e Eva – inocentes, sem malícia. Houve uma tarde ... e uma manhã: era o sexto dia (*Gênesis* 1,31).

Na metáfora de Marcolini, Deus seria o poeta; Satanás, um jovem maestro, que, por inveja aos demais anjos (Miguel, Rafael e Gabriel), tramou uma rebelião e foi expulso do conservatório (o céu) para o inferno. Deus, o poeta, havia escrito um libreto de ópera. Satanás se apropriou do manuscrito, levando-o para o inferno, e o musicou; apresentou a partitura a Deus para, ou mostrar que valia mais do que os outros ou para reconciliar-se e ser readmitido. Deus não queria ouvir, mas cansado (Deus também se cansa) e cheio de misericórdia consentiu que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Então Deus criou um teatro especial (a Terra) e inventou uma companhia inteira, com corais, solistas, bailarinos, figurantes. Sem prévio ensaio, por recusa divina, iniciou-se a execução, que enseja apreciações diversas e opostas por amigos do poeta (Deus) ou seguidores do maestro (Satanás), havendo, ainda, os espíritos imparciais. Tais opiniões podem ser resumidas da seguinte maneira:

1. dos imparciais: há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda; beleza na composição, fugindo à monotonia representada pelas figuras do Éden, de Abel, da guilhotina e escravidão. Não raro lances se reproduzem sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Há obscuridades: abuso das massas corais encobrendo o sentido. Partes orquestrais tratadas com grande perícia.

2. dos satanistas: dificilmente se pode achar obra tão bem acabada. Certas rudezas e lacunas, explicáveis, com possibilidade de emendas para corresponder inteiramente ao pensamento sublime do poeta.

3. dos deístas: o libreto foi sacrificado, partitura corrompeu o sentido da letra, diversa e até contrária ao drama, embora contenha partes bonitas e trabalhadas com arte. No texto original não há o grotesco e autores grotescos (como Shakespeare) plagiaram a criação do maestro.

Elencadas as opiniões, há a conclusão do “filósofo”, o criador da metáfora, o tenor desempregado: a peça (o espetáculo da existência) durará enquanto durar o teatro (a Terra); o êxito da execução é crescente: o poeta (Deus) e o músico (Satanás) recebem pontualmente os direitos autorais, porém diversamente: Deus em ouro, Satanás em papel (citação de *Mateus* 20,16).

Mais adiante, Marcolini pontifica: “Tudo é música, meu amigo” (tudo é graça – não, o tenor tem horror à graça) e ajunta: “No princípio era o dó, e o dó fez-se ré, etc.”, que remete ao primeiro versículo do *Evangelho de São João*, como também ao primeiro capítulo do *Gênesis*. O tenor retoma, assim, o tema da criação, desta vez reescrevendo o prólogo do *Evangelho de São João*: “No princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus. No princípio, ele estava com Deus. Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito” (1,1-3), combinando com os versículos iniciais do *Gênesis* bíblico: “No princípio, Deus criou o céu e a terra” (1,1) e depois Deus foi criando, sucessivamente, por seis dias, as outras criaturas todas. O prólogo do *Evangelho de São João* servirá também ao narrador de *Esaú e Jacó*, ao descrever Santos e Natividade contemplando embevecidos os gêmeos: “No princípio era o amor, e o amor se fez carne” (*Esaú e Jacó*, cap. 16).

Dessa forma, tudo cabe na mesma ópera: o cálice de vinho ou licor que toma é um breve estribilho no contexto de um banquete assemelhado àquele oferecido por Pandora.

No final de sua narrativa, Marcolini cita explicitamente o texto do Evangelho (*Mateus* 22,14): “Muitos são os chamados, poucos os escolhidos”, referindo-se à divisão dos direitos autorais da ópera, Deus ou Satanás. Mais uma vez o tenor altera o sentido, tirando a citação do seu contexto original, que é o de uma parábola sobre convidados a um banquete, onde alguns não portam as vestes condignas. Trata-se de uma versão um pouco diferente da de *Lucas* (14,15-24), na qual se encontra a ordem “compelle intrare”, que aparece nas *Memórias Póstumas* (capítulos 12 e 120). Uma ideia assemelhada, isto é, de uma espécie de consociação ou de uma disputa entre dois senhores (Deus e Satanás, ou Diabo) aparece em *Esaú e Jacó*, no capítulo 13, na metáfora de um jogo de xadrez, bem como um comentário de Aires, no seu *Memorial*, no dia 26 de março de 1889: “Deus vencia aqui o Diabo, com um sorriso tão manso e terno que faria esquecer a existência do imundo consócio”.

No relato bíblico, tudo ia bem até que a serpente, que era o mais astuto de todos os animais do campo, chamou a atenção da mulher para a

árvore que estava no meio do jardim (Éden), cujos frutos eram-lhe proibidos, até mesmo de tocar. Àquelas palavras, a mulher viu que a árvore era boa ao apetite e formosa à vista e desejável para adquirir discernimento (3,1-6). Foi o que bastou! Ela e seu marido comeram, seus olhos se abriram e se deram conta de que estavam nus ...

De onde veio essa serpente? Como ela pode falar? De onde lhe vem seu conhecimento? A Bíblia não explica, apenas introduz este complicador na narrativa. Posteriormente é que essa figura será associada a Satanás (ou satã) e o seu papel sofrerá uma série de desdobramentos ao longo do tempo. Em todo caso, o seu aparecimento ali pressupõe uma anterioridade não explicitada, não contada (isto é, imagina-se que tenha havido um acontecimento prévio não manifesto, que levou ao antagonismo agora presente).

## **José Dias**

Assim como Marcolini recontou a criação bíblica em termos operísticos, podemos recontar *Dom Casmurro* em termos escriturísticos:

Logo no começo, temos uma narrativa com nome, mas um narrador sem nome, apenas uma alcunha: Dom Casmurro<sup>34</sup> – misto de ironia e reproche – um cartão de apresentação nada simpático.

---

<sup>34</sup> Seguindo o paralelismo que já apontei, ou seja, do apelo à Bíblia e a outras fontes literárias para compor o enredo, em seguida referir-me-ei rapidamente a *Otelo*, de Shakespeare, peça citada e aludida em vários momentos da narrativa de *Dom Casmurro*, restringindo-me apenas à questão do nome *Sant-lago*, posto que tal leitura já foi feita por outros pesquisadores, a partir de Helen Caldwell. No entanto, penso que há outras referências mais veladas, que também poderiam ser desenvolvidas: o próprio tratamento *Dom*, por exemplo, inserido junto ao apelido *casmurro* e que, segundo explicação do mesmo narrador, seria para dar “fumos de fidalgo”. Ora, na literatura ocidental há um fidalgo, com exacerbada imaginação, tal qual Bento, a ver monstros onde só havia os elementos do dia a dia: trata-se de Dom Quixote. Enquanto Quixote tenta matar os imensos dragões (que não passam de moinhos de vento), nos campos de la Mancha, Bento tenta domar as éguas iberas de sua imaginação indomável e ciúme incontornável. Quixote tem seu contraponto no pesado e sensato Sancho. O contraponto de Bento estaria, acaso, em Sancha? Como quer que seja, somente ambos sobrevivem à grande ressaca que arrastou consigo as demais personagens todas.

“Uma noite destas”, é o que ele diz, tal qual o “era uma vez”, dos contos de fada, ou “no princípio”, da Bíblia ... Então, o que o leitor pode esperar? Uma fábula? Um conto?

Tudo ainda são trevas (era noite), tudo informe e vazio ... (de detalhes, de informações), como nos primórdios da criação.

Aos poucos, vamos conhecendo mais desse narrador sem nome: primeiramente sua condição de vida atual, ao tempo da escrita, o ambiente circundante – reprodução da antiga casa da infância e da chácara, com o fito de restaurar na velhice a adolescência, atando as duas pontas da vida. Ora, Casmurro é um velho! Usa louça velha e mobília velha.

Ele é velho, mas intenta recompor o passado, primeiramente com a reprodução do cenário onde viveu seus primeiros anos. Todavia, a intenção fracassou, pois se dá conta de que o que conseguiu foi somente uma maquiagem no cadáver (o rosto igual; a fisionomia diferente). Então é que lhe ocorre intentar uma segunda forma: narrar este passado que o assombra. Talvez o escrever lhe alcance finalmente o que almeja – viver o que viveu, se isso não redundar também numa grande ilusão (para descobriremos isto, teremos que chegar ao final da narrativa; a primeira ilusão, porém, já foi confessada).

Enfim, no capítulo 3.<sup>o</sup>, temos uma data e um nome, aliás alguns nomes: ano, 1857; D. Glória, José Dias, Tio Cosme e Prima Justina (que interagem em diálogo); Capitu - por extensão seu pai, Pádua - e Bentinho (o assunto da conversa).

Casmurro é Bentinho; só aqui o leitor fica sabendo. O narrador é agora minucioso nos detalhes: guardou gestos, palavras, entonações. Atentemos para isto. E mais: estende-se na apresentação dos três primeiros personagens citados – descrição física, mas principalmente moral.

Aquela tarde primaveril é o início de tudo – da narrativa propriamente dita (continuamente retardada por digressões e reflexões do narrador), ou, em outros termos, da ópera protagonizada por Bentinho e Capitu.

Pois bem, Bentinho (bento, abençoado, bendito), de alma cândida, sem malícia, como Adão, naquela tarde, recebe uma revelação: ouve, escondido, as insinuações de José Dias sobre ele e Capitu. José Dias fez aqui, e fará outras vezes, o papel da serpente, isto é, abrirá os olhos do menino, ou seja, sua consciência. E não somente do menino, mas abrirá também o horizonte do leitor, porquanto, a partir daí, é que ficamos sabendo dos antecedentes, da promessa de D. Glória, do futuro previamente traçado (o seminário).

Assim, como eu dizia, a terceira voz, mais ostensivamente presente e perturbadora, é a de José Dias. Essa personagem exerce um disfarçado papel de antagonista, ou, melhor dizendo, seu papel é ambíguo: ao mesmo tempo em que se mostra próximo e amigo, preocupado com o futuro e a felicidade de Bentinho, vemos, no entanto, que sua motivação mais profunda é o interesse próprio. Suas ações, e principalmente suas palavras, acabam originando encadeamentos de fatos centrais na trama, sem os quais não haveria a história a ser narrada.

José Dias aproxima-se, assim, daquelas figuras misteriosas e indefinidas, catalisadoras da ação, como o satã bíblico (primeiramente como a serpente do Éden e depois como acusador de Jó, por exemplo). Ele aparece do início ao fim da narrativa, com presença mais ou menos marcante, desaparecendo próximo do desfecho final. O modo como Casmurro descreve o seu passamento, no capítulo 143, e a lágrima que lhe arrancou, contrariamente à frieza expressa pela morte dos que deveriam ser os entes mais queridos e chorados – a esposa Capitu, o filho Ezequiel e o amigo Escobar – demonstram bem o espaço ocupado pelo agregado na história e no espírito do narrador.

A identificação de José Dias à serpente (e, por extensão, a Satanás) proporciona, assim, paralelos aparentemente inusitados, por exemplo: Satanás é chamado “mentiroso e pai da mentira” (*João* 8,44); ora, José Dias, ficamos sabendo, também mentiu, apresentando-se como médico homeopata na fazenda de Itaguaí, ao pai de Bentinho. O fato de o próprio “autor” ficcional contar que José Dias usou do expediente da mentira para impressionar o

patriarca da família Santiago, o que lhe valeu ser agregado e conquistar uma posição de certa influência nesse meio, contrasta ainda mais fortemente com toda a autoridade que veio a exercer sobre o espírito do menino Bentinho e o levou a formular certas convicções ao longo dos acontecimentos.

Logicamente que não é a personagem José Dias, enquanto tal, que se identifica com a serpente (que, na Bíblia, evoluiu para satã - o “inimigo” do gênero humano -, ou diabo). É a ação dele (e algumas de suas motivações) que o aproxima daquele ser malévolo. Na verdade, o agregado está mais para o diabo da metáfora da ópera de Marcolini, do que propriamente para o diabo bíblico: ele é misto de cálculo e fanfarronice, temperado com um pouco de despeito, é adulator ao extremo (querendo agradar o patrão) e, com certeza, muito inconveniente por vezes, tendendo, muitas vezes, para o cômico, o engraçado. Porém, José Dias leva uma vantagem sobre aquela figura bíblica: teve quem chorasse a sua morte.

E eis que toda a verdade era revelada pela boca de José Dias: Bentinho amava Capitu e Capitu amava Bentinho. Entretanto, esta conclusão foi do próprio menino – José Dias não afirmara nada, apenas insinuara (“sempre juntos, em segredinhos, se eles pegam de namoro”). A partir daí o menino revisitará suas memórias: as matérias de suas conversações, gestos, palavras, brinquedos ... tudo agora é visto sob a luz dessa revelação. À insinuação do agregado, Bentinho não somente se convence do seu sentimento em relação à vizinha, mas também se convence da reciprocidade dela. Ou seja, Bentinho eleva a estatuto de verdade o que era apenas sugestão, ou melhor, cálculo, na perspectiva de José Dias (pois, para este, a gente Pádua não era das mais recomendáveis, era interesseira, para dizer o mínimo). O intuito verdadeiro do agregado era cuidar de um interesse seu (que lhe dizia respeito), disfarçado de altruísmo (“um dever amaríssimo”); para tanto, tratou de plantar em D. Glória uma suspeita, partindo de uma pergunta “ingênua”, “desinteressada” (... a senhora persiste na ideia de meter o nosso Bentinho no seminário?).

Ora, vejamos se não é isto mesmo que faz a serpente de *Gênesis*: ela, primeiramente, mostra-se “preocupada” com os interesses da humanidade (lança a pergunta a Eva: “Então Deus disse: Vós não podeis comer de todas as árvores do jardim?”). A mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte” (*Gênesis* 3,1-3). Ou seja, a serpente distorce um pouco a realidade (não poder comer de todas as árvores do jardim), a fim de trazer ao foco da mulher o alvo próprio do seu ataque (a árvore situada no meio do jardim). A partir da resposta obtida, a serpente lança a suspeita (Deus mentiu): “não, não morrereis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal” (*Gênesis* 3,4-5). Ou seja, a serpente projetou sobre o interdito divino a suspeita de ciúme, de mesquinhez (Deus não quer que vocês sejam como Ele, deuses, oniscientes ...).

No caso de José Dias, após formular a pergunta relembrando a antiga promessa materna, afirma: “É mais que tempo” e lança, então, a suspeita: “e já agora pode haver uma dificuldade ...”. Está lançada a isca – mesmo que a insinuação do namoro não medre no espírito cândido da senhora, mostrando-se como ameaça, ao menos a lembrança da promessa feita há de convencê-la de que é chegado o tempo de cumpri-la perante Deus e perante os homens.

Se Eva não comeu o fruto proibido por ambicionar a divindade e a onisciência (motivação transcendente), o fez ao menos porque era formoso à vista e apetitoso ao paladar (satisfação de instintos e apelos imediatistas) ...

Num e noutro caso, a astúcia do antagonista alcançou o fim desejado ... e, também, num e outro caso, isso levou à queda.

E José Dias vai semeando a suspeita, a intriga em diversos momentos da narrativa, como, por exemplo, na ocasião em que Bentinho, já no seminário, vem visitar a família num final de semana e ele lança para o menino uma nova suspeita, ao dizer, sobre Capitu: “– Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da

vizinhança, que case com ela...”. Teria José Dias ideia do transtorno e da comoção que causou no menino? E com que propósito, se Bentinho já estava encaminhado vocacionalmente?

Um outro momento é quando se refere ao filho de Bento e Capitu, Ezequiel, chamando-o com a expressão “filho do homem”. Mais uma vez pela boca de José Dias, temos alusões bíblicas: “José Dias pediu para ver o nosso 'profetazinho' (assim chamava a Ezequiel)... Desta vez falou ao modo bíblico (estivera na véspera a folhear o livro de Ezequiel, como soube depois) e perguntava-lhe: 'Como vai isso, filho do homem?' 'Dize-me, filho do homem, onde estão os teus brinquedos?' 'Queres comer doce, filho do homem?’”<sup>35</sup>

Tais expressões desgostam Capitu, que repreende o agregado. Por que teria Capitu se zangado com José Dias e respondido com aspereza? Naquele momento da narrativa, o nó dramático já estava armado: pairava a suspeita da traição de Capitu e isso não passou despercebido a Bento, que trata de referir a cena na sua narrativa. Mas, por que teria ele contado tal episódio? Provavelmente, por causa da palavra “homem”. Se ser homem é ter filhos, se Ezequiel é filho de Escobar, então ele não é o pai e também não pode se considerar homem (ver capítulos 137, 138 e 154, em contraposição ao 38).

À reprimenda, José Dias responde que “a Bíblia é cheia de expressões cruas e grosseiras” e pede que Ezequiel o imite, o que dá ensejo a que Capitu o contrarie novamente. Isso dá ocasião ao narrador de se estender sobre o sestro de imitação do menino – alongado-se na similitude maior com Escobar. Nas linhas finais, diz que “o menino era travesso, como o diabo” (lembra o Brás Cubas menino).

Desde então, a figura de José Dias já não precisará aparecer tanto: as coisas correrão por si sós, tal qual a serpente, que não é mais mencionada no *Gênesis*, nem nos livros posteriores. Satã só reaparecerá no livro de *Jó*, como um anjo, que tem acesso à assembleia celeste, e porá em dúvida a fé do servidor de Deus, conseguindo Deste permissão para prová-lo. Dada a

---

<sup>35</sup> Contei, ao todo, 187 ocorrências da expressão “filho do homem” na Bíblia: das 101 ocorrências do Antigo Testamento, 95 estão no livro do profeta Ezequiel; no Novo Testamento, são 86, das quais 82 mostram Jesus se apropriando desse título, nos quatro Evangelhos.

permissão, satã deixa a vida de Jó completamente transtornada e depois também desaparece: sua participação na história estava encerrada.

Porém, sua mais poderosa investida é a que descreve o mistério do olhar de Capitu, que já fez correr tanta tinta interpretativa: olhar que o diabo lhe deu (justo quem!), olhos assim de cigana oblíqua e dissimulada (três adjetivos encadeados, crescendo em força descritiva, decrescendo na qualificação moral (capítulo 25), cuja lembrança leva o narrador a dizer, no capítulo 44: Capitu olhou de modo a lembrar a definição de José Dias, oblíquo e dissimulado (mais reforço); levantou o olhar, sem levantar os olhos.

E, por fim, o poder da comparação leva o próprio Casmurro a forjar a sua, também poderosa e altamente significativa, que passará a ser o epíteto de Capitu: olhos de ressaca! (capítulo 32). Num momento de intimidade com a vizinha, Bentinho, lembrado da definição dada por José Dias, quis comprovar: cor e doçura dos olhos conhecidas; mas eles foram crescendo, crescendo ... sombrios. O narrador tenta exprimir, para melhor descrever, sem, no entanto, quebrar a dignidade do estilo (preocupação estética), - o que aqueles olhos foram e fizeram. Olhos de ressaca, é a expressão que encontra: um fluido misterioso e enérgico; força que arrastava para dentro, como a vaga da praia; onda saída das pupilas, crescendo, cava e escura, ameaçando envolver, puxar e tragar. Bentinho se agarra aos cabelos de Capitu para escapar da onda. Quanto durou este jogo? No sentir do narrador, um instante infinito e breve, medido pelo relógio do céu, com suas pêndulas da eternidade<sup>36</sup>.

A expressão reaparece no capítulo 43: Capitu fitou em Bentinho os olhos de ressaca (reforço), depois fez um gesto de impaciência, os olhos de ressaca (mais reforço) não se mexiam e pareciam (impressão de Bentinho) crescer; os olhos de ressaca (mais reforço) não deixavam de crescer. Capitu

---

<sup>36</sup> Casmurro refere um pensamento ímpio que o perpassa ao narrar o fato: conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos dobra o gozo aos bem-aventurados do céu; isto é, o suplício que escapou a Dante (o divino Dante): gozo dos bem-aventurados inversamente proporcional à dor dos condenados, e vice-versa, à medida que uns contemplam os outros, ou seja, a quantidade das delícias que terão gozado no céu os seus desafetos aumentará as dores dos condenados do inferno. Casmurro, contrariamente a Brás Cubas (que emendou Moisés, o apóstolo Paulo, completou Jesus no Sermão da Montanha e corrigiu o próprio Deus, na criação do mundo), não quer emendar poetas.

não os deixou crescer infinitamente (Casmurro sugere que Capitu os dominava perfeitamente com sua vontade e vai também reforçando a afirmativa) antes os diminuiu até às dimensões normais e dar-lhes o movimento de costume; depois tornou ao que era, fez um gesto cheio de graça, em contraposição ao gesto de impaciência que tivera antes. Mas esse pretendido poder de Capitu sobre seu olhar não se manifesta por ocasião do velório de Escobar, onde o olhar de Capitu ao cadáver a fazia fixa, tão apaixonadamente fixa (o cadáver parece que a retinha), com olhos grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã. Tal cena leva ao ciúme paroxístico de Bento, numa vaga que o arrasta mar afora.

Se em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se ressaltava a concupiscência da boca e da garganta, nos aspectos de voracidade e insaciabilidade, sobre os demais sentidos, como vimos, em *Dom Casmurro* a concupiscência dos olhos<sup>37</sup>, do olhar, se sobressai sobre todas. Ainda que Bento jante ou almoce em meio a crises pessoais, como Brás Cubas, e conserve um canto para doces em momentos de perturbação emocional, o olhar é que exerce agora o ofício incansável que lhe atribui o *Eclesiastes* 1,8.

Assim é que, paralelamente ao olhar oblíquo de Capitu, visto por sua vez por José Dias, temos outros olhares, descritos pela pena de Casmurro:

1. os olhares de José Dias, que reproduziam seu riso: “outrossim, ria largo, se era preciso, de um grande riso sem vontade, mas comunicativo, a tal ponto as bochechas, os dentes, os olhos, toda a cara, toda a pessoa, todo o mundo pareciam rir nele” (cap. 5); 2. o olhar inquisitivo de prima Justina, que “pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos” (cap. 22); 3. os de Escobar: olhos fugitivos, olhos policiais, olhos refletidos; e olhos, “de costume fugidios, quase me comeram de contemplação” (cap. 96); 4. de Ezequielzinho, numa expressão esquisita, no dizer de Capitu,

---

<sup>37</sup> Na Primeira Epístola de *São João* 2,16-17, lemos: “Porque tudo o que há no mundo - a concupiscência da carne, a concupiscência dos olhos e a soberba da vida - não procede do Pai, mas do mundo. O mundo passa com as suas concupiscências, mas quem cumpre a vontade de Deus permanece eternamente”. Este “mundo” a que o Apóstolo se refere é tudo aquilo que segue à revelia da vontade divina, obedecendo aos ditames dos instintos e da própria soberba ou orgulho.

como os de Escobar; 5. da morte, com os olhos furados e escuros (cap. 81); e, por extensão, olhos matadores: “Não a matei por não ter à mão ferro nem corda, pistola, nem punhal; mas os olhos que lhe deitei, se pudessem matar, teriam suprido tudo. Um dos erros da Providência foi deixar ao homem unicamente os braços e os dentes, como armas de ataque, e as pernas como armas de fuga ou de defesa. Os olhos bastavam ao primeiro efeito. Um mover deles faria parar ou cair um inimigo ou um rival, exerceriam vingança pronta, com este acréscimo que, para desnortear a justiça, os mesmos olhos matadores seriam olhos piedosos, e correriam a chorar a vítima” (cap. 81).

É uma sequência de olhares que se entreolham. O olho não pode ver-se a si mesmo, mas vê os outros olhos e, neles, pode ver-se refletido. Nesse jogo infindo de espelhos, reforça-se mais e mais a afirmativa de *Eclesiastes*.

Concluindo este tópico, talvez possamos resumir a influência dessas duas vozes (Marcolini e José Dias) dizendo que a primeira forneceu a forma (a da ópera) e a segunda, a matéria (o ciúme, a dissimulação, o engano, a desilusão).

## **A ópera de Casmurro**

No capítulo 10, “Aceito a Teoria”, Casmurro diz aceitar a comparação proposta:

Que é demasiada metafísica para um só tenor, não há dúvida; mas a perda da voz explica tudo, e há filósofos que são, em resumo, tenores desempregados.

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou.

Ao aceitar a teoria, Casmurro vai reconstruindo suas lembranças, porque a sua vida se casa bem à definição, vai revivendo o que viveu com esta perspectiva de fundo e a partir dela vai narrar a sua ópera pessoal, onde

aparecerão o *duo* terníssimo, o *trio* e depois o *quatuor*, anunciados antecipadamente.

A ópera de Casmurro é, por certo, um percurso cheio de imbricações, enlaces, liames. Cada fio dessa tessitura poderia levar a muitas outras aproximações, com certeza, em diferentes âmbitos. Eu procurei não fugir ao meu propósito de levantar algumas dessas possibilidades interpretativas à luz das citações bíblicas (tão numerosas e ricas, como vimos<sup>38</sup>). Já tenho demonstrado, ainda, que tais citações geralmente não vêm sozinhas, mas num contexto maior literário, onde aparecem em paralelo a outras referências literárias universais. Neste ponto, passo ao que considero o cerne de uma possibilidade de leitura do enredo de *Dom Casmurro* com substrato bíblico<sup>39</sup>. Isso não quer dizer que deve ser lido como um decalque da Bíblia, mas, ao menos, podemos supor que a história de Bento, Capitu e Escobar possa ter tido uma inspiração de fundo presente nas Escrituras. A bem da verdade, seria um entrelaçamento entre a ópera de Marcolini (tributária, de alguma forma, da Bíblia, como vimos) e a própria Bíblia.

De fato, após a sugestão feita pelo agregado José Dias, se dá a revelação do amor, até então inconsciente. No capítulo 12, Na varanda, a vizinha surge sob nova luz, como a amada:

Parei na varanda; ia tonto, atordoado, as pernas bambas, o coração parecendo querer sair-me pela boca fora. Não me atrevia a descer à chácara, e passar ao quintal vizinho. Comecei a andar de um lado para outro, estacando para amparar-me, e andava outra vez e estacava. Vozes confusas repetiam o discurso do José Dias:

“Sempre juntos...”

“Em segredinhos...”

“Se eles pegam de namoro...”

Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que me passastes à direita ou à esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um gozo novo, que me envolvia em mim mesmo, e logo me dispersava, e me trazia arrepios, e me

---

<sup>38</sup> Como foi dito na Introdução desta tese, é sabido que Machado de Assis possuía em sua biblioteca um exemplar da Bíblia Sagrada, na tradução do Padre Antônio Pereira de Figueiredo, segundo o levantamento de Jean-Michel MASSA (1961), já referido, feito no espólio do autor. Conforme posteriores pesquisas, *in loco*, do Prof. Paulo Sérgio de Proença, esse exemplar único da Bíblia estaria dividido em dois volumes.

<sup>39</sup> Os termos grifados neste roteiro de leitura, fora outra indicação, o são por minha iniciativa, para realçar as aproximações entre os textos bíblicos e o romance ora estudado.

derramava não sei que bálsamo interior. Às vezes dava por mim, sorrindo, um ar de riso de satisfação, que desmentia a abominação do meu pecado.

(...)

Com que então eu amava Capitu, e Capitu a mim? Realmente, andava cosido às saias dela, mas não me ocorria nada entre nós que fosse deveras secreto. (...) Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor; outras pegava-me nas mãos para contar-me os dedos. E comecei a recordar esses e outros gestos e palavras, o prazer que sentia quando ela me passava a mão pelos cabelos, dizendo que os achava lindíssimos. Eu, sem fazer o mesmo aos dela, dizia que os dela eram muito mais lindos que os meus. Então Capitu abanava a cabeça com uma grande expressão de desengano e melancolia, tanto mais de espantar quanto que tinha os cabelos realmente admiráveis; mas eu retorquia chamando-lhe maluca. (...)

Pois, francamente, só agora entendia a emoção que me davam essas e outras confidências. A emoção era doce e nova, mas a causa dela fugia-me, sem que eu a buscasse nem suspeitasse. (...)

Tudo isto me era agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo, e a quem eu perdoava tudo, o mal que dissera, o mal que fizera, e o que pudesse vir de um e de outro. Naquele instante, a eterna Verdade não valeria mais que ele, nem a eterna Bondade, nem as demais Virtudes eternas. Eu amava Capitu! Capitu amava-me! E as minhas pernas andavam, desandavam, estacavam, trêmulas e crentes de abarcar o mundo. Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira.

Após a descoberta desse sentimento, dessa verdade ou dessa convicção, o casal vai estreitando os laços, até o ponto de se consumir num primeiro beijo, no capítulo 33 do romance:

Capitu deu-me as costas, voltando-se para o espelhinho. Peguei-lhe dos cabelos, colhi-os todos e entrei a alisá-los com o pente, desde a testa até as últimas pontas, que lhe desciam à cintura. Em pé não dava jeito: não esqueceste que ela era um nadinha mais alta que eu, mas ainda que fosse da mesma altura. Pedi-lhe que se sentasse.

— Senta aqui, é melhor.

Sentou-se. “Vamos ver o grande cabeleireiro”, disse-me rindo. Continuei a alisar os cabelos, com muito cuidado, e dividi-os em duas porções iguais, para compor as duas tranças. Não as fiz logo, nem assim depressa, como podem supor os cabeleireiros de ofício, mas devagar, devagarinho, saboreando pelo tato aqueles fios grossos, que eram parte dela. O trabalho era atrapalhado, às vezes por desazo, outras de propósito para desfazer o feito e refazê-lo. Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite. Mas, enfim, os cabelos iam acabando, por mais que eu os quisesse intermináveis. Não pedi ao céu que eles fossem tão longos como os da Aurora, porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois; mas, desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei

Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. Enfim, acabei as duas tranças. Onde estava a fita para atar-lhes as pontas? Em cima da mesa, um triste pedaço de fita enxovalhada. Juntei as pontas das tranças, uni-as por um laço, retoquei a obra alargando aqui, achatando ali, até que exclamei:

— Pronto!

— Estará bom?

— Veja no espelho.

Em vez de ir ao espelho, que pensais que fez Capitu? Não vos esqueçais que estava sentada, de costas para mim. Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e ampará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de um na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu.

— Levanta, Capitu!

Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu descí os meus, e...

Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até a parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clarearam, vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas e mimosas...

Assim, aqueles olhos levam o menino aos cabelos e, por fim, à boca – o primeiro beijo.

Depois disso, Bentinho, arrebatado pela experiência, quis ir correndo à casa de Capitu, refazer o acontecido, puxar e beijá-la novamente, conforme escreve no capítulo 36:

Era ocasião de pegá-la, puxá-la, beijá-la... Ideia só! ideia sem braços! Os meus ficaram caídos e mortos. Não conhecia nada da Escritura. Se conhecesse, é provável que o espírito de Satanás me fizesse dar à língua mística do Cântico um sentido direto e natural. Então obedeceria ao primeiro versículo: “Aplique ele os lábios, dando-me o ósculo da sua boca.” E pelo que respeita aos braços, que tinha inertes, bastaria cumprir o vers. 6.º do cap. II: “A sua mão esquerda se pôs já debaixo da minha cabeça, e a sua mão direita me abraçará depois.” Vedes aí a cronologia dos gestos. Era só executá-la; mas ainda que eu conhecesse o texto, as atitudes de Capitu eram agora tão retraídas, que não sei se não continuaria parado. Foi ela, entretanto, que me tirou daquela situação.

Capitu retraída, não olhou de rosto, mas a furto e a medo (oblíqua e dissimulada). Bentinho, seminarista, não conhecia nada da Escritura! Casmurro projeta sobre aquela experiência juvenil seus conhecimentos e reflexões – o instinto de Bentinho era repetir o beijo da manhã, pura e simplesmente, sem dualismos e sem problematização. Casmurro é que, pós vivido, introduz no

contexto o “espírito de Satanás” (“subvertendo” o sentido místico do texto bíblico). O *Cântico dos Cânticos* muitas vezes se prestou a interpretações alegóricas e místicas sobre a relação de Israel (a noiva) com o Eterno (o noivo), no âmbito judaico, da alma com o Criador ou da Igreja com Cristo, no âmbito cristão. O estudo introdutório desse livro na edição da Bíblia de Jerusalém é um ótimo guia para o nosso percurso. Ali se lê:

O Cântico dos Cânticos, isto é, o Cântico por excelência, o mais belo cântico, celebra numa série de poemas o amor mútuo de um Amado e de uma Amada, que se unem e se perdem, se buscam e se encontram. O Amado é chamado de “rei” (1,4.12) e “Salomão” (3,7.9); a Amada é designada como “a Sulamita” (7,1), nome que tem sido relacionado com o de Salomão ou com o da Sunamita que aparece na história de Davi e de Salomão (1Rs 1,3; 2,21-22). Como a tradição sabia que Salomão tinha composto cânticos (1Rs 5,12), este cântico lhe foi atribuído por antonomásia – daí o título do livro (1,1) – como lhe foram atribuídos, por ser ele um sábio, os Provérbios, o Eclesiastes e a Sabedoria. Por causa do título, colocou-se o Cântico entre os livros sapienciais, na Bíblia grega depois do Eclesiastes, na Vulgata entre o Eclesiastes e a Sabedoria, justamente dois livros “salomônicos”. Na Bíblia hebraica, o Cântico é classificado entre os “escritos” que formam a terceira e mais recente parte do cânon judaico.

Este livro, que não fala de Deus e que emprega a linguagem de um amor apaixonado, tem causado estranheza. No século I da nossa era, nos meios judaicos surgiram dúvidas sobre sua canonicidade e foram resolvidas apelando-se para a tradição. Foi baseando-se nela que a Igreja cristã sempre o considerou como Escritura sagrada.

Não há livro do Antigo Testamento do qual tenham sido propostas interpretações mais divergentes.

A mais recente busca a origem do Cântico no culto de Ishtar e de Tamuz e nos ritos de casamento divino, de hierogâmias (...).

A interpretação alegórica é muito mais antiga. Tornou-se comum entre os judeus a partir do século II da nossa era: o amor de Deus por Israel e do povo por seu Deus são representados como o relacionamento entre dois esposos; seria o mesmo tema do matrimônio que os Profetas desenvolveram desde Oseias. Os autores cristãos, sobretudo por influência de Orígenes e apesar da oposição individual de Teodoro de Mopsuéstia, seguiram a mesma linha que a exegese judaica, mas nos seus escritos a alegoria se transformou na das núpcias de Cristo com a Igreja ou da união mística da alma com Deus. Muitos comentadores católicos modernos permaneceram fiéis a essa interpretação alegórica, sob várias formas. Eles se limitam ao tema geral de lahweh esposo de Israel, ou então procuram encontrar no desenrolar do Cântico a história das conversões de Israel, de suas desilusões e esperanças. O caráter inspirado e canônico do Cântico parece-lhes exigir que ele cante algo diferente do amor profano. Mas as justificativas exegéticas que dão do sentido alegórico, colecionando os paralelos verbais com o resto da Bíblia, parecem artificiais e forçadas.

Assim é que um número crescente de exegetas católicos adota a interpretação literal, que reúne hoje a quase totalidade dos sufrágios. Esta continua a linha da mais antiga tradição: não há indício algum de interpretação alegórica do Cântico antes de nossa era e os escritos de Qumrã tampouco demonstram vestígios dela; o Novo Testamento, sejam

quais forem as opiniões já apresentadas, não a testemunha; os judeus do século I cantavam o Cântico nas festas profanas de casamento e continuaram a cantá-lo apesar da proibição feita pelo Rabi Aqiba. O próprio Cântico não manifesta nenhuma intenção alegorizante, ao contrário dos Profetas, que, quando recorrem à alegoria, dizem-no explicitamente e fornecem a chave (Is 5,7; Ez 16,2; 17, 12; 23,4; 31,2; 32,2, etc.). Nada indica que seja preciso aplicar uma fórmula ao Cântico para descodificá-lo e ler nele coisa diferente do sentido que decorre naturalmente do texto: é uma coleção de cânticos que celebram o amor mútuo e fiel que o matrimônio confirma. Proclama a legitimidade e exalta o valor do amor humano, e o tema não é somente profano, pois Deus abençoou o matrimônio, entendido menos como um meio de procriação do que como a associação afetiva e estável do homem e da mulher (Gn 2) (pp. 1.182-1.183).

Assim, o *Cântico dos Cânticos* se firmou como grande inspiração poética no mundo ocidental, ao tratar de um tema profundamente humano: o amor entre dois seres que se desejam ardentemente. No apêndice, em que analiso o conto *O cônego ou metafísica do estilo*, torno a abordar o livro bíblico neste contexto da busca do amado, os encontros e desencontros. Portanto, o sentido místico não nega ou anula o sentido carnal, ao contrário, este (a linguagem erótica, amorosa dos amantes) é o veículo para o sentido místico<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Na sua dissertação de Mestrado, Antonio Henrique CORRÊA (2008), a este propósito, escreve: “Como é sabido, Machado de Assis escreveu um artigo em 1878 criticando *O primo Basílio* de Eça de Queiroz. Em um de seus argumentos, ele afirma que, em virtude da preocupação de Queirós em pertencer “completamente” à escola realista, algumas expressões e imagens do livro são assustadoras e seus tons são “carregados de tinta” (ASSIS, 1994, v. 3, p. 908). Após quinze dias, Machado escreveria outra “apreciação crítica” respondendo a dois artigos que discordavam de suas ideias sobre o romance de Queirós. Entre outras coisas, um dos contendores não concorda com o argumento de Machado de Assis de que existiam trechos, expressões e imagens no romance que eram menos próprias ao decoro literário, e as justificavam “citando em defesa o exemplo de Salomão na poesia do Cântico dos Cânticos” (ASSIS, 1994, v. 3, 911). Machado respondeu-lhe: “Ou recebeis o livro, como deve fazer um católico, isto é, em seu sentido místico e superior, e em tal caso não podeis chamar-lhe erótico; ou só o recebeis no sentido literário, e então nem é poesia, nem é de Salomão; é drama e de autor anônimo” (ASSIS, 1994, p. 991-912). Hélio de Seixas Guimarães (2004), em *Os leitores de Machado de Assis*, comenta essa resposta de Machado de Assis, pois vê que nela o autor brasileiro “afirma sua independência de escola literária (...) e faz uma distinção importante entre duas posturas para a recepção de um livro” (p.116). Segundo Guimarães, “ao contrastar o ‘sentido místico e superior’ e o ‘sentido literário’, o escritor aponta para a postura antidogmática que será uma das marcas de sua obra a partir de Brás Cubas, assim como o será a noção arrojada e materialista do texto como produto de consumo, (...)” (p.119)”. Até aqui a citação da dissertação. Os artigos de Machado, a que se refere Antonio Henrique, são os mesmos referidos pelo Prof. Paulo Franchetti, que teriam servido como reviravolta na escrita machadiana, propiciando a inauguração da chamada “segunda fase” do escritor. Por sua vez, o comentário de Hélio Guimarães sobre as duas posturas para a recepção de um livro não cabe quanto à recepção que Machado faz do *Cântico dos Cânticos*, como se o escritor manifestasse uma independência, ou uma postura “antidogmática”, como assinalado, mas demonstra que o romancista apenas se insere nas vertentes interpretativas tradicionais do livro bíblico, como ficou patente no texto dos especialistas da Bíblia de Jerusalém, ainda mais porque as críticas do romancista são de 1878, anteriores, portanto, à assim chamada segunda fase, e não temos

Casmurro contrapõe Satanás (sentido direto e natural – literal) ao sentido místico (esfera superior, transcendente), mas isso não estava presente na mente de Bentinho, então. Bentinho paralisado (mais uma vez), com a imaginação correndo solta – a atitude de Capitu (retraída) o retraía. E mais uma vez Capitu é que reverte a situação.

Este capítulo 36 mostra bem o contraste entre Capitu e Bentinho: aquela tem pleno domínio da situação, o controle sobre si mesma e sobre os interlocutores; enquanto este é retraído, inerte. Ao descrever a cena em que os dois estavam sozinhos na sala, num clima de intimidade, o narrador projeta sobre o menino em julgamento “a posteriori” - o que Bentinho deveria ter feito naquele momento. Com o conhecimento que tem hoje, já na velhice, o narrador tenta recriar a cena, na perspectiva das possibilidades que poderiam ter se efetivado, mas não o foram – para tanto, cita o livro *Cântico dos Cânticos*, que Bentinho não conhecia àquela época. O espírito sarcástico do narrador distorce completamente a realidade:

(1) atribui ao livro bíblico somente um sentido místico, desdenhando um sentido direto e natural. Ora, a linguagem do *Cântico* é totalmente sensual, no sentido de que descreve os ardores amorosos dos apaixonados com termos bem ao gosto oriental, apelando para todos os sentidos físicos: visão, olfato, paladar, tato, audição – fazendo as figuras do amado e da amada bastante vivas.

(2) ao apelar para o “espírito de Satanás”, o narrador instala aí um elemento maniqueísta – separação entre o sentido místico (espiritual) e o sentido natural (carnal) do texto bíblico. Além disso, projeta um pensamento de malícia no menino, que não existia de veras.

(3) Apesar de colocar os primeiros termos no condicional (“se conhecesse, é provável que”), o narrador depois se contradiz, afirmando: “mas ainda que eu conhecesse o texto, as atitudes de Capitu eram agora tão retraídas, que não sei se não continuaria parado”. Então, qual era a verdadeira razão do estado de paralisia de Bentinho? Concluo que a menção aos

---

como comprovar que ele tenha mudado de opinião após esse época.

versículos do *Cântico* foi um recurso narrativo para reforçar ainda mais a distância larga entre a maturidade da menina Capitu e a imaturidade do menino Bento Santiago.

No *Cântico*, a amada começa justificando sua origem e a cor morena de sua pele:

“Sou morena, mas formosa,  
ó filhas de Jerusalém,  
(...) Não olheis eu ser morena:  
foi o sol que me queimou;  
os filhos da minha mãe  
se voltaram contra mim,  
fazendo-me guardar as vinhas;  
e minha vinha, a minha ...  
eu não a pude guardar.” (*Cântico* 1,5-6)

Nos ardores do amor, o amado lhe diz:

“És bonita, *minha amiga*,  
és como Tersa,  
*formosa como Jerusalém*,  
és terrível como esquadrão  
com bandeiras desfradadas.  
Afasta de mim *teus olhos*,  
*que teus olhos me perturbam*”<sup>41</sup>. (*Cântico* 6,4-5a)

O *cabelo*, que já havia sido cantado no capítulo 4,1c, torna agora a sê-lo, nos mesmos termos, na continuação dos versos acima transcritos:

“Teu *cabelo* é um rebanho de cabras  
ondulando pelas faldas de Galaad”.

E mais:

“(...) uma só é minha pomba  
sem defeito,  
uma só a preferida  
pela mãe que a gerou.” (*Cântico* 6,9).

O que segue, possibilita duas leituras, uma das quais é o elogio à mãe de tal filha. Neste sentido, a mãe dessa jovem é uma mãe afortunada<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> A nota da Bíblia de Jerusalém traz o seguinte: “outros poetas falarão de '*olhares assassinos*'” (grifo meu, pois desejo apontar a proximidade com os “olhos matadores” do capítulo 81 do romance, visto acima). A tradução do Padre António Pereira de Figueiredo, a partir da Vulgata latina, traz: “teus olhos me fazem voar”. Uma outra tradução da mesma Vulgata, do Padre Matos Soares, mais recente, traz: “Aparta os teus olhos de mim, porque eles me fizeram sair fora de mim.”

<sup>42</sup> Isso se torna ainda mais provável, segundo a tradução da Bíblia Ave Maria: “Há sessenta rainhas, / oitenta concubinas, / e inumeráveis jovens mulheres; / uma porém, é a minha pomba, / uma só a minha perfeita; / ela é a única de sua mãe, / a predileta daquela que a deu à luz. / Ao vê-la, as donzelas proclamam-na bem-aventurada, / rainhas e concubinas a louvam.” (*Cântico* 6,8-9).

E os elogios do amado se estendem:

“(...) teu pescoço, uma torre de marfim;  
teus *olhos*, as piscinas de Hesebon<sup>43</sup>  
junto às portas de Bat-Rabim.  
(...) tua cabeça que se alteia como o Carmelo,  
e teus *cabelos* cor de púrpura,  
enlaçando um rei nas *tranças*<sup>44</sup>.  
(...) tua boca é um vinho delicioso  
que se derrama na minha  
molhando-me lábios e dentes” (*Cântico* 7,5.6.10).

Esta última parte é evidentemente a metáfora de um *beijo*.

Encontramos aí preciosas aproximações com a fase do enamoramento do casal protagonista no romance *Dom Casmurro*: o amor juvenil entre Bento e Capitu – ele, destinado à carreira sacerdotal; ela, num primeiro momento, à ascensão social, pela via do casamento. A menina, já plenamente mulher aos 14 anos, é de condição social inferior ao menino, cuja família possui propriedades, escravos e rendas; no entanto, ela traz os encantos feminis de longa cabeleira e olhos avassaladores<sup>45</sup>. Além disso, mostra um domínio de si, de vontade e emoções, digno de nota. Sua mãe, Fortunata, pode-se considerar realmente *afortunada*. Não obstante as circunstâncias impeditivas (seminário), há as *juras* de amor eterno e um pacto.

Enfim, após algumas peripécias, o obstáculo à união é removido e essa se consuma: os jovens, finalmente, se casam, e novamente o *Cântico dos*

---

<sup>43</sup> A associação de olhos às águas (poços, mananciais, piscinas, torrentes), se deve, provavelmente, ao fato de as lágrimas saírem dos olhos, mas já se acha no próprio vocábulo hebraico *ayim*, que significa tanto olhos quanto fontes. Inclusive, a forma da letra na escrita antiga, representava um olho humano. Em hebraico, *ayim* (olhos, fontes) evoca *mayim* (água) e *yam* (mar).

<sup>44</sup> A tradução da Bíblia Ave Maria é assemelhada: “tua cabeleira é como a púrpura, e um rei se acha preso aos seus cachos”. Já a Vulgata do Padre Matos Soares repete o mesmo sentido da do Padre Pereira de Figueiredo: “A tua cabeça é como o monte Carmelo; e os cabelos da tua cabeça são como a púrpura do rei *atada* (e tingida) nos canais (dos tintureiros)”. É certo que Machado usava a tradução do Padre Figueiredo, mas teria ele vislumbrado no versículo do *Cântico* a inspiração para a cena do penteado e das *tranças* de Capitu?

<sup>45</sup> Na peça de Shakespeare, *Os dois cavaleiros* [ou *fidalgos*] de Verona, há o poema *Quem é Sílvia?*, que canta assim: *Quem é Sílvia? / O que ela oculta ... / em si, pois tudo a exalta? / Ela é pura, bela, culta / e, como não tem falta, / qualquer moço, ao vê-la, exulta. / Será doce como é bela? / Beleza inclui doçura. / Cego, o Amor, tão logo apela / a seu olhar, se cura / e hoje habita os olhos dela. / Louvemos Sílvia, senhores, / porque Sílvia supera / quanto vive, até os melhores / mortais aqui da Terra, / e coroemo-la de flores.*

*Cânticos* será citado (capítulo 101). O narrador, ao se recordar de seu casamento e as primeiras felicidades desse estado, se derrama na elaboração do capítulo. O título, “No céu”, já dá uma ideia de seu conteúdo. Mais uma vez há um jogo entre o sentido material e espiritual, neste caso, da palavra “céu”:

(1) na tarde do casamento chovia, depois, ao chegarem à Tijuca (lugar alto, de manifestação divina, como a transfiguração de Jesus, por exemplo), o “céu recolheu a chuva e acendeu as estrelas”. Esta fineza não foi a única:

(2) “São Pedro, que tem as chaves do céu (referência a *Mateus* 16,19), abriu-nos as portas dele, fez-nos entrar ...” A figura de São Pedro aqui, tanto pode significar que ele fez cessar a chuva, conforme a crença popular, e, neste caso, o céu seria o céu material, o firmamento, quanto pode significar o céu espiritual, no qual entram os puros de coração, do qual São Pedro detém as chaves (também na crença popular, São Pedro seria o porteiro deste céu).

Em seguida, há a citação explícita de um trecho da primeira carta de *São Pedro* (3,1-7). O trecho todo diz:

Da mesma maneira, vós, mulheres, sujeitai-vos aos vossos maridos, para que, ainda quando alguns não creiam na Palavra, sejam conquistados sem palavras, pelo comportamento de suas mulheres, ao observarem o vosso comportamento casto e respeitoso. Não consista o vosso adorno em exterioridades, como no trançado dos cabelos, no uso de joias de ouro, nem no trajar vestes finas, mas nas qualidades pessoais internas, isto é, na incorruptibilidade de um espírito manso e tranquilo, que é coisa preciosa diante de Deus. Com efeito, era assim que as santas mulheres de outrora, que punham a sua esperança em Deus, se adornavam, estando sujeitas aos seus próprios maridos. É o que vemos em Sara, que foi obediente a Abraão, chamando-lhe senhor. Dela vos tornareis filhas, se praticardes o bem e não vos deixardes dominar pelo medo.

Do mesmo modo vós, maridos, sede compreensivos em vossa vida conjugal, tributando às vossas esposas a honra devida a companheiras de constituição mais delicada, co-herdeiras da graça da Vida, para evitar que as vossas orações fiquem sem resposta.

Na sequência, o narrador diz que São Pedro teria dado sinal aos anjos e esses “entoaram um trecho do *Cântico*”, tão bem, que desmentiriam o tenor Marcolini (capítulo 9), pois havia a concordância do exterior e do interior. Por fim, o narrador refere que Capitu, mesmo não conhecendo a Escritura nem latim, decorou um versículo do *Cântico* (2,3): “Sentei-me à sombra daquele que tanto havia desejado”.

Na descrição daquele “céu” doméstico, o narrador termina por dizer: “nem a língua humana possui formas idôneas para tanto” [isto é, para descrevê-lo], remetendo a São Paulo, na *segunda carta aos Coríntios* (12,3-4): “E sei que esse homem (...) foi arrebatado até o paraíso e ouviu palavras inefáveis, que não é lícito ao homem repetir”.

“Ao cabo”, conclui o narrador desiludido, desfazendo todo o enlevo, “pode ser que tudo fosse um sonho”, ou foi imaginação sua, ou é sua criação narrativa.

Ou, enfim, as matérias seriam as mesmas – vida e sonho –, como disse Shakespeare?

No final do poema bíblico, o cantor exclama: “Minha vinha é só minha” (*Cântico* 8,12). Um pouco antes, assinala os poderes avassaladores das paixões:

“Grava-me,  
como um selo em teu coração,  
como um selo em teu braço;  
pois o amor é forte, é como a morte!  
Cruel como o abismo<sup>46</sup> é a *paixão*<sup>47</sup>;  
suas chamas são chamas de fogo  
uma faísca de lahweh!<sup>48</sup>  
As *águas* da torrente jamais poderão  
apagar o amor,  
nem os rios *afogá-lo*.  
Quisesse alguém dar tudo o que tem  
para comprar o amor ...  
Seria tratado com desprezo”. (*Cântico* 8,6-7)

A “faísca de lahweh” nos remete a um outro livro bíblico, o do profeta Ezequiel que, no início de sua missão, descreve Aquele que Ihe fala em visões:

---

<sup>46</sup> Nota da Bíblia de Jerusalém à palavra abismo: “lit: 'Xeol', habitação subterrânea dos mortos; aqui é o equivalente de 'morte', no estíquio (*sic*) precedente.”

<sup>47</sup> Nota da Bíblia de Jerusalém à palavra paixão: “não 'ciúme'; o termo é paralelo a 'amor' no estíquio (*sic*) precedente. O que vem descrito aqui é o amor paixão.”

<sup>48</sup> Há, portanto, um entrelaçamento de significados aqui: a *paixão* equivalendo ao *amor*, sendo que o amor é igual à morte; a *paixão* é igual ao abismo, isto é, ao lugar dos mortos. A associação com as *chamas de fogo*, lembra o *inferno*, bem como o adjetivo *cruel*. Poder-se-ia ler o termo *paixão* como *ciúme*? De todo modo, há um sentido de extremo sofrimento, profundamente ligado à morte, fazendo com que emerja tal significado, como se entende ao se dizer, por exemplo, a *paixão* de Cristo.

“Vi um brilho como de electro, uma aparência como de fogo junto dele, e em redor dele”, etc. (*Ezequiel* 1,27-28).

Ora, o profeta Ezequiel, um sacerdote do Altíssimo, inicia seu livro relatando as visões que teve junto ao rio Cobar<sup>49</sup>. Tais visões tratam, no geral, dos pecados de Jerusalém e do castigo que lhe adviria, com o exílio em Babilônia. Ezequiel estará também entre os exilados. O profeta é enviado a anunciar o destino da cidade e instruído a fazê-lo não somente por meio de palavras, mas também por meio de mímica: gestos que representam a mensagem a ser passada aos habitantes de Jerusalém. O próprio profeta deverá reproduzir em si a mensagem ao povo desobediente<sup>50</sup>.

O Senhor se dirige a seu mensageiro com o epíteto de “*Filho do homem*”<sup>51</sup> e, no capítulo 16, traça uma longa história simbólica de Jerusalém. O profeta escreve:

---

<sup>49</sup> “No trigésimo ano, no quinto dia do quarto mês, quando me encontrava entre os exilados, junto ao rio Cobar, eis que os céus se abriram e tive visões de Deus. No quinto dia do mês – isto é, no quinto ano do exílio do rei Joaquim – veio a palavra de lahweh ao sacerdote Ezequiel, filho de Buzi, na terra dos caldeus, junto ao rio Cobar” (*Ezequiel* 1,1-3, tradução da Bíblia de Jerusalém).

<sup>50</sup> No capítulo 24,15-24, Deus lhe anuncia a morte da esposa, a luz de seus olhos, simbolizando o que deve acontecer a Jerusalém e como o povo deverá se comportar: 15. *A palavra do Senhor foi-me dirigida nestes termos: 16. filho do homem, vou levar subitamente de ti aquela que faz a delícia de teus olhos. Tu, porém, não darás gemido algum de dor, não chorarás, não deixarás tuas lágrimas correrem. 17. Suspira em silêncio, não celebres o luto habitual dos mortos; conserva o teu turbante na cabeça, põe o calçado nos pés, não cubras a tua barba, não comas o pão das gentes. 18. De manhã, eu me dirigi ao povo; à tarde, minha mulher morreu. No dia seguinte, fiz o que fora prescrito. 19. Disse-me o povo: Não irás explicar-nos o que significa esse teu modo de proceder? 20. Respondi: A palavra do Senhor foi-me dirigida nestes termos: 21. Faze esse discurso aos israelitas: eis o que diz o Senhor Javé: vou profanar o meu santuário, o orgulho de vosso poderio, a alegria de vossos olhos, o objeto do vosso amor; vossos filhos e vossas filhas, que deixastes, vão cair sob a espada. 22. Fareis então como acabo de fazer; não cobrireis a vossa barba, não comereis o pão das gentes; 23. conservareis os vossos turbantes na cabeça, e trareis os pés calçados; não poreis luto e não chorareis. Entretanto, definhareis por causa das vossas iniquidades e gemereis uns com os outros. 24. O que Ezequiel está fazendo será para vós um sinal. Quando isso acontecer, fareis exatamente do mesmo modo como ele fez, e sabereis que sou eu o Senhor Javé.*

<sup>51</sup> Vocativo dado por Deus ao profeta Ezequiel, correspondente simplesmente a “filho de Adão”, “homem”, “ser humano”, ou “criatura humana”, como um representante da humanidade. Posteriormente, foi assumido por Jesus, como referi acima, com significação messiânica (aquele que redimirá toda a humanidade em si mesmo, através da submissão a Deus e ao sofrimento expiatório, a paixão).

“A palavra de lahweh me foi dirigida nestes termos: Filho do homem, mostra a Jerusalém todas as suas abominações. Tu lhe dirás: Assim diz o Senhor lahweh a Jerusalém: Por tua origem e por teu nascimento, tu procedeste da terra da Canaã (...). Cresceste, te fizeste grande, chegaste à idade núbil. Os teus seios se firmaram, a tua cabeça tornou-se abundante (...). Passei junto de ti e te vi. Era o teu tempo, o tempo de amores (...) comprometi-me contigo por juramento – fiz aliança contigo – oráculo do Senhor lahweh – e tu te tornaste minha (...). Cobri-te com vestes bordadas, calcei-te com sapatos de couro fino, cingi-te com uma faixa de linho e te cobri com seda. Eu te cobri de enfeites: pus braceletes nos teus punhos e um colar no teu pescoço; pus uma argola no teu nariz e brincos nas tuas orelhas e um belo diadema na tua cabeça. Tu te enfeitaste de ouro e prata; os teus vestidos eram de linho, seda e bordados.” (Ezequiel 16,1-13).

Este trecho do discurso se refere à fase do enamoramento, do pacto amoroso, da união esponsal, cuja temática se assemelha à do *Cântico dos Cânticos*.

Mas, Deus é um marido ciumento e não admite qualquer infidelidade da amada; porquanto, envia arautos que lhe anunciam castigos e desonras – os profetas –, se, acaso, ela se desviar na sua conduta.

Na sua profecia, após o idílio dos amantes, dá-se a traição da esposa, exemplarmente castigada pelo Esposo:

“Impor-te-ei o castigo das *adúlteras* e das que derramam sangue: entregar-te-ei ao furor e ao *ciúme* (...). Assim saciarei a minha ira contra ti e o meu zelo se desviará de ti, acalmar-me-ei e já não sentirei mágoa contra ti. Visto que *não te lembraste dos dias da tua juventude*, antes, me irritaste com todas essas coisas; também eu farei com que caia sobre a tua cabeça o teu comportamento – oráculo do Senhor lahweh”<sup>52</sup>. (Ezequiel 16,38-43).

---

<sup>52</sup> Seria importante transcrever um dos capítulos mais veementes sobre a ira e furor do Senhor diante da infidelidade de seu povo. Trata-se do capítulo 32 do livro de *Deuterônômio*. Lá se pode ler, entre outras coisas, após a descrição dos benefícios feitos a Jesurum, antigo nome de Jerusalém: *Ao ver tais coisas, o Senhor indignou-se com seus filhos e suas filhas, e disse: vou ocultar-lhes o meu rosto e ver o que lhes sucederá... Pois são uma geração perversa, filhos sem lealdade. Excitaram o meu ciúme com coisas que não são Deus, magoaram-me com suas idolatrias; também eu excitarei o seu ciúme com gente que não constitui um povo; magoá-los-ei com uma nação insensata. Sim, acendeu-se o fogo da minha cólera, que arde até o mais profundo da habitação dos mortos; devora a terra e os seus produtos, e consome os fundamentos das montanhas. Acumularei desgraças sobre eles, contra eles esgotarei minhas flechas. Serão extenuados pela fome, devorados pela febre e pela peste mortal. Incitarei contra eles o dente das feras e o veneno dos animais que rastejam pelo chão. Fora, a espada a semear a orfandade; dentro, um pavor de estarrecer tanto o adolescente como a jovem, tanto o menino de peito como o ancião.* Destaco as palavras *ciúme, fogo* (que arde até o mais profundo da habitação dos mortos) e *peste*.

E este furor consome os pecadores, como a vinha lançada no fogo para ser consumida:

“Pois bem, assim diz o Senhor Iahweh: Como aconteceu com a parreira entre as árvores do bosque, a qual pus no fogo para ser consumida, assim tratei os habitantes de Jerusalém. Voltei a minha face contra eles. Escaparam do fogo, mas o fogo há de consumi-los e sabereis que sou Iahweh, quando puser a minha face contra vós. Farei da terra uma desolação, visto que cometeram infidelidades, oráculo do Senhor Iahweh” (*Ezequiel* 15,6-8).

Resta saber se no romance há também esta segunda fase, a da infidelidade da esposa e o correspondente castigo. Para tanto, sigamos o libreto da ópera de *Casmurro*, entrevendo a chegada de novas personagens à trama.

## **Nomes que dizem; sobrenomes que gritam**

Apresento, neste tópico, uma breve análise dos nomes do núcleo dramático principal presentes na narrativa, assim como foi feito no capítulo sobre as *Memórias Póstumas*. Posto que já referi o significado de Bento (abençoado, bendito), começo por Ezequiel.

### **Ezequiel Escobar x Ezequiel Santiago**

No romance, uma terceira personagem (o *trio*), e depois uma quarta (o *quatuor*), vêm desestabilizar o equilíbrio do enlevo amoroso do *duo* inicial: Ezequiel Escobar e Ezequiel Santiago (Ezequiel, em hebraico, significa *El, Deus, fortalecerá*). O primeiro, o melhor amigo, também destinado ao sacerdócio; o segundo, o filho ansiosamente esperado, um e único, que recebe o nome daquele que estava destinado a ser seu padrinho, mas que, por uma secundária circunstância familiar (satisfazer o desejo de tio Cosme), não o foi. O empréstimo do nome, assim, supriu a falta de compadrio e, ao se juntar ao outro sobrenome, se tornou como uma espécie de oráculo de um destino trágico.

O pequeno Ezequiel, que devia fortalecer ainda mais os laços paternos, acaba por fortalecer uma grave suspeita: de que ele é fruto de amores secretos entre sua mãe, Capitu, e o melhor amigo de seu pai, Ezequiel Escobar. As suspeitas paternas se devem ao sestro que o menino tem de fazer mímicas, imitando todo mundo, principalmente o outro Ezequiel e, principalmente, à semelhança física entre os homônimos. Sem querer, e sem o saber, Ezequielzinho fortalece a suspeita do pai, tornando-a convicção.

Dessa forma, o menino carrega dentro de si, inconsciente, uma terrível dualidade e constitui, dentro da trama, um visível sinal de contradição: como suposto filho de Escobar, seria a visão da infidelidade de sua mãe, isto é, seria a prova de seu pecado, de sua traição – neste papel, se aproxima do profeta Ezequiel, que teve visões dos pecados de Jerusalém junto ao rio Cobar; em contrapartida, como Ezequiel Santiago (*Sant-lago*), carrega em seu próprio sobrenome o drama – por um lado *santo* (bendito, inocente), por outro lado *lago*, o acusador, o instigador, a personificação da suspeita (como no *Otelo*, de Shakespeare).

O mar bravio, isto é, as águas da torrente, arrastam Escobar para o abismo da morte. Tão forte quanto a morte é o amor, mas também o é a paixão, o ciúme. Se, porventura, Escobar um dia sucumbiu aos olhos de ressaca de Capitu, sendo arrastado por eles, agora é arrastado pelas vagas marinhas em ressaca, que o envolvem e contra o que, ele, bom nadador, não consegue lutar. Em contrapartida, esse mesmo mar, do qual Bento Santiago chegou a ter ciúmes, não é capaz de afogar tal sentimento, nem de apagar a sua chama cruel, ainda que lhe tenha feito “justiça”, ao eliminar da vista seu “comborço”.

Bento não encontra outra alternativa senão mandar a esposa infiel e o fruto de sua iniquidade para o exílio – interpondo-se entre eles um vasto oceano. Capitu, que esqueceu os dias de sua juventude (tal qual esquecera o pregão das cocadas) e as juras de amor eterno, se vê, assim, despojada de seus títulos e prerrogativas de esposa, é apartada, enviada para o meio de nações estrangeiras e lá morre.

Ezequielzinho, o *filho do homem* (de qual homem?), na sua inconsciência, se vê privado de seu pai, seja ele Escobar, seja Bento. Mas retorna, inesperadamente, das brumas do passado, à procura desse pai.

## Capitu x Capitolina

Vários estudiosos machadianos já se detiveram sobre o exame do significado (ou significados) do nome *Capitolina*<sup>53</sup> (verdadeiro nome da personagem, mas que acaba, de certa forma, escondido atrás do uso constante do apelido Capitu), aproximando-se do latim *caput-capitis*, cabeça, ou de Capitólio, um dos montes de Roma, onde se achava o templo dedicado a Júpiter – pai dos deuses -, por isso mesmo chamado de *Júpiter Capitolino*. Não obstante serem perfeitamente aceitáveis tais aproximações, acredito que uma outra, ligada ao universo bíblico, pode se constituir em chave de leitura que dará sentido novo ao romance e a tudo o que temos visto até o presente.

Em 135 d.C., por ocasião da sufocação da segunda revolta judaica, o imperador Adriano instituiu a *Colonia Aelia Capitolina* sobre as ruínas do que tinha sido Jerusalém. Na poética hebraica, Jerusalém sempre foi comparada a uma esposa, mãe feliz dos povos, vinha fecunda. Essa imagem aparece em vários *Salmos* e livros proféticos, mas, de maneira especial, no *Cântico dos Cânticos*.

Porém, devido às infidelidades do povo, Jerusalém foi muitas vezes castigada, com o exílio de seus habitantes e com a destruição final. Neste sentido, Adriano mandou construir um templo dedicado a Júpiter Capitolino (cópia do que havia na capital do império romano) no lugar mais sagrado dos

---

<sup>53</sup> Destaco aqui os estudos de Antonio Carlos QUICOLI, *The enigma of Ezequiel and the covert theme of Dom Casmurro*. University of Wisconsin. Luso-Brazilian Review. Vol. 44, n.º 1, 2007, pp. 61-93; e de Telma Borges da SILVA. *Capitu, Capitolina: da moça pobre de Matacavalos à burguesa da Glória*. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, Revista Letras, n.º 78, pp. 111-121 – maio/ago 2009. Porém, apesar de termos partido de um mesmo ponto, no que se refere aos nomes de Capitolina e de Escobar, aproximando-os de Jerusalém e do profeta Ezequiel, como veremos, as nossas trajetórias diferem quanto às conclusões. No meu caso, permaneço nos âmbitos bíblico-literários, sem avançar para outras frentes, historiográficas ou sociais, como o fazem os autores citados.

judeus: onde havia estado o Santo dos Santos, o sinal da presença de Deus em meio a seu povo.

*Capitolina* torna-se, portanto, a desolação de *Jerusalém*. E Capitu, como Capitolina, cumpre o destino que porta seu nome, conhecendo o opróbrio e o exílio, a desolação, à semelhança de Jerusalém tornada *Aelia Capitolina*.

Assim, finda a busca pelo pai, Ezequiel Santiago acaba indo, irônica e inconscientemente, ao encontro da simbólica mãe, Capitolina, *Aelia Capitolina*, a Jerusalém devastada, outrora esposa amada. Morre ali, nas suas imediações. Ali é enterrado, no exílio. Uma Capitolina foi o seio que o engendrou, a outra Capitolina o túmulo que o soterrou. Ezequiel segue inconsciente sua sina: seguindo a sua paixão, a arqueologia, está à busca do passado; assim, procura o pai, sem saber que ressuscita neste os espectros do morto Escobar: a semelhança física, os modos, o riso daquele. Antes lhe pegasse a lepra<sup>54</sup>, lhe deseja Bento, que o teria deformado, descaracterizado, desassemelhado. Não houve lepra: as marcas físicas ficaram. Houve febre<sup>55</sup> tifoide, doença que se instala via aparelho digestivo: o que não pode ser digerido, por ter permanecido inconsciente, causou-lhe a morte, em plena juventude, na busca pelo pai e pela mãe, junto a Jerusalém. No seu túmulo, um epitáfio tirado do profeta que teve visões junto ao rio Cobar, Ezequiel, sobre a infidelidade de Jerusalém, seu castigo e sua desolação:

<sup>54</sup> No universo bíblico, a lepra aparece no Antigo Testamento como castigo divino, como sinal de impureza (não tanto externa, mas interna, de reprovação moral e espiritual). Há toda uma série de preceitos e regras para separar o afetado pela moléstia do convívio da comunidade (ver *Levítico* 13). Havia o medo de um contágio físico, mas ainda mais o do contágio espiritual (da impureza ritual, que acarretaria a condenação divina). A figura emblemática de leproso no Antigo Testamento, é Jó. Em torno dele se dá todo um embate teológico sobre a questão da culpa e do castigo ou a inocência e provação. Jó defende sua inocência diante de amigos que o vêm visitar e que lhe discursam reproduzindo a doutrina tradicional da retribuição. Jó protesta diante deles e de Deus, mesmo não entendendo o porquê de sua situação de extrema miséria (além da doença, Jó perdeu os filhos, bens, tudo o que tinha, inclusive a reputação). Ele ignora que tudo isso é uma provação devida a satã pôr em cheque, junto a Deus, a motivação mais profunda de seu comportamento, aparentemente justo e reto. Deus, acedendo a pedido de satã, permite que a situação toda se reverta e Jó passe, da condição de homem ilustre, reconhecido, honrado, rico, à de miserável, asqueroso, esmagado publicamente pelo sofrimento e queixoso. A única coisa que Deus proíbe é satã tirar a vida do seu servo. No Novo Testamento, por sua vez, Jesus curou vários leprosos, reintegrando-os inteiramente à sociedade.

<sup>55</sup> Destaquei o termo *febre*, que liga a causa da morte de Ezequiel à lista de castigos pelo pecado no Antigo Testamento.

“Tu eras *perfeito* nos teus caminhos”.

De fato, Ezequiel Santiago seguiu respeitando e amando Bento como seu pai, apesar do distanciamento e frieza deste, sem qualquer demonstração de ressentimento ou mágoa, alheio à terrível suspeita que pesava sobre si.

No entanto, este mesmo epitáfio honroso acaba sendo para Bento um novo aguilhão, pois compõe um versículo mais extenso, que diz:

“Tu eras perfeito nos teus caminhos, *desde o dia da tua criação*”.

“Quando seria o dia da criação de Ezequiel?”, pergunta-se Bento.

Aqui, como no capítulo 17 (“Os vermes”), ninguém responde aos questionamentos.

Entretanto, o narrador omite um segundo complemento à frase do epitáfio (e só alguém que lhe siga o exemplo e compulse a Escritura, poderá constatar):

“Tu eras perfeito nos teus caminhos, desde o dia da tua criação, *até que se achou iniquidade em ti*”.

No livro do profeta Ezequiel, este período integra um lamento contra o rei de Tiro, poderosa cidade comercial, que teve participação importante nas lutas contra o expansionismo babilônico, mas que abandonou Jerusalém a sua sorte, quebrando a aliança entre elas e, por fim, regozijando-se com sua queda. Todas as circunstâncias deste capítulo são de extrema ironia:

(1) O fato de Ezequiel ter falecido na Palestina; sido enterrado nos arredores de Jerusalém e seu epitáfio escolhido pelos amigos, que desconheciam as dúvidas quanto a sua geração.

(2) Ainda mais: a inscrição conter só a primeira parte do período (“Tu eras perfeito nos teus caminhos”), exaltando suas qualidades pessoais; Casmurro ter consultado o texto e complementado com a 2.<sup>a</sup> parte (“... desde o dia da tua criação”); e, sobretudo, por ter omitido a 3.<sup>a</sup> parte (“até que se achou iniquidade em ti”).

(3) Mas, dada essa omissão, só quem examinar, repito, o texto bíblico original poderá vislumbrar toda a extensão irônica do contexto: o

narrador, mais de uma vez, demonstrou o “escrúpulo de exatidão” que o afligia, ao narrar os acontecimentos de sua vida. Este escrúpulo, todavia, não aparece aqui. Qual a razão? Seria porque o complemento faltante (“... até que se achou iniquidade em ti”) deixaria uma brecha para se concluir que o ciúme doentio de Bento Santiago foi o que acabou encontrando iniquidade onde só houvera perfeição? Ou seja, toda a malícia e maldade residiriam apenas no espírito exaltado do narrador?

De fato, nem a morte do rapaz o livra da suspeita. Como disse Capitu a Bento, um dia, na cena retratada no capítulo 138: “– Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!” à alusão aos amores de Escobar.

A morte de Ezequiel nos arredores de Jerusalém, ainda que não seja por lepra, era necessária à trama. No entanto, não alcança a remissão dos pais. No Antigo Testamento, o profeta Ezequiel se destaca como campeão da noção de responsabilidade pessoal pelo pecado<sup>56</sup> – na direção oposta à doutrina tradicional do castigo geral, coletivo (Deus vingar o pecado dos pais nos filhos)<sup>57</sup>. Nesse sentido, a sorte de Ezequiel Santiago (seu exílio, sua morte em plena juventude ...), a despeito de seu comportamento pessoal exemplar, se enquadra, no contexto veterotestamentário mais arcaico, vindicatório, pois ele paga pela suposta traição de seus pais (considerando-se Capitu e Escobar), sendo ele mesmo inocente e vítima.

---

<sup>56</sup> Ver *Ezequiel* 14,12s e nota da Bíblia de Jerusalém, com as demais referências (bastante extensas).

<sup>57</sup> Alguns textos do Antigo Testamento que comprovam a velha doutrina são: *Não te prostrarás diante delas e não lhes prestarás culto. Eu sou o Senhor, teu Deus, um Deus zeloso que vingou a iniquidade dos pais nos filhos, nos netos e nos bisnetos daqueles que me odeiam* (*Êxodo* 20,5). (...) *que conserva sua graça até mil gerações, que perdoa a iniquidade, a rebeldia e o pecado, mas não tem por inocente o culpado, porque castiga o pecado dos pais nos filhos e nos filhos de seus filhos, até a terceira e a quarta geração*. (*Êxodo* 34,7). *O Senhor é lento para a cólera e rico em bondade; ele perdoa a iniquidade e o pecado, mas não tem por inocente o culpado, e castiga a iniquidade dos pais nos filhos até a terceira e a quarta geração*. (*Números* 14,18). *Não te prostrarás diante delas para render-lhes culto, porque eu, o Senhor, teu Deus, sou um Deus zeloso, que castigo a iniquidade dos pais nos filhos, até a terceira e a quarta geração daqueles que me odeiam* (*Deuteronômio* 5,9).

Chegados a este ponto, após as aproximações com a poética e a profecia bíblicas, devemos abordar a questão da exigência ou não de uma leitura alegórica do romance.

O consagrado ensaísta Sergio Paulo Rouanet, em *Dom Casmurro alegorista*<sup>58</sup>, após traçar uma panorâmica sobre os argumentos pró e contra a traição de Capitu, centra sua discussão sobre o narrador. Elenca as “provas” apresentadas por Bento para incriminar a esposa, concluindo que ele não é um narrador confiável, pois mente em vários momentos, a começar pela explicação da alcunha “casmurro”, logo no início da narrativa, seguida da declaração sobre o seu não entendimento da razão dos medalhões pintados na parede da sala principal da casa. Neste quesito, Rouanet acompanha Marta de Senna, citando o ensaio dela, *Estratégias do embuste*, já comentado no início do presente capítulo. Com isso, cai-se inevitavelmente na questão da intencionalidade do autor, no caso, de Machado, como já referido. A este respeito, o ensaísta diz:

Só existe uma intenção, a de Machado de Assis. Ele queria produzir um texto híbrido, libelo e defesa ao mesmo tempo. E só existe um texto, o assinado por Bento Santiago, e não um cruzamento de dois textos. É seguindo a intenção autorial de Machado de Assis que Dom Casmurro produz uma obra que contém *num só texto o texto e o avesso do texto* (p. 131).

Depois de examinar analogias judiciais e psicanalíticas, para compreender a hibridez do texto machadiano, Sergio Paulo adentra uma explicação especificamente literária, a partir do conceito da forma shandiana, que acredito ser importante transcrever integralmente, apesar da extensão:

Como Memórias Póstumas de Brás Cubas, Dom Casmurro é um romance shandiano, isto é, adota uma forma caracterizada (a) pela hipertrofia da subjetividade, (b) pela digressividade e pela fragmentação, (c) pelos paradoxos temporais, e (d) pela interpenetração do riso e da melancolia. Dessas características, a mais decisiva é a hipertrofia da subjetividade. Ela se manifesta na soberania do capricho, no constante rodízio de posições e perspectivas. O sujeito da narrativa shandiana é um tirano, que conduz sua narrativa a seu bel-prazer, dizendo apenas o que quer, e como quer. Ou seja, ele é seletivo do ponto de vista do conteúdo, omitindo todos os pormenores que considera inconvenientes, e arbitrário do ponto de vista da forma, pois assume todas as liberdades no modo de estruturar sua narrativa – fazendo digressões intermináveis, distorcendo a cronologia, parodiando autores e gêneros, alternando à vontade o tom melancólico e o humorístico” (p. 132).

---

<sup>58</sup> Revista USP, São Paulo, n. 77, p. 126-134, março/maio de 2008.

E prossegue:

Mas creio que poderíamos ir mais fundo se examinássemos uma hipótese que abordei em *Riso e Melancolia*<sup>59</sup>. Segundo essa hipótese, a forma shandiana tem origem remota no barroco, e a autoridade absoluta assumida pelo narrador shandiano deriva de duas figuras do período barroco, o príncipe e o alegorista. O príncipe pode se permitir tudo, porque na era do absolutismo sua alta linhagem o isenta de obedecer à lei comum. Daí a frequência do tirano, na literatura barroca. Em sua esfera, o alegorista é tão onipotente quanto o príncipe. Ele é um autocrata, cujo poder vem da sabedoria obtida através da ruminção, do *Grübeln*. O alegorista domina o mundo por meio das significações, e o príncipe por meio do aparelho do Estado. O alegorista tem o poder de fazer qualquer coisa significar qualquer outra. Cada criatura, cada objeto, podem ser privados de sua vida própria pelo alegorista, tornam-se coisas mortas, vazias, que o alegorista preenche com significações arbitrárias. O olhar do alegorista é o da Medusa, que mineraliza a vida, convertendo-a em objeto de saber, sua mão é a de Midas, que alegoriza o que toca, transformando tudo em tudo” [o autor pôs uma nota que diz: ver Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, tradução e apresentação de Sergio Paulo Rouanet].

Reconhecemos nessa descrição, em parte, o narrador de *Dom Casmurro*.

Quando resolve escrever suas memórias, não é mais o menino que vivia à sombra de Dona Glória, e sim é um proprietário rico, representante típico da classe dominante, no Brasil patriarcal. Consequentemente, tem tudo para ser um perfeito soberano shandiano. Como tal, ele pode permitir-se tudo, na vida real e em sua narrativa. É por isso que ele é Dom – é um *dominus*, senhor, tanto no sentido profano, pois possui um patrimônio de fazer inveja a um *parvenu* como Escobar, como no sentido religioso, pois é filho de um milagre, já que nasceu vivo graças à intervenção divina, e tem o divino inscrito em seu próprio nome – ele é Bento, e São Tiago.

Mas ele é, sobretudo, um alegorista. No sentido etimológico, alegorista deriva de *allos*, outro, e de *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. “Alegoria”, literalmente, significa falar de uma coisa para dizer outra. É o que faz Dom Casmurro, em sua obsessão de incriminar Capitu. Tudo para ele se transforma em indício, em alegoria da traição. O mundo inteiro se converte em material alegorizável. Os olhos de ressaca de Capitu são alegorias do amor que leva à morte. Seu espírito lógico, em contraste com a irracionalidade de Bentinho, é uma alegoria da ambição social. A facilidade de Escobar de fazer contas de cabeça é uma alegoria do espírito mercantil, baixamente interesseiro. E a semelhança de Ezequiel com Escobar é naturalmente uma alegoria da infidelidade.

Esta última é a face mais interessante de Dom Casmurro como alegorista, porque o próprio da alegoria é buscar ou criar semelhanças e correspondências entre objetos, tanto do mundo físico como do social. Como lembra Foucault, a Renascença codificou as várias figuras da semelhança, entre as quais a *simpatia*, “que não se contenta de ser uma das formas do semelhante, e tem o perigoso poder de assimilar, de tornar as coisas idênticas umas às outras, mesclá-las, fazê-las desaparecer em sua individualidade, e portanto torná-las estranhas ao que eram” [nota do autor: Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 39]. Foi exatamente o que aconteceu com Ezequiel por culpa do “perigoso

---

<sup>59</sup> ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e Melancolia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

poder” assumido por Dom Casmurro: o menino desapareceu em sua individualidade, transformando-se em “filho de homem”, expressão com que o profeta Ezequiel é interpelado na Bíblia, isto é, o menino deixou de ser uma pessoa de carne e osso para tornar-se suporte de uma alegoria da filiação ilegítima (pp. 132-133).

Seguindo a lógica deste raciocínio, pode-se chegar a isto:

(...) se John Gledson tem razão, o dom alegórico de Dom Casmurro se estende a si mesmo e aos fatos históricos: Bento seria a alegoria do império (ou de Dom Pedro II) e a guerra da Crimeia seria a alegoria da Guerra do Paraguai [nota do autor: John Gledson, *Machado de Assis – Impostura e Realismo*, tradução de Fernando Py, São Paulo, Companhia das Letras, 2005] (p.133).

Por meu turno, não descartando a possibilidade de uma tal leitura, assim como acontece com o *Cântico dos Cânticos*, prefiro, no entanto, acreditar que ela é dispensável aqui como lá, bastando limitar-se ao sentido mais imediato do texto.

À pergunta: o drama de Bento e Capitu, Escobar e Ezequiel quer dizer outra coisa além daquilo que diz a narrativa de Casmurro, ainda que sob a ótica do narrador? A meu ver, não. A própria leitura que faço, a partir dos nomes e sobrenomes das personagens, aproximando-os do *Cântico dos Cânticos*, da profecia de *Ezequiel*, na ótica bíblica, entrelaçada com a tragédia shakespeariana, autoriza uma completa identificação das tramas? Absolutamente não!

Conforme Eiliko L. P. Flores, no artigo *Alegoria e ironia: confrontos e convergências*<sup>60</sup>, citando a canadense Linda Hutcheon, em *Teoria e Política da Ironia*<sup>61</sup>,

na Idade Média a alegoria chegou a ser considerada um “modo supremamente irônico”. Isso aconteceu devido a uma similaridade básica entre as duas categorias: tanto o termo “alegoria” quanto o termo “ironia” envolvem fundamentalmente *dizer alguma coisa para significar outra*. No entanto, enquanto na alegoria a composição é feita por meio da *semelhança* de relações entre seus elementos, visando atingir outros sentidos, na ironia o “não-dito” se estabelece por meio de uma *diferença* entre os elementos utilizados e a pluralidade de sentidos que se quer atingir.

A princípio, portanto, os dois conceitos coincidem, enquanto apontam para um sentido não-literal; entretanto, em um outro nível, são

---

<sup>60</sup> In: Revista Água Viva – revista de estudos literários. Universidade de Brasília.

<sup>61</sup> Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000, pp. 99-100.

antagônicos, um está baseado na identidade, na semelhança, e o outro no contraste, na diferença.

Poderíamos resumir dizendo que na alegoria há identificação e na ironia des-identificação. Aqui vale também o que ficou dito no capítulo sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a partir da tese de Kierkegaard, sobre a ironia, lá examinada. Deste modo, penso que ler os romances machadianos como alegorias é reduzi-los no que têm de mais característico, ou seja, justamente a abertura para inúmeras significações. Esta questão aparecerá com toda força quando examinarmos *Esaú e Jacó*, de longe o romance mais lido em chave alegorizante do que os demais, como se verá.

Por ora, trago novamente à discussão o ensaio de Rouanet, que, embora chame Casmurro de alegorista, atribuindo-lhe toda aquela carga de poder vista nos parágrafos transcritos acima, seja no âmbito temporal (riqueza, associada à tirania e dominação) seja no espiritual (aceitando a pretensão de um milagre na sobrevivência do narrador e de que o mesmo seja um “dom” celestial), na parte final deixa entrever uma outra possibilidade de leitura:

É sob o signo da dúvida que o livro [*Dom Casmurro*] deve ser lido. Não há mais cumplicidade com o narrador, nenhum pacto com o leitor, como havia no tempo de Machado. Agora as armadilhas inventadas para seduzir o leitor, cooptando-o para que ele dê crédito a uma versão unilateral dos fatos, perderam sua eficácia. O leitor se distancia de Dom Casmurro, em vez de ser capturado por sua retórica. O equivalente dramático desse distanciamento seria uma relação com a tragédia que não fosse regida pela mimese aristotélica, que supõe uma identificação com a ação, e sim pela *Verfremdung* brechtiana, que se funda, ao contrário, na desidentificação (p. 134).

A menção a Brecht nos envia ao âmbito da dramaturgia, do teatro. Assim, em vez da “vocalização alegórica” evocada por Abel Baptista, referida no estudo sobre as *Memórias Póstumas*, poder-se-ia ver, no caso de *Dom Casmurro*, uma “vocalização teatral”. De fato, diversos críticos já apontaram a estruturação do romance como uma peça teatral.

Eliane Cunha FERREIRA (2006) sintetizou muito bem a questão no seu ensaio *A encenação da memória de um casmurro vidente*<sup>62</sup>:

---

<sup>62</sup> In: InterLetras – Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura do UNIGRAN – Centro Universitário da Grande Dourados. Dourados – MS, v. 2, n.º 4. – jan./jun.2006.

*Dom Casmurro* é um espetáculo teatral que se utiliza principalmente da linguagem escrita encenada pelos gestos, marcadamente os visuais. O posicionamento do narrador-dramaturgo diante da palavra dita/não dita, reflete o caráter cênico e representacional da situação ficcional. O capítulo XIV é exemplar. Não há diálogo. A cena é descrita pelo narrador-dramaturgo apenas pelas sensações traduzidas pelos gestos das personagens/atores, Bentinho e Capitu. É uma cena em que Capitu escreveu o nome dela – CAPITOLINA – e o Bento no muro. (*sic*)

A autora transcreve a cena do capítulo 14, apontando para a linguagem gestual/visual e depois prossegue:

O tema do ciúme, que delinea o romance, parece se originar na traduzibilidade feita pelo narrador-dramaturgo da tragédia *Otelo*, da qual se apropriou e adaptou-a segundo as suas convivências [*sic*, mas penso que a autora quis dizer “conveniências”]. Para construir as máscaras das personagens/atores e marcar o ritmo das cenas variadas, o narrador/ator, simultaneamente, capta a leitura do ponto e o comentário da plateia. Dentre as falas do ponto lê-se a dramaturgia shakespeariana. Em *Dom Casmurro*, a citação de *Otelo* faz-se acompanhar de uma “reforma dramática”, na qual o narrador-dramaturgo parece tirar partido das falhas do “contrarregra”, ao agir ou atrasar efeitos especiais. Agindo como um diretor que introduz seu próprio tempo no ritmo que lhe interessa para trazer à cena um efeito, uma leitura do amor do mouro de Veneza por Desdêmona.

Para Maria Augusta Ribeiro, “*Otelo* é a representação teatral do foco dramático do adultério de Capitu” (RIBEIRO, 1981, p. 121).

A comparação de *Dom Casmurro* com *Otelo* já vem desde Helen Caldwell; porém, um ponto a se ressaltar é que na “sublime tragédia” shakespeariana o expectador vê e sabe da inocência de Desdêmona, porque acompanhou as manobras de Iago, o lenço fatídico e as demais movimentações do antagonista, enquanto que no romance, a culpabilidade da protagonista não pode ser afirmada ou negada cabalmente, pois só se tem indícios e esses filtrados pelo narrador envolvido, cuja posição de vítima ou algoz também fica indefinida. De fato, não há lenço, mas há Ezequiel, cópia fiel, aos olhos de Casmurro, de seu amigo Escobar. Mas o próprio narrador não ecoa o dito de Gurgel: “na vida há dessas semelhanças assim esquisitas”? De qualquer forma, como afirma Eliane:

Outros críticos também destacam esse entrelaçamento de técnicas teatrais com a ficção narrativa: Eugênio Gomes, em *O enigma de Capitu*, no capítulo, “A ópera”; Tereza Pires Vara, em artigo intitulado “D. Casmurro e a ópera”; Gustavo Corção, em prefácio ao romance; Barreto Filho, em *Introdução a Machado de Assis* (1980) e Afrânio Coutinho – “Machado de Assis na Literatura Brasileira”. Todos ressaltam a presença de

elementos dramáticos na construção deste romance machadiano a partir dos capítulos, “A ópera”, “A reforma dramática”, “O contrarregra” e “Otelo”.

Como procurei demonstrar, porém, a vinculação narrativa de *Dom Casmurro* não se dá somente pelo entrelaçamento com *Otelo*, mas também com a Bíblia, e na profecia de Ezequiel, contrariamente à esposa inocente da tragédia, a culpa de Jerusalém fica manifesta, justificando o castigo da cidade, na figura de uma esposa infiel. A estratégia de Casmurro ultrapassa, desta forma, tanto a peça teatral quanto a profecia bíblica, ao criar a atmosfera de incerteza e impossibilidade de um veredito imparcial. Retomando o que disse Rouanet na última citação de seu ensaio, isto é, que “o leitor se distancia de Dom Casmurro, em vez de ser capturado por sua retórica. O equivalente dramático desse distanciamento seria uma relação com a tragédia que não fosse regida pela mimese aristotélica, que supõe uma identificação com a ação, e sim pela *Verfremdung* brechtiana, que se funda, ao contrário, na desidentificação”, abre a possibilidade de dizer que Machado não seguiu a mimese aristotélica no seu romance, fugindo, assim, à interpretação alegórica, mas operou uma desidentificação, um distanciamento, tanto de *Otelo*, quanto da Bíblia, adiantando-se a Brecht, ainda que seja no campo da prosa romanesca.

Rouanet termina seu texto, complementando a afirmação de que é sob o signo da dúvida que *Dom Casmurro* deve ser lido, dizendo o que segue, no que concordo inteiramente:

O resultado justo, do ponto de vista judicial, seria a absolvição [de Capitu] por falta de provas. Do ponto de vista literário, o livro é uma obra aberta, no sentido de Umberto Eco, uma obra ambígua, que deixa ao leitor a liberdade de aceitar qualquer das versões, ao contrário dos adultérios perfeitamente explícitos do romance realista, como os que foram consumados em *Madame Bovary*, de Flaubert, *Anna Karenina*, de Tolstói, *Effi Briest*, de Theodor Fontane, e *Primo Basílio*, de Eça de Queirós.

Nessa ambivalência, Machado criou uma obra muito mais enigmática que todos os romances de amor e de traição da ficção realista ou naturalista. À sua moda, ele também fez um romance realista, e nisso Gledson tem toda razão (p. 134).

Por sua vez, Eliane Ferreira, desenvolvendo, ainda, seu raciocínio, afirma o seguinte e conclui com uma nota biográfica sobre Machado:

A releitura do romance, ao enfatizar as técnicas teatrais, põe a descoberto o estilo dramático do escritor brasileiro, que sempre esteve

presente em sua trajetória literária. Com *Dom Casmurro*, no dizer de Barreto Filho (1980, p. 146), Machado de Assis cria “um gênero novo, estritamente machadiano”.

Portanto, a partir desse romance é possível fazer um paralelo entre fracasso e sucesso, vida e obra de Machado de Assis se se pensar, que enquanto teatrólogo ele não alcança a fama que obteve como romancista. Por isso, penso que o Machado-dramaturgo entra na pele do romancista em *Dom Casmurro*, travestindo-se, e escreve a narrativa dramática mais lida e comentada pelos leitores comuns e especializados, conseguindo atar, finalmente, as duas pontas de sua carreira literária – a de dramaturgo, iniciada em sua juventude e terminada na velhice, e a de romancista, já maduro, ao revelar ou desvelar, ao colocar a descoberto a veia teatral que sempre o acompanhou, como as “inquietas sombras” do *Fausto*.

Pois bem, o “gênero novo, estritamente machadiano”, vislumbrado por Barreto Filho é, a meu ver, justamente o entrelaçamento de várias fontes estético-literárias amalgamadas, superando, todavia, o que poderia haver de dependências daquelas mesmas fontes, ao criar algo distinto delas. Desta maneira, assim como Marcolini criou a sua ópera, na qual cabe tudo, Bento Santiago cria a sua, ao transcrever em narrativa o libreto que encenou juntamente com as demais personagens, em *duo*, *trio* e *quatuor*. Por trás de todos está Machado de Assis construindo a sua *opera* (significando tanto uma *ópera*, quanto *obras*, na acepção latina do termo), na qual também cabe tudo: poética, tragédia, profecia, imperadores romanos e generais, Salomão, Ezequiel e Shakespeare, Sulamita, Desdêmona, Capitolina, Jerusalém, Rio de Janeiro, Otelo e Iago, Deus e Satanás ... E tal como estes últimos, Casmurro e Machado recebem pontualmente seus respectivos direitos autorais, um em ouro, o outro em papel ...

Nesse sentido, há um ponto no texto de Eliane que remete a algo já referido na minha leitura de *Dom Casmurro* e que torno a discutir neste momento. Ela escreve:

Portanto, *Dom Casmurro* é uma narrativa dramática construída desde o seu início pela presença acentuada de pinturas emblemáticas da traição nas paredes tanto da casa de Matacavalos quanto nas do Engenho Novo. Prova disso são as pinturas dos medalhões de Nero, Augusto, Massinissa e César. O que motiva a escrita das reminiscências de Dom Casmurro são, no próprio dizer do narrador-dramaturgo, esses homens traídos, ou por suas esposas, ou por seus amigos; homens com poderes políticos que não mediam seus atos em nome da moral, tal qual as atitudes do memorialista.

Lá no início desta análise, relativamente ao alegado desconhecimento por parte do narrador da razão da presença daquelas específicas figuras históricas pintadas na parede da casa paterna, deixei uma pergunta: teria sido Bento Santiago, o tempo todo, inconscientemente, joguete de um Destino sádico e perverso? As figuras serviriam como um coro de tragédia, repetindo o refrão de sua sina? Ou – agora acrescento eu –, como uma profecia de desdita?

Poderia Bento ter escapado a este Destino?

Ele, a princípio, estava votado ao sacerdócio, antes ainda de seu nascimento, por promessa de um terceiro, sua mãe (ou seja, tinha o seu futuro já traçado por outra pessoa). Se tivesse seguido tal propósito, não haveria o drama do romance. Porém, por interferência de um outro terceiro (José Dias), acorda de uma inconsciência para uma nova possibilidade, e foge àquele primeiro projeto. Ao fazer isto, no entanto, vai, paradoxalmente, ao encontro da sina representada pelas figuras na parede.

Bento escapou da promessa, por meio de um subterfúgio: um substituto (um terceiro) na carreira eclesiástica. Mas poderia ter ele ludibriado esse outro destino para o qual se encaminha, sem saber?

Em tese, sim, a se pensar no livre-arbítrio. No entanto, não é o que se dá. E o fado se consuma.

Com efeito, o último capítulo (148), é todo ele também feito de perguntas, a começar do título, “E Bem, e o Resto?”. Casmurro segue perguntando: “Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração?” E responde: “Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro.” Então vem a pergunta capital: “O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente.”

Depois disso, o narrador cita o livro bíblico de *Eclesiástico*, ou também chamado de *Sirácida*<sup>63</sup>: “Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus

<sup>63</sup> O verbete respectivo na Wikipédia traz: “Eclesiástico ou Sirácida é um dos livros deuterocanônicos da Bíblia, de composição atribuída a Jesus filho de Sirach (Jesus Ben Sirac

primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: “Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti.”<sup>64</sup>

A partir deste ponto, Casmurro deixa claro que as perguntas eram meramente retóricas, pois ele tem as respostas a todas elas, a começar ao conselho do autor do livro bíblico: “Mas eu creio que não”. A citação desta passagem bíblica no fecho da narrativa e sua negação, nestes termos: “Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo” (sublinhado meu) são altamente

---

ou Ben Sirá, ou, em grego Sirácida). O livro, formado por reflexões pessoais do autor, era comumente lido em templos cristãos, aliás o nome Eclesiástico (Livro da Igreja ou da Assembleia) provém do uso oficial que a Igreja faz desse livro, em contraposição à Sinagoga judaica, que não o aceita como Palavra de Deus, tal designação vem desde da época de São Cipriano de Cartago. O livro foi originalmente escrito em hebraico, entre 190 e 124 AC, possui 51 capítulos e, posteriormente, foi traduzido para o grego por um neto de Jesus filho de Sirach, em 123 AC.” Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Eclesi%C3%A1stico>.

<sup>64</sup> Transcrição do capítulo 9 (os numerais a seguir se referem aos versículos): 1. Não tenhas ciúme da mulher que repousa no teu seio, para que ela não empregue contra ti a malícia que lhe houveres ensinado. 2. Não entregues tua alma ao domínio de tua mulher, para que ela não usurpe tua autoridade e fiques humilhado. 3. Não lances os olhos para uma mulher leviana, para que não caias em suas ciladas. 4. Não frequentes assiduamente uma dançarina, e não lhe dês atenção, para que não pereças por causa de seus encantos. 5. Não detenhas o olhar sobre uma jovem, para que a sua beleza não venha a causar tua ruína. 6. Nunca te entregues às prostitutas, para que não te percas com os teus haveres. 7. Não lances os olhos daqui e dali pelas ruas da cidade, não vagueies pelos caminhos. 8. Desvia os olhos da mulher elegante, não fites com insistência uma beleza desconhecida. 9. Muitos pereceram por causa da beleza feminina, e por causa dela inflama-se o fogo do desejo. 10. Toda mulher que se entrega à devassidão é como o esterco que se pisa na estrada. 11. Muitos, por haveres admirado uma beleza desconhecida, foram condenados, pois a conversa dela queima como fogo. 12. Nunca te sentes ao lado de uma estrangeira, não te ponhas à mesa com ela; 13. não a provoques a beber vinho, para não acontecer que teu coração por ela se apaixone, e que pelo preço de teu sangue caias na perdição. 14. Não abandones um velho amigo, pois o novo não o valerá. 15. Vinho novo, amigo novo; é quando envelhece que o beberás com gosto. 16. Não invejes a glória nem as riquezas do pecador, pois não sabes qual será a sua ruína. 17. Não sintas prazer com a violência dos injustos; sabe que o ímpio desagrade a Deus até na habitação dos mortos. 18. Afasta-te do homem que tem o poder de matar, e assim não saberás o que é temer a morte. 19. Mas, se dele de aproximares, cuida em não cometer nenhuma falta, para não acontecer que ele tire a tua vida. 20. Sabe que a morte está próxima, porque andas em meio de armadilhas, e no meio das armas de inimigos encolerizados. 21. Tanto quanto possível, desconfia de quem de ti se aproxima, e aconselha-te com os sábios e os prudentes. 22. Que os teus convivas sejam virtuosos. Põe tua glória no temor de Deus. 23. Que o pensamento de Deus ocupe o teu espírito, e os preceitos do Altíssimo sejam a tua conversa. 24. É pela obra de suas mãos que o artista conquista a estima; e um príncipe do povo, pela sabedoria de seus discursos; e os anciãos, pela prudência de suas palavras. 25. Um grande falador é coisa terrível na cidade; o homem de conversas imprudentes torna-se odioso.

significativas: o narrador põe uma questão final para consideração – se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente – Este caso incidente se refere aos ciúmes de Bento, daí a citação bíblica. Mas o narrador rejeita esta possibilidade, justifica e tenta arrastar o leitor consigo, concluindo que o seu ciúme juvenil não ensinou a Capitu a malícia, isso era próprio dela, ou seja: Capitu, oblíqua e dissimulada, já estava adulta dentro da criança, como a fruta dentro da casca. Assim, a responsabilidade não recai sobre ele e seus excessos de ciúmes.

O narrador prossegue: “E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me ...” (isso quis o destino, portanto, não houve nenhuma colaboração de Bentinho/Bento). A apóstrofe “a terra lhes seja leve!” revela o sentimento final: ou seja, Casmurro está plenamente convencido da traição. Tal é a suma das sumas, o resto dos restos (ressoando *Eclesiastes*).

A conclusão é a de que se o amor é forte como a morte, como diz o *Cântico*, o ciúme também o é, e é ainda mais, pois sobrevive a ela. De fato, não é a verdade que vence, é a convicção, como pus na epígrafe deste capítulo. As últimas frases de *Dom Casmurro* demonstram cabalmente o dito.

Mas o leitor pode também se perguntar, em paralelo, se o Casmurro final não estaria já dentro de Bentinho, com sua insegurança, ciúmes incipientes e imaginação desenfreada (exemplos disso vemos nos capítulos 29, 40, 59, 62, 75, 107 e 113). Ao focalizar a questão sobre Capitu, o narrador pode retirar-se atrás da sombra projetada, esconder-se nos bastidores; ao desviar a atenção de si, pode concluir que o “destino” juntou a primeira amiga e o maior amigo e que os dois o enganaram.

Se o leitor segue a imagem da fruta dentro da casca e a aplica, por similitude, ao narrador-personagem, a tal “suma das sumas”, ou “resto dos restos” não fica tão evidente assim ...

Chamo a atenção para as expressões que fazem eco ao modo bíblico de dizer “ vaidade das vaidades”, de *Eclesiastes*, ou mesmo o título do livro *Cântico dos Cânticos*: no capítulo 42, aparece: “verdade das verdades”; no capítulo 63: “nunca dos nuncas” e “nada dos nada”; e, por fim, no último capítulo, o 148: “suma das sumas” e “resto dos restos”. Tais expressões funcionam como superlativos absolutos, isto é, palavras que exprimiriam a mais profunda essência das coisas ou das afirmações. O seu repetido uso pelo narrador demonstra que, a despeito do seu “escrúpulo de exatidão”, ele não está isento de momentos de “alguma exageração” e, demonstra também o seu forte caráter judicativo, condensado em fórmulas ou sentenças enfáticas ou dogmáticas. Tal não condiz muito com a isenção que se espera de um narrador preocupado com a veracidade dos fatos.

Casmurro encerra, assim, a questão e remete à “História dos Subúrbios”, isto é, à ideia intentada de escrever um livro para fugir à monotonia (capítulo 2), agora, depois que assentou a mão com a narrativa de sua vida.



## CAPÍTULO 4 – ESAÚ E JACÓ X PEDRO E PAULO

*Quanto a ti, amigo meu, ou amiga minha,(...)  
curiosos de saber como é que Pedro e Paulo  
puderam estar no mesmo credo ...  
- Não falemos desse mistério ...*

Diferentemente dos capítulos anteriores e dadas as peculiaridades do romance, que ensejarão extensas discussões sobre os seus níveis de articulação e demais aspectos constitutivos, inverterei, neste, a sequência da abordagem de *Esaú e Jacó*, começando a análise pela perspectiva bíblica, a fim de que esta parte do estudo não fique obnubilada por todo o restante.

### **O relato bíblico e o romance**

O título *Esaú e Jacó* remete imediatamente à história bíblica, o que é reforçado ainda mais pela “Advertência” do autor (ou pretense editor, como se verá adiante). Isso poderia levar o leitor a identificar completamente ambas as histórias, como uma espécie de decalque. Nada mais impróprio, pois os pontos em comum entre ambas se resumem em serem narrativas sobre dois irmãos gêmeos e sua rivalidade desde o ventre materno. Pode-se também aproximar o fato de que a matriarca bíblica Rebeca a princípio não podia ter filhos, porque era estéril, e de que Natividade esperou bem uns dez anos até conceber e dar à luz Pedro e Paulo, sendo sua única gravidez, e de gêmeos, tanto quanto a de Rebeca, que pediu a Deus e obteve misericórdia, ficando grávida de Esaú e Jacó.

Fora essas e uma ou outra pequena identificação das personalidades entre as duas duplas de gêmeos<sup>65</sup>, o relato bíblico vai

---

<sup>65</sup> Eis um resumo explicativo de ideias associadas ao duplo [mantive a ortografia original do texto, segundo a norma portuguesa): “Os gêmeos são o símbolo da dualidade por excelência, quer se trate da sua representação mágica e mitológica ou do terceiro signo do Zodíaco. Esta ambivalência pode ser de natureza integradora e harmoniosa, como partes de um todo, ou então ser de ordem desintegradora, conflituosa e caótica. Os gêmeos são também um símbolo de proteção, de intervenção do divino, de criação e de prosperidade.

O fenômeno do nascimento dos gêmeos é observado na mitologia de diferentes culturas. Enquanto perfeitamente iguais, os gêmeos simbolizam o todo, o equilíbrio das diferenças e a

ressaltando a divergência intrínseca entre os dois irmãos, começando pela diferenciação física entre eles, representativa de suas características morais e até mesmo espirituais. Embora gêmeos, Esaú e Jacó são radicalmente diferentes. Os destinos de ambos também divergem. Não só isso, mas a relação dos pais com os filhos também é diferenciada: Esaú é visivelmente preferido pelo pai, Isaac; Jacó é o protegido da mãe, Rebeca. Nas descrições dos irmãos emerge um nítido cruzamento – enquanto Esaú é másculo, viril, forte, peludo, caçador, Jacó é mais doméstico, delicado, pacífico. Todavia, Esaú se mostra mais ingênuo, inconsequente (talvez comodamente seguro de sua condição de primogênito), enquanto que Jacó se mostra astuto, perspicaz e tomado por uma vontade férrea ou uma ânsia de autossuperação. Sem pretender desrespeitar o patriarca israelita, mas examinando mais detidamente o ciclo narrativo em torno de Jacó, pode-se dizer que o traço mais marcante que daí surge é o da trapaça, da astúcia. No que se refere às disputas com o irmão, a astúcia se apresenta na “compra” da primogenitura por um prato de

harmonia interior. Nos mitos ocidentais, os gêmeos têm em geral um valor positivo, como Castor e Polux, também chamados de Dióscuros, considerados os protetores dos navegantes. Normalmente, apesar de simétricos, podem não ser verdadeiramente iguais, e são associados a princípios opostos, um ao Céu e outro à Terra, um branco e o outro negro, ou simbolizando diferentes animais. Num sentido mais individual, os gêmeos representam a natureza humana com as suas diferenças e oposições internas, os conflitos e as divisões. As decisões são muitas vezes opções que se traduzem em sacrifícios de uma parte do todo em favor da outra parte. Nos mitos da Antiguidade, os gêmeos são dotados de grande poder criador, protetor ou mágico.

Em África, os gêmeos podem ser protetores ou positivos, mas também negativos, simbolizando a contradição interior, o caos e o desequilíbrio. Em algumas culturas, os curandeiros tentam juntar os gêmeos num só indivíduo ainda no ventre das mães. Em outras locais, acredita-se que os gêmeos resultam da junção de um humano com um deus ou uma qualquer divindade. Na tradição védica, os gêmeos têm o poder de rejuvenescimento dos homens de idade tornando-os de novo férteis. Entre algumas tribos de índios da América, os deuses gêmeos são positivos, já que libertam os homens e os guiam, mas noutros casos são de natureza diferente, um positivo e outro negativo, em permanente antagonismo e luta, sendo um o sol do dia e o outro o sol da noite. Numa antiga lenda irlandesa, a deusa Macha dá à luz gêmeos que são correspondentes ao Castor e Polux da Antiguidade clássica e têm uma simbologia militar ou guerreira. Em *Alice no País das Maravilhas*, os gêmeos encontrados numa encruzilhada têm um significado de dualidade e de escolha reforçado pelo local onde se deram a conhecer. Como terceiro signo do Zodíaco, os Gémeos são um símbolo de dualidade e de conflitos interiores e exteriores, mas também da complementaridade que dá lugar à criação ou ao despontar da estação do verão. A ambivalência deste signo de ar também dá lugar à criação artística e ao desenvolvimento espiritual através da polaridade das diferenças entre feminino e masculino, noite e dia, interior e exterior. É um signo associado à comunicação, aos contactos, às viagens e aos transportes”. *Gêmeos (simbologia)*. In **Infopédia** [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-01-07]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$gemeos-\(simbologia\)>](http://www.infopedia.pt/$gemeos-(simbologia)>).

lentilhas e no engano ao próprio pai, já cego, ao se passar por Esaú, a fim de conseguir a bênção paterna. Jacó, por sua vez, também será trapaceado: é enganado pelo sogro, Labão, que lhe oferece Lia, sua filha mais velha, no lugar da pretendida Raquel, a caçula, em casamento. Por amor a Raquel, Jacó trabalhará por catorze anos para o sogro. Mais adiante, pagará na mesma moeda a Labão, ao aumentar para si, por um hábil stratagema, o rebanho malhado de ovelhas e bodes, que então lhe caberá por herança.

Esaú e Jacó não se diferenciam muito de outros exemplos de rivalidade fraterna ou fratricida – Rômulo e Remo, Caim e Abel. A própria Bíblia traz outros casos envolvendo rixa ou disputa entre irmãos: pela ordem cronológica, no primeiro livro bíblico, o *Gênesis*, temos, depois de Caim e Abel, já citados, a história de Isaac e Ismael, filhos do patriarca Abraão, seguida do ciclo de Esaú e Jacó, filhos do patriarca Isaac, e, por fim, o ciclo de José e seus onze irmãos, todos filhos do patriarca Jacó. Porém, inserida neste último ciclo, encontramos uma outra história interessante, desta vez também sobre gêmeos, como no caso de Esaú e Jacó, envolvendo também a questão da primogenitura e seus desdobramentos: trata-se da concepção e parto de Farés (ou Perez, Peretz) e Zara (ou Zerá, Zerah), filhos de Tamar, com seu sogro, Judá, um dos filhos de Jacó. A importância desses nomes é que, na tradição israelita, a dinastia régia de Davi descende de Judá, via Farés, chegando até o Messias esperado<sup>66</sup>. O relatos bíblicos referidos, reflexos de seu contexto oriental e

---

<sup>66</sup> Vale a pena transcrever todo o capítulo de *Gênesis*, 38, que traz o relato (a sequência numérica indica os versículos): 1. Naquele tempo, Judá, apartando-se dos seus irmãos, foi para a casa de um homem de Odolão, chamado Hira. 2. Judá viu ali a filha de um cananeu, de nome Sué, e desposou-a, unindo-se a ela. 3. Ela concebeu e deu à luz um filho, ao qual chamou Her. 4. Concebeu novamente e deu ao mundo um filho, e deu-lhe o nome de Onã. 5. E teve ainda um filho, que chamou Sela. Judá estava em Achzib na ocasião desse nascimento. 6. Judá escolheu para Her, seu primogênito, uma mulher chamada Tamar. 7. Her, porém, o primogênito de Judá, era mau aos olhos do Senhor, e o Senhor o feriu de morte. 8. Então Judá disse a Onã: “Vai, toma a mulher de teu irmão, cumpre teu dever de levirato e suscita uma posteridade a teu irmão.” 9. Mas Onã, que sabia que essa posteridade não seria dele, maculava-se por terra cada vez que se unia à mulher do seu irmão, para não dar a ele posteridade. 10. Seu comportamento desagradou ao Senhor, que o feriu de morte também. 11. E Judá disse a Tamar, sua nora: “Conserva-te viúva em casa de teu pai até que meu filho Sela se torne adulto.” “Não é bom, pensava ele consigo, que também ele morra como seus irmãos.” E Tamar voltou a habitar na casa paterna. 12. Muito tempo depois, morreu a filha de Sué, mulher de Judá. Passado o luto, subiu Judá a Tamna para a tosquia de suas ovelhas, com seu amigo Hira, o odolamita. 13. E foi noticiado a Tamar: “Eis que o teu sogro sobe a Tamna para a tosquia de suas ovelhas.” 14. Depôs ela então os seus vestidos de viúva, cobriu-se de um véu,

patriarcal, ressaltam a questão da primogenitura com tudo o que significava naquele meio cultural e religioso, principalmente em termos de direitos e privilégios do filho mais velho. No caso de Esaú e Jacó, a narrativa sugere que Jacó já brigava com seu irmão no ventre materno pelo direito de primogenitura: nascendo depois de Esaú, vem à luz, porém, agarrado em seu calcanhar. Para contextualizar melhor a história que examinaremos, recorro ao ensaio da psicanalista, doutora em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas na FFLCH-USP, Daisy Wajnberg, intitulado *Esaú e Jacó em luta na Bíblia hebraica*<sup>67</sup>:

Para discernir melhor o lugar de Esaú e Jacó no livro de *Gênesis*, cabem algumas observações gerais. A obra se divide basicamente entre o ciclo primeiro (do início do livro até o capítulo 11), que focaliza as origens do universo e da humanidade, e o ciclo das narrativas patriarcais, a respeito da história ancestral do povo de Israel. Existem três gerações sucessivas de patriarcas - Abraão, Isaac e Jacó, sendo que o primeiro e o último deles recebem destaque com seus respectivos ciclos narrativos, ao passo que há poucas tradições sobre Isaac. Muitas diferenças em estilo e tema distinguem as histórias dos patriarcas. Todas, no entanto, se movem na mesma esfera social e política, “aquela da família, onde tantas coisas

---

e, assim disfarçada, assentou-se à entrada de Enaim, que se encontra no caminho de Tamna, pois via que Sela tinha crescido e não lha tinham dado por mulher. 15. Judá, vendo-a, julgou tratar-se de uma prostituta, porque tinha o rosto coberto. 16. E, chegando-se a ela no caminho, disse: “Queres juntar-te comigo?” (Ignorava ele que se tratava de sua nora.) Ela respondeu: “O que me darás para juntar-me contigo?” 17. “Mandar-te-ei um cabrito do meu rebanho.” “Está bem; mas dá-me então um penhor, até que o tenhas enviado.” 18. “Que penhor queres que eu te dê?” “Teu anel, teu cordão e o bastão que tens na mão.” Ele os entregou; em seguida, aproximou-se dela e ela concebeu. 19. E levantando-se, partiu; tirou o seu véu e retomou seus vestidos de viúva. 20. E Judá mandou-lhe o cabrito por seu amigo, o odolamita, para retirar o penhor das mãos daquela mulher, mas ele, não a encontrando, 21. perguntou aos habitantes do lugar: “Onde está aquela prostituta que estava em Enaim, à beira do caminho?” Responderam-lhe: “Não há prostituta nesse lugar!” 22. Ele voltou para junto de Judá: “Não a encontrei, disse ele, e os moradores daquele lugar disseram-me que não havia nenhuma prostituta ali.” 23. “Guarde ela o meu penhor, respondeu Judá, não nos tornemos ridículos! Eu mandei o cabrito; tu, porém, não a encontraste”. 24. Mais ou menos três meses depois, vieram dizer a Judá: “Tamar, tua nora, conduziu-se mal: vê-se que está grávida.” Judá respondeu: “Tirai-a para fora, que ela seja queimada!” 25. E, enquanto era conduzida, ela mandou dizer ao seu sogro: “Concebi do homem a quem pertence isto: examine bem, ajuntou ela, de quem são este anel, este cordão e este bastão.” 26. Judá, reconhecendo-os, exclamou: “Ela é mais justa do que eu; pois que não a dei ao meu filho Sela.” E não a conheceu mais. 27. E, na ocasião de dar à luz, eis que ela trazia dois gêmeos no seu ventre. 28. No parto, saindo uma mão, a parteira tomou-a e atou nela um fio vermelho, dizendo: “Este é o que saiu primeiro!” 29. Mas, como ele retirasse a mão, saiu o seu irmão. “Que brecha fizeste! exclamou a parteira: Que a brecha esteja sobre ti!” 30. E chamou-se-lhe Farés. Em seguida, veio o seu irmão, com o fio vermelho atado na mão. Deu-se-lhe o nome de Zara.

<sup>67</sup> Disponível em: [http://www.interletras.com.br/ed\\_anteriores/n1/dossie/biblia\\_hebraica.html](http://www.interletras.com.br/ed_anteriores/n1/dossie/biblia_hebraica.html)

espantosas acontecem, que suporta tão severas tensões”, como ressaltou Gerhard von Rad.

De fato, acontecimentos decisivos no plano da História concebida por Deus vão se passar nos meandros dos pequenos dramas familiares. Dentro dessas intrigas, o conflito entre irmãos tem relevo todo especial. Os impasses da fraternidade revelam-se como temas fundamentais, alinhavando as histórias de *Gênesis* do começo ao fim. Basta lembrar que desde Caim e Abel, ainda no ciclo primevo, assenta-se o fratricídio como fato violento primeiro. E que o desfecho do livro oferece uma certa resolução à luta fraterna na pequena novela de José e seus irmãos.

A história de Esaú e Jacó examina essa fraternidade conturbada em detalhes. Dois irmãos gêmeos confrontam-se com ferocidade e Jacó constitui-se finalmente como o último dos patriarcas, o grande ancestral que virá a gerar a linhagem do povo de Israel. Esaú, o mais velho, é deslocado por Jacó no seu direito à herança e sucessão. Primeiramente, mediante uma transação, Esaú vende seu direito de primogênito ao irmão em troca de comida (*Gn.* 25). E depois, através de ardis, Jacó usurpa do irmão a posição privilegiada de sucessor, ganhando a bênção paterna que o confirma como herdeiro (*Gn.* 27).

A autora adentra propriamente no conflito fraterno que se resume, num primeiro momento, na questão da primogenitura, depois associada à bênção paterna, que confere ao filho todos os bens, tanto materiais, quanto espirituais:

O conflito entre Esaú e Jacó distribui-se em dois capítulos intimamente relacionados, cujos respectivos eixos consistem na *bekhorá* (a primogenitura) do capítulo 25 e na *brakhá* (a bênção) do capítulo 27. Em hebraico o jogo sonoro entre essas palavras – as mesmas letras recombinadas diferentemente – ressalta a correlação da primogenitura e bênção no interior do universo patriarcal. Aquele que tem o direito de primogenitura deverá ser confirmado por meio da bênção paterna, que tem valor de testamento oral.

Porém, a questão da primogenitura é problematizada ao extremo ao surgir o motivo do nascimento de gêmeos. Muitas são as confusões a que se prestam os gêmeos: quem é quem, como afinal se diferenciam estes dois que parecem um só? A ordem no nascimento pretenderia mesmo dar uma resposta, o mais velho é o primogênito. Mas as facilidades desta ordenação, ainda muito colada ao natural, rapidamente se subvertem. Ou seja, não há obviedade alguma na sucessão simbólica. Eis aí o ponto chave na história patriarcal – a do estabelecimento da linhagem adequada do ponto de vista teológico. Se a história descola de certa forma o natural do simbólico, o que de fato determina seu desfecho?

Podemos ainda questionar adiante. O essencial não reside propriamente no desfecho, que já é anunciado logo no começo do capítulo 25, quando Deus se pronuncia num oráculo dirigido à mãe Rebeca a respeito do destino destes filhos ainda em seu ventre. Se já se conhece o final da história, nem por isso ela perde o seu elã que reside na forma com que o oráculo se cumprirá. Aí, sim, temos o foco desta narrativa: a alma humana em seus desvios e sombreamentos, das fragilidades até às vilezas de cada sujeito.

O capítulo 25 esboça sucintamente a ordem de problemas tratados na narrativa. Com eficiência o narrador coloca-nos a par da esterilidade de Rebeca, frente à qual apenas Deus poderá interferir,

garantindo a continuidade da linhagem patriarcal. Mas a gravidez de Rebeca revela-se conturbada – há algo de anunciador no entrechoque dos filhos em seu ventre. Rebeca angustiada busca a resposta no oráculo dos versículos 22-23. Na única interferência de Deus nestes capítulos, somos informados que dois filhos nascerão, os quais darão lugar a dois povos diferentes, sendo que o mais velho servirá o mais jovem.

(...)

Comentemos este denso capítulo 27. O conflito fraterno é problematizado ao extremo aqui. Se o grande tema do capítulo 25 era a *bekhorá*, a primogenitura, o eixo desse capítulo girará em torno da bênção, *brakhá*. O jogo sonoro entre as palavras *bekhorá* e *brakhá* salienta o quanto primogenitura e bênção estão intrinsecamente ligados em *Gênesis*, estabelecendo um fio de continuidade entre estes capítulos.

O capítulo 27 põe especial relevo sobre a tramóia urdida pela mãe e o filho caçula a fim de obter a bênção do primogênito, com consequências desastrosas. O lugar privilegiado de primogênito será alcançado através de meandros tortuosos. Mentiras e manobras, conluios e disfarces - nada disso falta na história. Jacó intercepta a bênção destinada ao irmão, enganando o pai cego e o irmão mais velho. O patriarca, o ancestral do futuro povo de Israel, surge, assim, sob uma luz transgressiva, sem pruridos de ordem moral ou ética.

Mas o problema não reside apenas na herança de bens materiais ou sequer do poder tribal. Trata-se também de uma questão amorosa. Em outras palavras, a bênção vem lançar luzes sobre outra dimensão – a das preferências, dos favorecimentos, a concessão de privilégios, a dos amores motivados seja por interesses explícitos ou pela mera gratuidade do gosto, numa escolha que aparentemente não exige qualquer condição. Dentro do microcosmo familiar, no acanhamento do drama trivial - pai, mãe, filhos - cabe toda a complexidade do humano. Um a um os personagens escorregam, cometem deslizos, entregam-se quando querem esconder ou mentem à guisa de peremptória declaração.

Finalizando seu ensaio, Daisy sinaliza que a exegese se debruçou sobre as figuras dos dois irmãos, o que ela desenvolverá em outro texto, que a seguir evocarei, como demonstração de desdobramentos de leituras do relato bíblico. A autora, também, aproxima o caso à figura de Capitu, tão discutida pela crítica, empenhada em resolver, de uma vez por todas, a questão da suposta traição da personagem:

Quem é afinal o herói Jacó? O que o faz buscar ardentemente o posto de herdeiro? A gana pelo poder? Ou a convicção de apresentar qualidades mais apuradas para a elevada tarefa? A exegese judaica esmiuçou incansavelmente o enigma do pai Jacó. Tanto quanto o fazem alguns críticos, que ainda hoje tentam resolver de uma vez por todas a equação da traição de Capitu. Boas perguntas deveriam permanecer em aberto. Machado de Assis, um mestre nos requintes da ambiguidade, sabia disso. Com efeito, a Bíblia também faz jus ao seu leitor.

A extensão da citação do ensaio de Wajnberg justifica-se pela clareza de exposição, enfocando os caracteres mais salientes do relato bíblico,

entre os quais os aspectos cênicos, que remetem a uma dramaturgia narrativa e iluminam a comparação com o romance homônimo de Machado de Assis. A autora se refere, entre outras coisas, ao oráculo destinado à matriarca Rebeca, clarificando o destino de cada um de seus filhos e determinando a participação decisiva que ela teria no cumprimento do prognóstico. O assunto merece que nos detenhamos um pouco nele, de modo que inicie um novo subtítulo neste nosso percurso.

### **Distintos oráculos x distintos destinos**

Vejamos a diversidade desses dois oráculos. Em *Gênesis*, está declarado que as crianças lutavam dentro da mãe. A mãe bíblica, agastada com os incômodos uterinos, consulta diretamente a Deus sobre aquela movimentação toda e recebe a resposta de que

há duas nações em teu seio,  
dois povos saídos de ti, se separarão,  
um povo dominará um povo,  
o mais velho servirá ao mais novo (*Gênesis* 25,23).

Tudo que vem a seguir será o desenvolvimento ou o cumprimento do oráculo divino e justificará, inclusive, o comportamento de Rebeca em relação ao filho mais novo, não só ajudando o rapaz a enganar o próprio pai, mas sendo ela mesma a sugerir tal engodo, como já referido.

Nada disso se encontra no romance homônimo de Machado, a não ser alguns incômodos na gestação dos gêmeos Pedro e Paulo e uma sentença que, a muito custo, se poderia chamar de oráculo, pois que, ao dizer, não diz nada:

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

No romance, é conclusão da adivinha, em vista da afirmação materna dos incômodos (que, aliás, seriam naturais numa primeira gravidez e ainda mais de gêmeos). Enquanto o oráculo divino é absolutamente claro e

preciso (são duas nações, dois povos que se separarão, um dominará o outro, o mais novo dominará o mais velho), o da cabocla é um falar dobrado – como afirmará o narrador no capítulo 2. Ali, ele generaliza, dizendo que todos os oráculos têm o falar dobrado, o que não corresponde, de fato, ao oráculo de *Gênesis*, como vimos. O falar dobrado deve-se identificar como falar ambíguo, tal qual o de Bárbara. Outrossim, na Bíblia, Deus proíbe consulta a adivinhos e feiticeiros, ameaçando com penas severas tal prática<sup>68</sup>. Ele, Deus, é o Senhor do tempo e do destino humano e cabe a Ele revelar o futuro, ou as causas passadas de questões presentes, ou, ainda, desdobramentos futuros de ações do presente. Natividade, se se achasse na ambientação bíblica, teria incorrido em sanção ao consultar a cabocla Bárbara.

Para sublinhar ainda mais os contrastes, vamos examinar mais detalhadamente o capítulo inicial do romance, detendo-nos, num primeiro momento, na figura da famosa vidente.

### **A cabocla Bárbara**

O episódio é construído de modo a lembrar uma peça teatral, com cenários e figurinos contrastantes, bem como entradas e saídas, no palco, de determinadas personagens, anotadas cuidadosamente com as marcas gestuais próprias das respectivas cenas e em conformidade com os diálogos, tal como na narrativa bíblica. Entretanto, deve-se ressaltar que lá, há economia descritiva, enquanto que no romance, a despeito da intenção manifestada pelo próprio narrador, o quadro é amplificado. O primeiro capítulo da narrativa é um mini compêndio de vários temas tratados ao longo do romance e, acredito, que há vários estratos superpostos. Começando pelo nome do local da cena, Morro

---

<sup>68</sup> Lemos em *Êxodo* 22,17: “Não deixarás viver a feiticeira”; em *Levítico* 19,31: “Não vos voltareis para os necromantes nem consultareis os adivinhos, pois eles vos contaminariam”; no mesmo livro, 20,27: “O homem ou a mulher que, entre vós, forem necromantes ou adivinhos serão mortos, serão apedrejados, e o seu sangue cairá sobre eles”; em *Deuteronômio* 18,10-11: “Que em teu meio não se encontre alguém que queime seu filho ou sua filha, nem que faça presságios, oráculo, adivinhação ou magia, ou que pratique encantamentos, que interroge espíritos ou adivinhos, ou ainda que invoque os mortos”; e em *Isaías* 2,6: “Com efeito, tu [o Senhor] rejeitaste o teu povo, a casa de Jacó, porque ele desde tempos antigos está cheio de adivinhos”.

do Castelo, podemos ver aí alusão a outras narrativas de manifestações sobrenaturais, teofanias (manifestação do divino ou extraordinário) nos lugares elevados (montanhas, picos, colinas, morro). *Castelo* dá a ideia de nobreza, dignidade, prestígio. Nesse castelo *reinava*, em 1871, a cabocla Bárbara. Assim, a cabocla, no dizer do narrador, é elevada à condição de uma rainha (reinava). De fato, a historiadora Mary DEL PRIORE (2007, p. 35) afirma que havia mesmo uma mulata com fama de vidente no Morro do Castelo, a quem recorriam pessoas importantes da sociedade. Por outro lado, o morro, na panorâmica urbana do Rio de Janeiro, é sinônimo de reduto de pessoas simples, pobres. A descrição da ladeira confirma isso: íngreme, desigual, mal calçada; depois, ficamos sabendo que há cascas de banana jogadas no chão. Por ali passam lavadeiras, soldados, crioulas. Por sua vez, o nome Bárbara sugere o significado que os gregos atribuíam à palavra, de gente inculta, à margem do mundo civilizado. Juntando esse nome à condição de cabocla, de mestiça, os contrastes vão se acentuando cada vez mais (rainha – mestiça – castelo – morro). A presença de duas distintas senhoras da sociedade (Natividade e Perpétua), ainda que vestidas simplesmente, acentua o contraste com os demais circunstantes, pois elas têm um donaire próprio, não comum naquelas alturas.

O próprio interior das damas é contrastante: elas sobem vexadas, mas têm fé. No alto, encontram dois homens que acabavam de sair de uma consulta: um deles ridiculariza o oráculo da vidente, o outro confia nela.

Ainda que o narrador procure ser parcimonioso na descrição do ambiente e da vidente, ele deixa entrever alguns aspectos interessantes. Em dado momento, ao falar da senha recebida, evoca Ésquilo e a Pítia, das *Eumênides*. Em outro momento, o leitor é quase levado a crer que a cabocla era cega, pois tinha os olhos opacos e é introduzida no recinto pelas mãos do pai. Tal sugestão reforça a atmosfera de profunda ironia, dada sua condição de “vidente”. No entanto, os olhos, além de opacos, também se mostram lúcidos, agudos, compridos (neles reside o mistério da moça). Ela se veste de modo simples, mas o detalhe dos cabelos no alto da cabeça, presos por uma fita

enxovalhada, formando um solidéu natural, com um raminho de arruda, dão o toque de magia, um ar de sacerdotisa. Acresce que ela fumava um cigarro e o narrador afirma que “fumo concorda com o ofício”, isto é, o fumo (tal como de incenso) pertence ao âmbito sacerdotal (do ritual sagrado). Ao fundo, ouve-se uma cantiga do Norte, como um cantochão, um canto litúrgico, que completa o quadro cerimonial. Mas a cantiga é uma moda popular, cantada em língua vulgar, com o registro não formal.

O que dizer dos trejeitos da vidente, dos seus movimentos, alternâncias de espírito? Tudo se enquadra num cenário de expectativa ansiosa da mãe e da irmã. Cada mínimo gesto vai criando, vai compondo o espaço ideal para a revelação oracular, que se dá com palavras ambíguas, palavras que podem ser interpretadas como prenes de sentido ou vazias dele. Palavras que dizem tudo e ao mesmo dizem nada. Coisas futuras!

Ademais, o contexto todo do falar da cabocla poderia ser lido de forma diferente, não fosse a natural ansiedade materna pela felicidade e sucesso dos filhos. O leitor que esteja alheio a este estado mental, pode perceber a ironia do tom geral do relato e sacar conclusões interessantes: note-se que imediatamente após a sentença “eles hão de subir, subir, subir ...”, o narrador refere que o caboclo, pai de Bárbara, canta “trepame neste coqueiro, bota-me os cocos abaixo”. Assim, o “subir, subir, subir ...” liga-se galhofeiramente ao trepar no coqueiro. Este parece ser o intuito do autor ao encaixar tal trecho da moda no exato momento da singular previsão da ascensão dos gêmeos.

O vaticínio, e o que daí resulta, leva a uma reflexão do narrador, no capítulo 2, que começa com “todos os oráculos têm o falar dobrado, mas entendem-se”. Entendem-se na medida em que a expectativa do consulente é satisfeita pela mensagem anunciada. Entendem-se conforme o grau de fé no oráculo. Assim é que “Natividade acabou entendendo a cabocla, apesar de lhe não ouvir mais nada; bastou saber que as coisas futuras seriam bonitas, e os filhos grandes e gloriosos (...)” e essa alegria transbordou dela para todo o

ambiente – as pedras, o muro, as camisas penduradas às janelas ... até as cascas de banana no chão.

Um outro contraste se verifica no momento da descida, sugerido pelo próprio título do capítulo (“Melhor de descer que de subir”). Enquanto a subida era íngreme, desigual, mal calçada, enquanto as damas subiam devagarinho, como se fosse penitência, cara no chão, véu para baixo (lembrando procissão da Sexta-feira da Paixão), agora elas descem lépidas, alegres, contentes, tudo efeito das palavras misteriosas da cabocla. A própria ambientação externa acompanha o estado de espírito da consulente e sua irmã.

Por outro lado, o primeiro capítulo precisa também ser lido a partir do que é relatado depois, no capítulo 8, mas que cronologicamente antecede à subida das duas irmãs ao morro. Ali se fica sabendo das inquietudes de Natividade e seu desejo já antigo de consultar a cabocla. Ali também se ouvem, pela boca das amas de leite, as opiniões que o povo tinha da adivinha, bem como, através de Santos, as meias palavras de um desembargador, sugerindo que a prática da adivinhação era caso de polícia. Ou seja: a cabocla era famosa, mas as opiniões se dividiam.

É preciso ler, ainda, por um outro enfoque: Santos é adepto do espiritismo e Natividade espera que o marido concorde com a consulta à cabocla com base na crença espírita dele, ao que ele rebate, replicando com gravidade: “– Perdão, não confundamos”. Aqui se pode perceber um comportamento que se verifica ainda hoje, ou seja: à simples insinuação de que o espiritismo tenha coisas em comum com crenças africanas (tais como a umbanda, quimbanda, candomblé), os adeptos do espiritismo se apressam em dizer que há uma grande distância entre tais crenças e práticas, como a dizer: o espiritismo é uma doutrina nobre, culta, civilizada, europeia, contrariamente aos cultos primitivos africanos. A verdade não é bem essa, pois o espiritismo é calcado na crença em contatos com mortos, em possessões por entidades, em fenômenos espetaculares envolvendo forças espirituais, e na crença em ciclos reencarnatórios, transmigrações e outras, que se aproximam das crenças das religiões africanas e orientais. O falar de Santos, todavia, denota uma

discriminação religiosa, apontando para supostas qualidades morais, de elevação, sublimidade de uma crença, em detrimento de outra, popular, ignorante, supersticiosa. Não haveria aí também uma discriminação étnica, racial?

Indo adiante, o narrador acaba por nivelar a interpretação espírita de Santos/Plácido e da cabocla, nos capítulos 14 e 15, compendiando tudo no próprio título (“Teste David cum Sibylla”). Ocorre que os espíritas, mestre e discípulo, recorreram à Bíblia para sua argumentação, caindo, porém em elucubrações numéricas e simbólicas, assemelhadas à cabala judaica. A Bíblia não é propriamente a fonte doutrinal do espiritismo e o fato de a “argumentação” bíblica aparecer na boca de dois entusiasmados espíritas torna o episódio bastante excêntrico, para dizer o mínimo.

E mais: o verso “teste David cum Sibylla” pertence a um hino litúrgico medieval, *Dies Irae* (O dia da ira), atribuído a Tomás de Celano, um dos biógrafos de São Francisco de Assis, e era cantado na missa dos mortos. Tal hino, por sua vez, remete ao texto do profeta *Sofonias* 1,15-16<sup>69</sup>, e a expressão referida aparece neste trecho:

Dies irae! Dies illa  
Solvat saeculum in favilla  
Teste David cum Sibylla

Dia da ira, aquele dia,  
Tudo será cinza fria,  
Diz Davi, diz a Sibila.

Davi, rei de Israel, aqui é tomado como o autor de textos sacros, os Salmos bíblicos. Sibila representa a profecia, o oráculo pagão.

No contexto original do verso, a concordância é sobre o fim último do homem (tornar ao pó). Na boca de Plácido, a concordância é sobre o futuro

---

<sup>69</sup> *Um dia de ira, aquele dia!  
Dia de angústia e de tribulação,  
dia de devastação e de destruição,  
dia de trevas e de escuridão,  
dia de nuvens e de negrume,  
dia da trombeta e do grito de guerra  
contra as cidades fortificadas  
e contra as ameias elevadas.*

grandioso dos gêmeos Pedro e Paulo (coisas futuras!), tanto o que foi previsto pela cabocla Bárbara quanto as encontradas nos textos das Escrituras.

Ao nivelar Davi, representando a profecia judaico-cristã, e a Sibila, representando o oráculo pagão (contando aí também a “vidência” da bárbara cabocla), pela boca de um mestre espírita citando um hino católico medieval, o narrador parece mostrar, por um lado, a confusão religiosa reinante no meio geral da sociedade brasileira (confusão que permanece até os nossos dias, diga-se de passagem), bem como operar aquilo que considero a tônica mestra desta narrativa (*Esaú e Jacó*), que é de confrontar o leitor à relatividade das ideias, conceitos, crenças, intenções, convicções, comportamentos, regimes políticos e tudo o mais. Tudo é fluido, esgarçado, interpenetrante (bem/mal, perpetuidade/efemeridade (leia-se Flora), monarquia/república ...). Tudo é volúvel e inconsistente, como a névoa densa da manhã, que cobre o mundo, mas se desfaz silenciosamente sob os raios do sol. Em suma: todas as nossas categorias; classificações; verdades filosóficas, políticas e psicológicas; todos os sistemas e formulações humanas, tudo é relativizado, dissolvido, microscopicamente desagregado.

Tal encadeamento de capítulos e referências em torno do “oráculo” de Bárbara, não fazem mais do que aquilo que fica dito no final do parágrafo anterior, ainda mais posto em contraste com o enxuto oráculo de *Gênesis* dado à Rebeca.

Retomando a questão própria dos gêmeos, vemos que os destinos dos distintos pares se distancia progressivamente conforme as respectivas narrativas avançam: não há sinais de preferências maternas ou paternas por um ou outro filho no romance, ao contrário, percebe-se da parte de Natividade o esforço constante de contentar a um e outro, diferentemente de Rebeca e Isaac, com suas declaradas preferências. Divergências entre Pedro e Paulo só as infantilidades dos retratos e das opiniões políticas que, ao fim e ao cabo, se esmaecerão, a ponto de os dois irmãos intercambiarem as respectivas posições políticas. Apesar de se terem formado em profissões distintas (Medicina, Pedro; Advocacia, Paulo), o exercício concomitante de mandatos

parlamentares de deputado os reúne num mesmo labor, num mesmo espaço geográfico. O interesse pela mesma moça, Flora, que deveria ser forte ponto de divergência e disputa, acaba sendo, entretanto, outro ponto de convergência. Assim, Pedro e Paulo, além de não terem exercido cabalmente suas profissões, não obtiveram maior sucesso com relação a Flora. E no quesito glória, parece que o cargo de deputado não correspondeu à grandeza almejada (ao menos aquela sonhada pela mãe), menos ainda com a mudança do regime político da monarquia para a república, onde apenas um deles poderia ser o presidente.

Os Esaú e Jacó bíblicos cumpriram à risca a sina do oráculo divino: dois povos, duas nações separadas e até inimigas. Os dois irmãos, ao longo das leituras e releituras das tradições religiosas judaica e cristã chegaram a ser alçados à categoria de protótipos, símbolos dos réprobos (Esaú) e dos eleitos (Jacó). Para demonstrar isso, conforme já anunciado, recorro a um outro magistral artigo de Daisy Wajnberg, intitulado *Esaú e Jacó: um diálogo entre a Bíblia e o midrash*<sup>70</sup>, que desenvolve este aspecto dos desdobramentos das figuras gêmeas e suas releituras ou reinterpretações em contextos diversos da narrativa bíblica original. Logicamente que a autora se limita ao âmbito da cultura judaica e eu mesmo não desenvolverei aqui o contexto das releituras e reinterpretações cristãs das figuras de Esaú e Jacó, pois acredito que bastará aquela para demonstrar o quão longe se pode ir, distanciando-se do texto primordial, como mais à frente comentarei. A autora começa dizendo que

Esaú será o ancestral epônimo de Edom, reino avassalado por Israel durante a monarquia davídica do século X, ao passo que Jacó é o ancestral do povo de Israel. Em outras palavras, o âmbito familiar dessa antiga narrativa – cujos protagonistas são basicamente pai, mãe e dois irmãos – é ampliado para o plano etiológico-nacional, à luz de acontecimentos muito posteriores à suposta época dos patriarcas.

Prosseguindo, a estudiosa adentra no campo da exegese e hermenêutica judaica, consubstanciadas em inúmeros comentários aos relatos bíblicos, entre os quais se destacam os *midrashim* (plural de *midrash*), cuja definição segue:

---

<sup>70</sup> Ciências da Religião – História e Sociedade. Ano 3, n.º 3, 2005, p. 129-138.

O *midrash* basicamente é uma rede de comentários a respeito de passagens bíblicas que não apenas são “explicadas” como também reconstruídas de forma bastante criativa. Não se trata, portanto, de mera paráfrase do texto bíblico, mas da sua leitura inventiva, o qual é muitas vezes revirado e até transtornado radicalmente. Assim, aquilo que se apresenta como comentário de fato atinge a categoria de ficção – o *midrash agadá* é a narrativa sobre a narrativa, que se edifica sobre a literatura bíblica.

O momento em que esses textos foram produzidos é muito posterior à narrativa patriarcal da Bíblia – os primeiros séculos da nossa era. A obra em questão, *Bereshit Rabá* ou *Gênesis Rabá*, cristalizou-se ao redor do ano 400, em que diversos *midrashim* foram selecionados e reunidos na primeira coleção de comentários sobre um livro narrativo da Bíblia. Porém, os rabinos midrashistas não estavam apenas fazendo literatura. Seus comentários buscavam oferecer respostas às difíceis questões do seu tempo, eles têm precisa função didática.

Contextualizando a produção desses textos na época do império romano, finalmente convertido ao cristianismo, em que essa Roma cristã pleiteia-se como a autêntica herdeira das antigas escrituras dos judeus, inteiramente relidas à luz do advento de Cristo, a autora afirma que se tratou de uma ameaça jamais vista, sob a ótica judaica – essa pretensão aos direitos e bênçãos de Israel. Então surge *Gênesis Rabá*, o *midrash* que comenta o ciclo de Esaú e Jacó, entre outros, configurando a resposta rabínica ao questionamento:

Qual é o destino dos irmãos nessa obra? Jacó, o patriarca gerador das doze tribos de Israel, será exaltado aqui na mesma proporção em que se execram os seus oponentes. O antigo relato da rivalidade fraterna passa pela “reinterpretação, com vistas a desacreditar os inimigos de Israel, ao mesmo tempo em que se glorifica Jacó – entendido como virtualmente idêntico ao povo judeu”. Mas dentre todos os inimigos do povo judeu, ergue-se Esaú como modelo maior.

Em *Gênesis Rabah*, Esaú torna-se o representante da Roma cristã. Na perspectiva do embate entre arquétipos nacionais, Esaú e Jacó passam a encarnar certos princípios. Esaú, identificado como malfeitor, bruto vicioso – opõe-se diametralmente a Jacó, a perfeita ilustração do piedoso Israel. Bem diverso do registro bíblico, portanto, as tintas no *midrash* aparecem calcadas e nítidas. Tomemos uma afirmação de *Gênesis Rabá* 63:6: antes mesmo de nascer, Jacó se debatia no ventre quando Rebeca passava diante das sinagogas. Esaú, por sua vez, se agitava perante os templos idólatras. A visada é pronunciadamente ideológica: importa mesmo provar a justeza do argumento segundo o qual Israel reverterá a atual proeminência da Roma cristã, assim como Jacó soube erigir-se como o autêntico sucessor na sua geração.

Ao final, a comparação entre os dois textos e seus diferentes estilos:

Que ninguém se engane. Ambos são textos sofisticados, a Bíblia e o *midrash*. Mas suas estratégias diferem profundamente. Com respeito à caracterização dos personagens, na Bíblia tão sóbria e sintética, esparramam-se sugestões riquíssimas na duplicidade e na dubiedade da natureza humana. Arte da reticência, a narrativa bíblica jamais é sumária, deixando ampla margem de possibilidades para que “se decida” o ponto de vista no ato da leitura. Já o *midrash* opera uma espécie de “correção” do texto bíblico. “Dedicando-se a limpar o bom nome de Jacó, enquanto obscurecia aquele de Esaú”, *Gênesis Rabá* oferece uma versão “melhorada”, apaziguadora quanto ao caráter escuso das ações de Jacó, o futuro pai.

De tudo que fica dito, ressalta, antes de mais nada, a demonstração de possíveis desdobramentos que diferentes leituras de um mesmo fato, ou de sua narrativa, podem ensejar. O texto serve também para introduzir novamente a questão da legitimidade de leituras alegorizantes sob qualquer pretexto. Neste aspecto, de todo o primoroso ensaio de Daisy destaco alguns pontos que ela desenvolve ao longo de sua argumentação e que considero de relevante importância nessa discussão: 1. “O *midrash* basicamente é uma rede de comentários a respeito de passagens bíblicas que não apenas são 'explicadas' como também reconstruídas de forma bastante criativa. Não se trata, portanto, de mera paráfrase do texto bíblico, mas da sua leitura inventiva, o qual é muitas vezes revirado e até transtornado radicalmente. Assim, aquilo que se apresenta como comentário de fato atinge a categoria de ficção”; 2. “No afã de apreender os sentidos mais recônditos do texto sagrado, o trabalho do midrashista dirige-se à fina observação dos pormenores formais”; 3. “A leitura do *midrash* é ousada, muitas vezes extravagante, como se forçasse o texto bíblico a confessar o que ele de fato não disse”; e, 4., a conclusão do penúltimo parágrafo: “Porém essa simplificação – o engessamento dos personagens em categorias morais definidas – se estabelece por meio de um labirinto retórico. Com a fina observação da linguagem, no acúmulo de textos e mais textos de prova, dispondo de múltiplas camadas interpretativas para uma mesma frase bíblica, a literatura do *midrash* envolve o leitor em tamanha teia textual que, estonteado, ele quase se esquece da premissa redutora”.

Resumidamente, o *midrash* é um, entre tantos outros, exercício de interpretação que se insere na longa e ininterrupta tradição de exegese e

hermenêutica da cultura hebraica sobre o livro, ao mesmo tempo fundador e repositório dessa mesma cultura, a ponto de os hebreus serem designados tanto como “o povo do Livro” (isto é, da Bíblia), quanto “o povo da oralidade”. O *midrash*, partindo da Bíblia, vai acrescentando camadas e camadas de interpretação a histórias nela contidas, chegando até a descaracterizá-las total ou parcialmente. Ao fim, a distância percorrida nesse processo é tão grande, que estabelece, muitas vezes, um interstício interpretativo, uma descontinuidade, fazendo o leitor se esquecer do ponto de partida originário (o texto original). Gravemos isto, por ora, relativamente ao Esaú e Jacó bíblicos. Adiante, retomarei esta questão relativamente ao romance de Machado.

Feita a correlação entre os gêmeos bíblicos e os machadianos, resta ainda examinar a questão dos nomes dos apóstolos Pedro e Paulo. Contrapor as chamadas colunas da Igreja como rivais não é apropriado, por não corresponder à verdade histórica. Houve, sim, uma divergência relatada no Novo Testamento, na *Carta de São Paulo aos Gálatas 2,11-21*, por conta de um comportamento dissimulado de Pedro (também chamado de Cefas, em aramaico), a que Paulo o advertiu publicamente, conforme o que ele mesmo relata:

Mas quando Cefas veio a Antioquia, eu o enfrentei abertamente, porque ele se tinha tornado digno de censura. Com efeito, antes de chegarem alguns vindos da parte de Tiago, ele comia com os gentios, mas, quando chegaram, ele se subtraía e andava retraído, com medo dos circuncisos. Os outros judeus começaram também a fingir junto com ele, a tal ponto que até Barnabé se deixou levar pela sua hipocrisia. Mas quando vi que não andavam retamente segundo a verdade do evangelho, eu disse a Pedro diante de todos: se tu, sendo judeu, vives à maneira dos gentios e não dos judeus, por que forças os gentios a viverem como judeus? Nós somos judeus de nascimento e não pecadores da gentilidade; sabendo, entretanto, que o homem não se justifica pelas obras da Lei, mas pela fé em Jesus Cristo, nós também cremos em Cristo Jesus para sermos justificados pela fé em Cristo e não pelas obras da Lei, porque pelas obras da Lei ninguém será justificado. E se, procurando ser justificados em Cristo, nós também nos revelamos pecadores, não seria então Cristo ministro do pecado? De modo algum! Se volto a edificar o que destruí, então sim eu me demonstro um transgressor. De fato, pela Lei eu morri para a Lei, a fim de viver para Deus. Fui crucificado junto com Cristo. Já não sou eu que vivo, mas é Cristo que vive em mim. Minha vida presente na carne, eu a vivo pela fé no Filho de Deus, que me amou e se entregou a si mesmo por mim. Não invalido a graça de Deus; porque, se é pela Lei que vem a justiça, então Cristo morreu em vão.

O contexto do episódio se insere em toda a discussão sobre a necessidade do cumprimento da Lei do Antigo Testamento para os que aderiam à Boa Nova de Jesus. Essa era uma questão capital nos primeiros tempos da Igreja nascente. O comportamento de Pedro representava uma corrente mais restritiva (filosofia judaica), se comparado ao de Paulo, mais universal. E foi essa última vertente a que prevaleceu, permitindo que o cristianismo se espalhasse, atraindo milhares de pessoas nascidas no paganismo, que não conheciam as doutrinas e costumes judaicos.

Tirando este episódio específico, porém, as pregações de ambos os apóstolos foram concordes, não permitindo que se conclua daí uma rivalidade mais extensa ou profunda. Com isto, a escolha dos nomes Pedro e Paulo, se baseada na suposta rivalidade dos apóstolos, perderia o sentido. Mas, aqui, talvez resida mais uma das tantas ironias criadas por Machado: se os apóstolos não competiam entre si e nem alimentaram rivalidades, ao contrário, comungaram de um mesmo ideal e uma mesma missão, dar os nomes deles aos gêmeos dissolveria o tema da rivalidade fraterna, no qual a narrativa tem uma de suas bases.

Deixarei para o fim deste capítulo a questão dos nomes dos apóstolos no Credo, proposta como um enigma pelo narrador.

Finda esta primeira parte, dedicada às aproximações do romance com a Bíblia, podemos agora nos deter especificamente no exame da narrativa machadiana. Para tanto, antes de mais nada, é interessante traçar uma panorâmica da obra no conjunto geral da produção de Machado, bem como fazer uma resenha das opiniões críticas mais recorrentes sobre o romance em estudo. Com este objetivo, começo coligindo as pesquisas de Eliane Fernanda Cunha Ferreira, consubstanciadas no artigo *Esaú e Jacó: uma revisão crítica centenária*, percorrendo os 100 anos da publicação do romance<sup>71</sup>:

Em 1904, por ocasião da publicação do romance *Esaú e Jacó*, Mário de Alencar, filho de José de Alencar, em resenha, escreveu: *De um*

---

<sup>71</sup> InterLetras – Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura do UNIGRAN – Centro Universitário da Grande Dourados. Dourados – MS. Disponível em: [http://www.interletras.com.br/ed\\_anteriores/n1/dossie/critica\\_centenaria.html](http://www.interletras.com.br/ed_anteriores/n1/dossie/critica_centenaria.html)

livro de Machado de Assis não se deve dizer apenas que é bom, porque fora ser supérfluo; nem dizer que é banal ou ruim, para se não negar a luz do sol. Que hei de afirmar então deste último livro, *Esaú e Jacó*? Direi que é melhor do que *Dom Casmurro*, como este é melhor do que *Quincas Borba*, e *Quincas Borba* é melhor do que *Brás Cubas*. Acrescentando que *Brás Cubas* é admirável e ótimo, terei dito de certo modo, incompletamente e por circunlóquio, a impressão que tive de *Esaú e Jacó* (1995, p. 45).

Embora Mário de Alencar fosse um intelectual muito respeitado e um admirador da obra machadiana, os ecos de sua apresentação do romance foram fracos à época e até à atualidade, pois a crítica literária pouco menciona esse romance. Diferentemente das inúmeras comemorações que ocorreram em 1999, não apenas na ABL, com o centenário de publicação do romance *Dom Casmurro*, bem tardiamente, a Academia disponibiliza no site do "Espaço Machado de Assis" uma página sobre os cem anos da publicação de *Esaú e Jacó*, na qual consta um artigo de Antônio Carlos Secchin, intitulado "No centenário de Esaú e Jacó: Machado de seus duplos", seguido de uma relação das edições publicadas desde 1904 a 1999, das traduções do romance, de estudos e artigos em periódicos e de apenas três teses universitárias. É interessante observar que à época da publicação de *Esaú e Jacó*, o romance mereceu mais críticas do que *Dom Casmurro*, tendo uma repercussão consagrada. Conforme comenta Ubiratan Machado (2003, p. 259), "nenhum livro de Machado, até então, foi recebido com tantos elogios." As sete críticas que foram publicadas em jornais estão transcritas na íntegra no livro *Machado de Assis: roteiro de consagração* (crítica em vida do autor), de 2003. Ressalte-se que no mesmo ano de 1904 foi publicada uma segunda edição do romance.

Dos romances escritos por Machado, *Esaú e Jacó* é o menos analisado pelos estudiosos machadianos, se comparado aos estudos sobre *Dom Casmurro* seguido das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que lideram, há anos, as preferências de críticos literários, jornalistas, editores, teatrólogos, cinegrafistas e professores-pesquisadores, além das listas de vestibulares, nos livros didáticos, nas monografias, dissertações e teses. Em uma breve navegação no sítio organizado por Ana Maria Koch sobre a fortuna crítica do escritor, utilizando a busca pela palavra-chave "Esaú e Jacó", das mil cento e dezoito entradas de títulos de trabalhos publicados sobre a obra machadiana, apenas dezesseis abordam o penúltimo romance de Machado, sendo dez textos publicados em periódicos acadêmicos nacionais e internacionais; uma dissertação de mestrado e uma tese de doutorado; um livro; dois artigos de jornais e uma introdução escrita para a publicação do romance pela editora Cultrix. No entanto, existem outros livros que analisam o romance sem necessariamente estar no título como é o caso de *Machado de Assis: the Brazilian master and his novels*, de Helen Caldwell (1970); *Machado de Assis: história e ficção*, de John Gledson (1986); *Análise estrutural de romances brasileiros*, de Affonso Romano de Sant'Anna (1990); *Nonada: letras em revista* (1999), que traz um artigo de Homero Vizeu Araújo intitulado: "Esaú e Jacó: os irmãos quase siameses e Flora" e *Machado de Assis: novas seletas* (2002), com organização, apresentação e notas de Luiz Antonio Aguiar.

Curiosamente, *Esaú e Jacó* foi o primeiro romance machadiano a ser traduzido para o idioma espanhol, em 1905, em Buenos Aires, pela editora La Nation, sem o nome do tradutor, sendo a única obra que, em vida, o escritor viu transpor a fronteira, quase sempre intransponível da língua portuguesa para a América Espanhola.

Embora *Esaú e Jacó* tenha sido o primeiro romance de Machado traduzido para o idioma espanhol, apenas na década de 1960,

portanto depois de sessenta anos da primeira tradução em espanhol, que a obra será traduzida pela estudiosa norte-americana, Helen Caldwell, para o idioma inglês, que além de ter analisado a obra do escritor brasileiro, também foi uma das poucas tradutoras em língua inglesa. Caldwell, sem dúvida, foi uma importante disseminadora da obra de Machado nos Estados Unidos e em países de língua inglesa. Ela analisou os nove romances de Machado, mas seu ensaio sobre *Dom Casmurro*, *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960), apenas traduzido para o português em 2002, foi o mais retomado por estudiosos machadianos brasileiros e estrangeiros.

Caldwell traduziu *Dom Casmurro*, em 1953, *O alienista*, juntamente com William Grossman, em 1963, *Esaú e Jacó*, em 1966 e o *Memorial de Aires* em 1972.

Sobre *Esaú e Jacó*, Caldwell escreveu em seu *Machado de Assis: the Brazilian master and his novels* (1970):

*Embora o objetivo patriótico em Esaú e Jacó se aproxime mais do ideal positivista de que uma obra de arte deveria servir diretamente o Estado do que qualquer outro romance de Assis, seu método de narrativa é o mais afastado de todos do ideal naturalista. Ayres, como vimos, baseia-se em seus personagens para criar a ação ao invés de ser criado por ela à maneira naturalista. E, ao invés de nada deixar ao encargo da imaginação, ele delega ao seu leitor a tarefa de preencher muito dos detalhes por si mesmo, e de compreender o significado, se puder* (CALDWELL, 1970, p. 159).

A análise de Caldwell não foge ao didatismo presente também na análise estruturalista de Affonso Romano de Sant'Anna. Porém, foram e continuam a ser análises válidas para introduzir o futuro(a) professor(a) de Literatura Brasileira nas escolas secundárias na medida em que dissecam e até mesmo esvaziam, em certa medida, a narrativa machadiana numa tentativa de encontrar uma forma para se ler Machado.

A Nota da Edição Eletrônica de *Esaú e Jacó*<sup>72</sup> do sítio machadodeassis.net, por sua vez, acrescenta:

*Esaú e Jacó*, publicado em 1904, é o oitavo e penúltimo romance de Machado de Assis. Situado entre aquele que é por muitos considerado o ponto alto da ficção machadiana, *Dom Casmurro* (1900), e o rarefeito relato do *Memorial de Aires* (1908), a obra não costuma assumir papel central nos estudos machadianos ou no imaginário dos leitores brasileiros. Mas, ainda que um pouco obscurecido pela fascinante vizinhança, *Esaú e Jacó* não se apequena diante dos demais livros da fase madura de Machado de Assis.

Por vezes qualificado como profissão de fé da estética machadiana, *Esaú e Jacó* constitui-se através de um complexo jogo de espelhos, no qual o narrador ora é identificado com o conselheiro Aires, também personagem do livro, ora com a própria *persona* Machado de Assis, de quem Aires pode ser considerado um duplo. O conceito de duplicidade, além disso, se estende a várias instâncias narrativas e, como é costumeiro na obra do autor, é constantemente posto em xeque. Como exemplo, basta o próprio título do romance, referente aos dois protagonistas, Pedro e Paulo, que, embora gêmeos, estão em perene conflito, desmentindo a crença,

---

<sup>72</sup> Por Marta de Senna, pesquisadora, e Victor Heringer, bolsista de Iniciação Científica. Fundação Casa de Rui Barbosa/CNPq/FAPERJ. novembro de 2010 (revisto em fevereiro de 2011). disponível em: [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/esauejaco.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/esauejaco.htm)

muitas vezes reforçada pela ficção, na solidariedade indissolúvel entre univitelinos.

A técnica complicada, no entanto, encontra seu equilíbrio na prosa simples e precisa de *Esaú e Jacó*, marca registrada, aliás, da produção ficcional de Machado de Assis como um todo. Já nas resenhas publicadas à época em que o romance veio a público, destacava-se o modo de tratar as ações narradas, isto é, as qualidades da construção e dicção da prosa. O crítico José Veríssimo, ao resenhar o livro logo depois de sua publicação, chegou a afirmar que "a história é simples, e por isso mesmo difícil de contar. Aliás as histórias do Sr. Machado de Assis perderiam muito em ser recontadas por outros. O seu principal encanto talvez esteja no contador."

A atenção dispensada aos processos de construção textual explica-se pela aparente imobilidade do enredo. Há poucos "grandes acontecimentos" capazes de transformar o curso da narrativa. A trama gira em torno de Pedro e Paulo, seus pequenos desentendimentos e a disputa pelo amor de Flora, que se dá sem os arroubos românticos que a estrutura triangular sugere. O enredo de *Esaú e Jacó*, como definiu o crítico John Gledson, é "calculado para desapontar". Diante dessa configuração, cabe ao leitor o papel de observador astuto dos movimentos mais sutis, e não raro contraditórios, da alma humana, encenados em Esaú e Jacó com a destreza característica de Machado de Assis.

Esta Nota já adentra importantes campos de discussão, principiando pelo problema do autor ficcional e o narrador. Para facilitar o exame de cada ponto, em particular, pensei ser importante seccionar o restante deste estudo em subtítulos, sempre chamando, para cada tema, autores que se debruçaram sobre eles.

## **Polifonia**

Como acontece nos dois outros romances já estudados, neste também aparece a polifonia narracional, sendo que aqui é onde mais ela vai prevalecer, pois se pode ouvir também mais de uma voz; a diferença, todavia, encontra-se no entrelaçamento mais próximo e estreito delas, dificultando a sua identificação. Ora, esperar-se-ia de um romance escrito em 3.<sup>a</sup> pessoa, formalmente falando, deparar-se com: um narrador distanciado, que deixaria às próprias personagens o encargo de se apresentarem e se darem a conhecer pelo comportamento e inter-relações; um narrador onisciente, impessoal, instalado num plano privilegiado, mas penetrando tudo – o externo e o interno das coisas – e sendo o comunicador da realidade tal qual ao leitor; e um

narrador “com”, ou seja, alguém (uma “pessoa”) que fosse testemunha ou tivesse tido acesso a testemunhas dos fatos, relatando o que pode apurar.

Ora, *Esaú e Jacó* foge a essas categorias, posto que é uma narrativa mista, na qual há momentos de manifesta onisciência e em outros uma personagem, no caso o conselheiro Aires, vendo e iluminando outras. Percebe-se que aquele que deveria ser o narrador principal se apresenta em alguns momentos, usa o pronome “eu”, emite suas opiniões e reflexões, dialoga com o leitor, e se descreve como uma pessoa. Nessa apresentação, podemos identificar traços assemelhados com o conselheiro Aires: já é maduro, também gosta de adágios, e tem as mesmas qualidades de caráter – não gosta de briga, é condescendente com todos e fino de espírito.

Já o narrador ficcional afirma também conhecer toda a história e seus protagonistas e reiteradas vezes insiste em que relata apenas os fatos verificáveis e todas as circunstâncias implicadas. Assim, na primeira intervenção do narrador, no capítulo 5 (Há contradições explicáveis), diz: “Um bom autor, que inventasse a sua história, ou pregasse 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.” (grifo meu). A veracidade deste narrador é reforçada no capítulo 27 (De uma reflexão introspectiva): “... a verdade é que eu apenas escrevo o que sucedeu e pode ser confirmado por dezenas de testemunhas.” Até mesmo no final da sua narrativa, continua afirmando que descreve Flora tal como a conheceu (capítulo 103), ou que Natividade morreu velha, pois viu-lhe a data de nascimento na sua certidão de batismo (capítulo 120), por exemplo.

### **Narrador x narradores**

Portanto, em *Esaú e Jacó*, aparentemente escrito em 3.<sup>a</sup> pessoa, podemos perceber em momentos diversos como que um revezamento ou superposição de narradores: um narrador inominado, conhecedor de toda a história, com lances de onisciência, e o conselheiro Aires, que atua também

como personagem e que interage com as demais, anotando posteriormente fatos e reflexões no seu memorial, usado na trama narrativa, para esclarecer situações, caracterizar personagens, complementar informações.

O fato é que, em vários momentos, se pode notar uma sobreposição dos narradores, ficando difícil determinar quem é, afinal, que está com a palavra: se o narrador pessoal e inominado, ou Aires, ou o narrador onisciente, assim como se fica em dúvida quanto à identidade do primeiro narrador: seria ele o próprio Aires?

### **Onisciência do narrador**

Quando aquele narrador meticuloso descreve cenas a que ninguém teria acesso, a não ser a personagem envolvida, tal como a sorte da nota de dois mil-réis na bacia das almas (capítulo 3) e a alucinação solitária de Flora no seu quarto (capítulo 83), denota-se uma onipresença do narrador ou uma onisciência inexplicáveis em alguém que se propõe a contar somente como as coisas se passaram. E se complica ainda mais quando penetra o interior das personagens, notadamente Flora e Aires, principalmente este último, para o que podemos apontar vários capítulos: 34, 39, 40, 41, 54, 55, 70, 87, 93 e 121, nos quais a agudeza do narrador perscruta a alma do conselheiro, buscando as razões mais íntimas de seus gestos, palavras ou sentimentos. A presença, em determinados momentos, de um narrador onisciente permite essas manobras, sem falta à verossimilhança. Através desse olhar podemos penetrar na alma de Nóbrega, por exemplo, no momento do seu gesto escuso (separar para si a nota de dois mil-réis dada por Natividade); assim como visitar os sonhos dos gêmeos, conhecer os cálculos maternos de Natividade, vislumbrar a paternidade postiça de Aires e, principalmente, assistir à agonia solitária de Flora. Nestes momentos, a onisciência do narrador atinge o máximo de abrangência.

O próprio Aires muitas vezes é o emissor do discurso, seja pela sua presença quase que absoluta em todas as cenas da narrativa, seja pela

interação com as demais personagens, expressando a sua compreensão do contexto pelo diálogo com os outros ou registrando por escrito suas impressões e conclusões no seu Memorial.

Nos momentos em que esse narrador onisciente se esconde e dá lugar a Aires, enquanto personagem, ficamos sujeitos à mediação deste, sua melhor ou pior perspicácia, sua boa ou má acuidade visual e reflexiva. Receber fragmentos de fatos, impressões e conjecturas contribui para esvaziá-los de uma monumentalidade presuntiva, relegando-os a meros acontecimentos de um cotidiano banal e comezinho. E mais: sabendo que Aires é considerado o mais fino (segundo Pedro) e o mais rijo (segundo Paulo) espírito da nossa terra, vê-lo elogiar a nossa organização política, no seu Memorial, na noite de 14 de novembro de 1889, sem atinar para o que estava acontecendo, e ouvindo suas afirmações posteriores acerca do ocorrido, recebendo com incredulidade as notícias externas, cria uma penetrante ironia. A conclusão do narrador, no capítulo 66, resume, de forma lapidar, a compreensão do momento: “Enfim, o basto e a espadilha fizeram naquela noite [15 de novembro de 1889] o seu ofício, como as mariposas e os ratos, os ventos e as ondas, o lume das estrelas e o sono dos cidadãos”. Ou seja, a vida segue seu rumo, indiferente aos “tão graves sucessos” políticos e sociais da ocasião.

Porém, apresenta-se um problematizador, um nó narrativo, que baralha mais a questão: no capítulo 48 (S. Mateus 4, 1-10), o narrador conta a cena em que se passa um diálogo entre Batista e D. Cláudia, sobre questões de oportunos posicionamentos políticos e, na sequência, as reflexões solitárias do marido e uma rápida conversação deste com a filha, Flora. Ora, estes episódios são evocados novamente no capítulo 55 (A mulher é a desolação do homem), no qual o narrador exprime o espanto de Aires frente à mudança de posicionamento político de Batista. Trata-se de um capítulo obscuro, pois o narrador atribui a Aires uma reflexão que o conselheiro não poderia ter feito tão minuciosamente então, se não conhecesse todos os seus lances (relatados no citado capítulo 47, tal como a identificação de D. Cláudia com satanás, o tentador – “vai-te, Satanás...”). Pergunta-se: aquele diálogo entre Batista e sua

esposa foi público ou privado? Se privado, Aires poderia sabê-lo? E o diálogo narrado no 55, foi entre quatro paredes ou foi diante de Aires? Como Aires tirou a conclusão transcrita no *Memorial*? Ou o narrador, de forma astuta, projetou em Aires um processo analítico que caberia ao leitor fazer?

Com efeito, o leitor viu o diálogo de 47 e acaba de ver o deste (55), contudo não sabemos se Aires os presenciou e o narrador mesmo diz, por fim: “Tal foi a conclusão de Aires, etc. Tal será a do leitor, se gosta de concluir. Note que aqui lhe poupei o trabalho de Aires (grifo meu); não o obriguei a achar por si o que, de outras vezes, é obrigado a fazer. 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.” Ou seja, Aires não teria visto aqueles dois diálogos e só concluiu após muito trabalho de observação e reflexão, que o narrador poupa ao leitor, contando-lhe de antemão o que se passou entre quatro paredes, no âmbito da família de Batista.

E ainda mais: antes, o narrador diz que Aires “não achou explicação, nem a acharia, se não soubesse o que lhe disseram mais tarde”, ou seja, neste momento – o da ação narrativa – Aires não tinha como concluir acertadamente. Ele o faz num futuro, após saber por outros alguns detalhes e então ter podido agregar essas informações a suas observações e reflexões prévias. De onde se conclui que o narrador manipula o tempo, antecipando coisas, projetando o futuro, arrastando o leitor junto. O narrador vai dando ao leitor meios para que este tenha um panorama externo, global, maior do que poderiam ter as personagens envolvidas, incluído aí o próprio Aires. Assim o leitor pode captar melhor as ironias, contradições, intenções ou subterfúgios, os jogos sutis, e ir destilando, destilando a realidade – passando-a pelos quatro estômagos cerebrais, até reduzi-la ao mínimo denominador comum: a vacuidade de tudo.

Conclui-se daí que o narrador sabe muito mais do que o conselheiro Aires, é-lhe exterior, maior, mais abrangente. Aqui, podemos nos perguntar de onde lhe vem esta onisciência. Na tentativa de resposta, podemos levantar as seguintes hipóteses:

1. O narrador completa, pela imaginação ou dedução, o que faltaria no relato, como no caso de Nóbrega – conhecendo o seu enriquecimento posterior, tendo em vista o seu início humilde, como simples “irmão das almas”, esmoler da irmandade. A explicação disso seria o destino que ele deu àquela nota de dois mil-réis tão generosamente ofertada por Natividade.

2. O narrador se identifica com o conselheiro Aires. De fato, em várias passagens são citados trechos do *Memorial*, contendo, ora descobertas, observações, reflexões críticas, ora anedotas. Mas o narrador apenas transcreveria tais trechos ou ele mesmo seria Aires? Ou,

3. Aires seria, antes, o editor de si mesmo, de sua narrativa, completando, no momento da edição, as lacunas deixadas por si em razão das contingências temporais e registradas cronologicamente, simultaneamente, no Memorial, e depois iluminadas pelo desfecho final dos fatos?

Mas, afinal, quem é o conselheiro Aires?

### **A figura de Aires**

Em primeira instância, Aires seria uma das personagens da narrativa. Ela é apresentada como tal em dois momentos específicos: no capítulo 12 (Esse Aires), explicando quem era que aparecia no fim do capítulo anterior, no meio de uma discussão metafísica entre Santos e Plácido.

Neste capítulo 12, Aires é descrito física e moralmente em terceira pessoa e são fornecidos alguns detalhes de sua história pregressa, inclusive suas relações com membros da família de Santos. Cronologicamente falando, ele teria então 40 ou 42 anos. Também ali aparece seu nome completo – José da Costa Marcondes Aires – e a informação de que “usava também guardar por escrito as descobertas, observações, reflexões, críticas e anedotas, tendo para isso uma série de cadernos, a que dava o nome de Memorial.”

Outro grande momento de apresentação se dá após um salto de vinte capítulos, indo ao 32 (O aposentado). Este salto narrativo corresponde também à passagem do tempo cronológico, pois, neste momento, Aires já

estava aposentado, encalvecido e entrado em velhice, com 60 anos, ou seja, ter-se-iam passado cerca de 20 anos (número correspondente aos capítulos entre uma apresentação e outra de Aires). Aqui também é descrita sua rotina: “O mais do tempo era gasto em ler e reler, compor o Memorial ou rever o composto, para relembrar as coisas passadas.”

No mais, a figura de Aires vai-se montando de acordo com sua interação com as demais personagens e sua movimentação dentro do campo narrativo. Do que fica dito, sabemos que Aires conhece todas as demais personagens e se relaciona mais proximamente ou não com cada uma delas. Fino observador, sabe conquistar a confiança de todos, obtendo-lhes muitas confidências, que transcreve no seu diário.

Tiago Guilherme Pinheiro, em *A indeterminação em Esaú e Jacó – problemática de uma literatura exterior*<sup>73</sup>, recorda que

Esse processo estende-se por todo o romance, no qual Aires figura antes como personagem do que como narrador. É verdade que continuamente se estabelece a lembrança de que Aires é a fonte primária do texto; contudo, sua confiabilidade é insistentemente (e até mesmo de forma suspeita) reiterada pelo narrador, invertendo a técnica romântica na qual o testemunho de um terceiro dá veracidade ao narrador (aqui é o narrador que dá veracidade ao escrito, inclusive corrigindo e adivinhando o interesse oculto nas palavras escritas no *Memorial*). O capítulo XII, “Esse Aires”, é um exemplo entre vários de como se dá essa legitimação. O narrador enumera as diversas qualidades de Aires, inclusive sua estranha espécie de “sinceridade” com relação aos assuntos da sociedade – uma sinceridade privada, que se dá apenas em seu diário, mas que falha publicamente, já que ele tinha “tédio à controvérsia”, nunca se opondo ao seu interlocutor.

A identificação de Aires com o narrador, ou um dos narradores, no entanto, suscita variadas tentativas de abordagem.

---

<sup>73</sup> Revista Criação & Crítica, n.º 2. 36-43, 2009.

## Aires, narrador

Cilene Margarete Pereira, em *As “advertências” machadianas e a instauração da ambiguidade: os casos de Esaú e Jacó e Memorial de Aires*<sup>74</sup>, resume a questão:

O conselheiro Aires aparece pela primeira vez na ficção machadiana em *Esaú e Jacó* (1904), onde além de assumir a narração – como provável autor e narrador, ainda que onisciente – é também uma das personagens. A configuração do narrador parece ser uma das principais e é a primeira problemática deste romance, onde tudo ressoa sob o signo da ambiguidade, sintonizada principalmente nas imagens duplas. Alexandre Eulálio (1992) vê esse romance como o mais complexo e ambíguo entre as obras da maturidade de Machado de Assis.

A crítica machadiana tende a se dividir em relação à identificação do narrador de *Esaú e Jacó*, associando-o, parte dela, à voz do conselheiro Aires. Para Augusto Meyer, “o próprio Conselheiro Aires aparece no texto da narrativa, tratado como personagem e visto de fora, na terceira pessoa; valeu-nos isso uma das mais finas páginas machadianas, o capítulo XII, intitulado ‘Esse Aires’.” (MEYER, 1964: 162). É também a opinião de John Gledson que, ao examinar a figura de Aires em *Esaú e Jacó*, revela que “seu papel, no romance, como personagem ou narrador, é complexo...” (GLEDSON, 1986: 206), importando-nos, aqui, menos o exame de sua complexidade do que ressaltar a posição do crítico que reconhece Aires como narrador do romance. Gilberto Pinheiro Passos observa que há, em *Esaú e Jacó*, um desdobramento do conselheiro Aires que se configura como narrador e personagem, “...levando ao extremo o desejo ficcional, pois se observa e se julga como uma das possíveis máscaras de si mesmo” (PASSOS, 1996: 18).

Juracy Saraiva propõe ideia semelhante ao entender que Aires “... aparece não só como provável narrador, mas também com uma personagem que registra acontecimentos e observações em um diário” (SARAIVA, 1993: 149), o que justificaria a existência do conselheiro e de suas anotações antes mesmo da publicação do seu *Memorial* – índice, portanto, de verossimilhança da personagem.

Na opinião de Eulálio, a figura do conselheiro Aires em *Esaú e Jacó*, apesar de muito complexa, não pode ser associada ao narrador do romance. Para ele, o conselheiro “embora não possa ser identificado com o narrador-demiurgo, as suas afirmações e opiniões muitas vezes não se afastam das daquele, e mesmo as completam e precisam.” (EULÁLIO, 1992: 359). Um dos erros da crítica em suas interpretações do romance seria, segundo o crítico, dar demasiada importância à advertência que precede o romance e que confirma ao conselheiro a autoria da obra: “Tal apostila é apenas um jogo arbitrário, bem ao gosto de Machado; se não existisse (...) jamais passaria pela cabeça de alguém atinar com tal autoria...” (EULÁLIO, 1992: 359).

---

<sup>74</sup> Revista Linguagem. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos (SP), 2010. Disponível em: [http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edicao12/art\\_08.php](http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edicao12/art_08.php)

Benito Petraglia<sup>75</sup>, por sua vez, lembra que, inicialmente, sobre esse

tópico – Aires-narrador e Aires-personagem -, nada se disse. Se, por uma razão ou por outra, ele não mereceu, naquele momento, a atenção devida, tem sido motivo, ao longo do tempo, de interpretações de toda ordem: o autor secundário – Aires – constitui o narrador (Paulo Bezerra); há dois narradores: narrador 1 – Aires -, responsável pelo enunciado e narrador 2 – Machado -, responsável pela enunciação (Affonso Romano de Sant’Anna); há dois narradores: narrador efetivo ou real – Machado e narrador-narrado – Aires (Luiz Costa Lima); a enunciação do Autor toma o Narrador e o insere na História (Alcmeno Bastos); o autor delega plenos poderes a uma personagem – Aires – para representá-lo (Augusto Meyer); ora Aires é o narrador, ora o narrador não é Aires, a consciência crítica do ato criador (Valentim Facioli); Aires funciona como o lugar ficcional onde as imagens do narrador e do interlocutor se encontram (Hélio de Seixas Guimarães); a ficção do livro impossibilita a determinação do modo como Aires projetava, se projetava, o laço entre a figuração do narrador e a sua assinatura nominal (Abel Barros Baptista); o Conselheiro se apresenta na primeira pessoa como autor e há outro Aires dentro do romance, somando-se dois Conselheiros com personalidades bastante definidas (Wilton Cunha); jogo arbitrário de Machado, elemento exterior ao sentido do livro, que não deveria merecer tanta atenção da crítica (Alexandre Eulálio).

Este levantamento demonstra claramente a falta de consenso sobre a questão. Resumidamente, uns críticos propõem a identificação dos dois papéis em Aires, o de personagem e o de narrador; outros propõem o descolamento de Aires enquanto narrador. De minha parte, acredito ser difícil fazer tal descolamento, devido a alguns indícios internos da narrativa, que permitem a identificação das funções no mesmo ente. Pode-se ver isso mais fortemente em dois capítulos, o 111 (Um resumo de esperanças), no qual se depreende que o narrador já é velho, gosta de colecionar provérbios, tal como Aires (capítulo 75), e toda a descrição psicológica muito parecida com a do conselheiro: tomou ainda jovem a resolução de não brigar nunca, todos os temperamentos iam com ele, poucas divergências teve, perdeu só uma ou duas amizades, etc. O segundo capítulo, o 115 (Troca de opiniões), dá uma chave de leitura de uma das questões de fundo da narrativa – a rivalidade entre os gêmeos Pedro e Paulo seria natural ou proposital? Percebe-se aí uma certa identificação entre o narrador e Aires (que lhe serviria como uma espécie de

---

<sup>75</sup> PETRAGLIA, Benito. *Narrador em Esaú e Jacó*. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades da UNIGRANRIO, volume VI, n.º XXIII, out. Dez. 2007. Disponível em <http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/56/60>.

oráculo que desvenda a natureza verdadeira das coisas e das pessoas). O trecho final revela fortemente o ceticismo de Aires, seu espírito irônico e desiludido (no sentido de não estar envolto pela ilusão dominante), que parece ser também o do narrador. Aires apenas lhe dá a palavra, ou melhor, o narrador dá a palavra ao conselheiro, que expressa sua visão das coisas, das pessoas e dos acontecimentos.

## Epígrafe livro

Porém, outro ponto que, a meu ver, reforçaria ainda mais a discussão é o que gira em torno da epígrafe do livro. Com efeito, no capítulo 12 (trata-se de importante capítulo, como chave de leitura de todo o livro), ficamos sabendo de uma reflexão de Aires anotada no *Memorial*, a propósito de pessoas insípidas, que culmina com uma citação de Dante (*Inferno*, canto V) – “Dico, che quando l’anima mal nata...”<sup>76</sup>. No capítulo seguinte (13), o narrador

<sup>76</sup> A já citada Nota da Edição Eletrônica de *Esaú e Jacó*, pela Casa de Rui Barbosa, comenta também a epígrafe, porém, trazendo uma tentativa de contextualização da citação na narrativa, culminando numa interpretação do verso de Dante que, penso, ao apelar para uma “subversão” do sentido do poema, extrapola o sentido que Aires quis expressar, ao transcrevê-lo no seu memorial. Eis o extrato referido:

“A questão do narrador, sempre problemática em Machado, desde os primeiros contos até o *Memorial de Aires* e até em romances aparentemente narrados em terceira pessoa neutra, como *Quincas Borba* (1891), é em *Esaú e Jacó* acompanhada de um procedimento bastante sofisticado no que diz respeito à epígrafe do livro. A epígrafe é explicada no capítulo XIII. No anterior, o narrador “neutro” havia introduzido a personagem Aires e “transcrevera” um trecho do seu diário, que termina com a citação de um verso de Dante: Dico che quando l’anima mal nata... (“Digo que quando a alma mal nascida...”). A partir daí, o narrador de terceira pessoa recupera a voz narrativa e diz:

*Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.* (cap. XIII)

Ressalte-se a subversão temporal processada: ao suposto autor da narrativa, que conta uma história com base nas anotações do diário de uma de suas personagens, ocorre, no 13º capítulo, dar ao livro, por epígrafe - “um par de lunetas para que o leitor penetre o que for menos claro, ou totalmente escuro” -, um verso de Dante que essa sua personagem havia “truncado” e aplicado a uma situação absolutamente banal e cotidiana. Mas a subversão não é meramente técnica, embora isso por si só já fosse muito. Se tentarmos descobrir o que pretende este citador impenitente, percebemos que a subversão é mais radical, porque: a) o verso de Dante é deslocado, posto no mesmo patamar do adágio popular “O que o berço dá só a cova o tira”; é, portanto, trivializado, rebaixado e, o que é pior, através dessa equiparação, sofre uma fixação de sentido: l’anima mal nata está destinada a ser má por toda a vida; b) o verso de Dante é utilizado como antecipação do que o narrador quer que acreditemos acontecer no enredo, isto é, que os gêmeos Pedro e Paulo (que, como Esaú e Jacó, já

diz: “Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra.” De fato, a epígrafe está lá – o narrador a pôs efetivamente – é um fato e não mais uma condicional. E acrescenta: “não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem (grifo meu), mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro. Há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos” – diz o narrador. A metáfora de partida de xadrez, entre pessoa e pessoa, ou mais claramente entre Deus e o Diabo, é uma equivalência ao capítulo 9 de *Dom Casmurro*, a Ópera, e a um comentário de Aires, no seu *Memorial*, no dia 26 de março de 1889: “Deus vencia aqui o Diabo, com um sorriso tão manso e terno que faria esquecer a existência do imundo consócio”).

Assim como a epígrafe serviria para o leitor completar as pessoas da narração, o narrador também poderia usar expedientes narrativos para completar a história, se apropriando de uma citação de Aires. Ou, ao contrário, os dois (o narrador e Aires) seriam a mesma pessoa e o mesmo “autor” ficcional? Uma análise mais apressada poderia nos levar a responder afirmativamente, de pronto, à segunda suposição – são a mesma pessoa.

---

brigavam no ventre materno) têm "almas mal-nascidas", ou "mal-concebidas", isto é, estão predestinados à dissensão, ao conflito, à rivalidade irreconciliável: "o pau que nasce torto morre torto."

Ora, o verso de Dante, no contexto do canto V do "Inferno", não diz isto. É, sim, parte de uma narração dos horrores infernais, a saber, da maneira pela qual Minos, lendário rei de Creta, famoso por seu senso de justiça e figurado no poema como um dos juizes do "doloroso ospizio", atribui a pena segundo o modo de enrolar a cauda, isto é, cinge-se com a cauda tantas vezes quantos são os círculos do inferno que a alma danada ("l'anima mal nata") deve descer.

Machado (seu narrador) não trunca o verso, que, pelo contrário, reproduz fielmente; antes o desenraíza e o emprega com uma visão entre fatalista e determinista que não poderia existir, e não existe, no original. O narrador-autor finge que quem lhe dá a chave para a decifração do livro é o memorial do Conselheiro, mas é ele, o autor, quem a inscreve no início do livro e é ainda ele quem atribui ao verso de Dante - na acepção especial e especiosa que lhe dá - a função de habilitar-nos, a nós, leitores, a enxergar o que está menos claro, embora não totalmente obscuro” (fim da citação). Fundação Casa de Rui Barbosa/CNPq/FAPERJ. novembro de 2010. Revisto em fevereiro de 2011. disponível em: [http://machadodeassis.net/hiperTx\\_romances/obras/esauejaco.htm](http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/esauejaco.htm).

Complicando ainda mais a situação, acrescentando mais e mais questões, ou, ao contrário, podendo conter a explicação para tudo, desde o papel de Aires, passando pelo problema do narrador, inclusive sob o aspecto da onisciência, vem o tópico das “advertências”.

## **Advertências**

Todos esses questionamentos levantados até aqui se restringem ao âmbito interno da narrativa. Ampliando, porém, ainda mais a questão, superando os limites internos do texto final, tomemos o prefácio do livro *Esaú e Jacó*, chamado de “advertência”, que vem sem assinatura. Nele se lê, logo de cara: “Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão”. Dessa forma, não foi Aires quem publicou sua narrativa, foi outrem, um editor. Ficamos sabendo que seis dos sete volumes constituíam o famoso *Memorial*, tantas vezes citado na narrativa, e que o sétimo volume, intitulado ‘Último’, continha o próprio texto da narrativa, com a seguinte explicação: “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” (grifo meu). Por fim, o autor da “advertência” refere-se ao título com o qual a narrativa ia à publicação – o título prévio (Último) ficava alterado para *Esaú e Jacó*, ou seja, a escolha do título final coube ao “editor” ou aos “editores”.

Segundo Márcia Lígia GUIDIN (2000)<sup>77</sup>: “este complexo e ambíguo prefácio de *Esaú e Jacó* tem sido frequentemente objeto de especulações críticas” (p. 29) e se detém em seu ensaio sobre questões mais específicas de aproximação biográfica entre Machado de Assis e o “editor-narrador que fala com o leitor” e seus desdobramentos.

Sem entrar nesse campo de discussão, o que nos interessa aqui, no momento, é que ela coloca em paralelo a “advertência” de *Esaú e Jacó*, sem

<sup>77</sup> GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro: a velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

assinatura, e a também “advertência” de *Memorial de Aires*, em que o jogo da autoria fica ainda mais confuso e ambíguo. Na segunda “advertência” se lê:

“Quem me leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas palavras do prefácio”, etc., e continua: “Referia-me ao conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o Memorial, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, - pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, - nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia”.

Assim, o autor deste prefácio se assume também autor daquele e assina “M. de A.”. Guidin conclui, então:

“Essa ambiguidade (quem escreve?) estaria resolvida no *Memorial*, cujo prefácio, também chamado de “advertência”, bem mais curto e econômico que o de *Esaú e Jacó*, obriga o leitor a se lembrar do livro anterior e lhe explica, sob nova opção de gênero, um diário, todo o processo de edição do livro que o antecedeu. Ou seja, se este *Memorial de Aires* ficou “como estava”, em sua forma primitiva de diário, o outro, *Esaú e Jacó*, foi reescrito pelo editor-narrador” (p. 33).

Este tópico é abordado também por Benito Petraglia, no seu citado ensaio, em que retoma o que foi dito até agora:

Em *Esaú e Jacó*, a ambiguidade se amplifica, tornando-se um elemento estrutural. Tal ambiguidade, no entanto, vem acompanhada, ou talvez mais propriamente seja causa, de uma circunstância agravante: a presença de um personagem (Aires) que é ao mesmo tempo autor da narrativa; é, pelo menos, o que está escrito na advertência do livro.

Prefácios ou advertências, via de regra, têm o objetivo de esclarecer o leitor sobre o livro que se vai ler. Não esta advertência. Ela não é assinada por ninguém. Ao final, em lugar do nome aparece o título da obra. O narrador da “Advertência” é uma espécie de editor ou só alguém que teve acesso aos manuscritos do Conselheiro e o conhece? A marcas de impessoalidade nada permitem afirmar: “acharam-se-lhe”, “não se compreendeu”, “se publicar”, “foram lembrados”, “venceu”. E, se editor, teria manipulado ou de alguma forma alterado o manuscrito? Nesse caso, ao menos o título – Esaú e Jacó – seria dele. Mas, afora essa contribuição, uma passagem do romance – “falha” de edição? – sugere que o romance terá sido publicado na íntegra: “Nada disso foi escrito como aqui vai, devagar, para que a ruim letra do autor não faça mal à sua prosa.” (EJ, 84; grifos meus). Por outro lado, em outra passagem: [...] “não rezam as notas que servem a este livro” (EJ, 116; grifo meu) Como se vê, estamos diante do mesmo tom vago e ambíguo que vamos encontrar no corpo da história. Augusto Meyer, referindo-se à “Advertência”, chama-a de “falso prefácio, onde há tanta ou mais ficção que no próprio texto do romance.” (MEYER, 1986, p. 329).

Algo, entretanto, parece afirmado: que o “Último” caderno é uma narrativa escrita por Aires. Não é comum alguém falar de si em terceira pessoa. E o mesmo narrador também semelha compartilhar da estranheza – “posto figure aqui o próprio Aires”.

Esse tópico tem merecido as mais diversas análises. É verdade que as críticas iniciais não cuidaram dele. J. dos Santos (pseudônimo de Medeiros e Albuquerque), Mario de Alencar, Alcides Maya, Walfrido Ribeiro, Oliveira Lima, Leopoldo de Freitas e José Veríssimo, em artigos que vão de setembro a dezembro de 1904, não tocam nele.

Reputariam eles tal questão irrelevante? ou ela estaria fora do “horizonte de expectativas” dos primeiros recebedores da obra?, para usar a expressão cunhada por Hans Jauss, o teórico alemão da estética da recepção e do efeito.

Como quer que seja, ou pelo próprio Aires, ou por um editor externo, a narrativa intitulada, por fim, como *Esaú e Jacó* foi reescrita e completada com informações dos volumes do *Memorial* e/ou outras fontes de informações não especificadas. As ocorrências de onisciência se dariam, conforme o caso, ou por reflexão tardia de Aires, à luz do desfecho final da história contada, como dissemos anteriormente, ou por um estatuto privilegiadíssimo do editor-narrador, conferido por observações perspicazes ou uma fértil imaginação.

Este seria mais um daqueles enigmas propostos ao leitor, maior até do que aquele que envolve a narrativa de *Esaú e Jacó*: “como é que Pedro e Paulo puderam estar no mesmo Credo ... Não falemos desse mistério ...” (capítulo 110), ao menos por ora.

Cilene Pereira, igualmente, trata do assunto:

O que fica evidente na advertência de *Esaú e Jacó* é que o editor não interfere na narrativa – pelo menos não assume isso –, sugerindo que imprimira o caderno tal como achado nos pertences de Aires. Associar, portanto, o narrador em terceira pessoa ao editor, conforme fazem alguns críticos, não é só negligenciar o que diz “essa advertência”, como abrir uma discussão que parece apontar para um problema que não existe, ou melhor, existe em outro âmbito – principalmente se considerarmos a relação entre os prefácios. A questão estaria resolvida não fosse a advertência do próprio *Memorial de Aires* que agora nos apresenta o editor de *Esaú e Jacó* confessando o tratamento dado aos originais do conselheiro.

De qualquer forma, a ambiguidade do ato do editor (não assumir o escrito e assumi-lo mais tarde) parece ter sérias implicações na discussão sobre o possível narrador de *Esaú e Jacó*. Novamente fica-nos a pergunta – que por motivos óbvios não será respondida: se houve realmente a intromissão do editor nos manuscritos de Aires (de Esaú e Jacó), até que ponto é possível determiná-la precisamente e configurar o conselheiro como narrador do romance, principalmente atentando para a particularidade da narração que se assemelha ao tom dado pelo diplomata ao seu *Memorial*? Se não é possível afirmar que o narrador de *Esaú e Jacó* é Aires, também não podemos descartá-lo, visto que em vários momentos a narração de ambos os textos se aproxima, fundada na escrita diplomática do conselheiro da mediação/atenuação.

Hélio Guimarães analisando os narradores machadianos dos romances observa que há uma especificidade em relação ao de *Esaú e*

*Jacó*. Para ele, O narrador de *Esaú e Jacó*, assim como os outros narradores a partir de Brás Cubas, dá vazão a vozes interiores que antecipam possíveis reações ao relato e simulam transitar entre o lado de lá e o lado de cá das páginas do livro, fingindo colocar-se na posição do leitor, ou da leitora. A especificidade nesse caso talvez esteja no fato de o que narra, vai relativizando e interpretando o contado. (GUIMARÃES, 2001: 201, grifos nossos).

Processo que se assemelha (se não igual) ao adotado pelo narrador de *Memorial de Aires*, que sabemos sem discussão tratar-se do conselheiro. Nessa perspectiva, o narrador de *Esaú e Jacó*, à medida que se afasta dos outros narradores de Machado, se aproxima do último, sendo, portanto, de acordo com a interpretação de Guimarães, o mesmo.

Além disso, a ironia do narrador direcionada às personagens – inclusive ao próprio Aires – parece ser uma característica do conselheiro que a utilizará, de forma um pouco mais moderada e sutil, no *Memorial*. As citações eruditas, provenientes de várias culturas percorridas, será também um ponto visto em *Esaú e Jacó* que repercutirá no *Memorial*, associando ambos os narradores. Para Pinheiro Passos, esse é um aspecto fundamental, já que, “em ambas [narrativas], um fato chama a atenção à primeira leitura: o narrador recorre, sempre que possível, a um belo arsenal literário haurido em outras literaturas.” (PASSOS, 1996: 10).

A melhor explicação e que conferiria a Aires o papel de narrador vem de Ismael Cintra (1985) em *Retórica narrativa em Machado de Assis: Esaú e Jacó*, onde o crítico nos apresenta uma comprovação bem sustentada da real identidade do narrador do penúltimo romance de Machado. Depois de detectar que o narrador de *Esaú e Jacó* ora parece se identificar com o conselheiro, ora sugere ser a voz de um estranho – e examinando as marcas linguísticas que permitem essa afirmação –, Cintra postula acertadamente, a nosso ver, que há a introdução de um “eu” na pretensa impessoalidade da narração, evidenciando a figura do narrador como testemunha dos fatos, ou seja, um narrador que é também personagem:

*Quando voltou trouxe-nos a todos grande alegria e maior espanto.* (OC, I, 977).

*O que parece ser verdade é que as nossas carruagens brotavam do chão.* (OC, I, 1042).

Inserindo-se em meio às personagens das quais trata, o narrador se assume como também figura da narrativa, aproximando-se mais do seu comparsa Aires. Cintra observa que a intromissão do narrador no mundo narrado se dá (...) não apenas pela utilização da primeira pessoa (...). Indo além, vamos encontrar marcas desse conhecimento direto de certos acontecimentos da história, que foram presenciados “cara-a-cara” pelo sujeito da enunciação... (CINTRA, 1985: 65).

O romance teria, então, uma narração bastante pessoal ainda que não revelada a identidade do narrador. Não seria, portanto, esse narrador uma simulação do conselheiro que estaria, com isso, escamoteando habilmente sua voz na narrativa? Em se tratando de Machado de Assis (e de Aires) tudo é possível, mesmo que não seja tão visível assim. De qualquer forma, não esgotando a questão – não é, conforme dissemos, nossa pretensão e objetivo – a afirmação de Cintra não só é convincente, pois que postula que “o procedimento do Narrador-Aires (...) seria dual: ora se põe dentro, narrando em estrita primeira pessoa e aí narrador e personagem se confundem; ora ele se põe de fora e então narrador e personagem parecem distanciar-se” (CINTRA, 1985: 67), como corresponde à nossa posição, encarando a figura do narrador de *Esaú e Jacó* com sendo a do conselheiro Aires.

De qualquer modo, é tentador buscarmos elementos em *Esaú e Jacó* para configurarmos melhor o narrador de Memorial de Aires e sua narrativa diplomática.

Os prefácios de *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires* são nada mais do que um embuste ao leitor machadiano, cumprindo estabelecer o pacto ficcional entre este e o autor; e as ambiguidades decorrentes destes textos introdutórios são uma espécie de revelação sutil das diversas maneiras de se ler e interpretar os romances de Machado de Assis. Parte da complexidade dos romances escritos pelo autor a partir de 1881 nasce da própria composição de seus prefácios – não por acaso chamados de “advertências” –, que se assumem como parte ficcional indispensável para a instauração da ambiguidade da obra machadiana.

Em *A indeterminação em Esaú e Jacó – problemática de uma literatura exterior*, Tiago Guilherme Pinheiro<sup>78</sup> reforça essa impressão final, ao dizer:

Se em *Memórias Póstumas* ou em *Dom Casmurro*, encontramos uma tentativa de distinção entre autor empírico e autor ficcional, em *Esaú e Jacó* essa problematização não se dá por uma pura ruptura, mas através de um adiamento (DERRIDA, 1973) da origem do texto, multiplicando e entretecendo as diversas “fontes” do texto. Segundo a “Advertência” que abre o livro, tal narrativa fora encontrada junto aos diários do Conselheiro Aires.

Já nessa primeira aparição do “organizador” da texto (que interfere diversas vezes durante a narrativa), põe-se em questão uma apropriação silenciosa da história deixada por Aires, começando pela modificação do título, além da própria transgressão dos planos de publicação do morto, julgando que lançar os diários antes do romance seria apenas um desejo imposto pela vaidade.

## Jogo ficcional

Toda essa intrincada trama reflete o grande jogo literário, da ficção – tão moderno – em que as categorias de gênero, de autoria, de foco narrativo (narrador explícito ou implícito), narradores múltiplos, e uso de palimpsestos, documentos achados, são postas em contínua dança. Isso tudo faz lembrar aquela famosa metáfora de um velho tenor italiano aposentado, conhecido nosso – Marcolini – sobre a ópera, em que há dupla autoria, cada um deles seguindo direção oposta: um, a renegando (Deus, autor do libreto, arrependido de tê-lo feito) e outro, a reafirmando (Satanás, embora expulso do Conservatório, o musicou e conseguiu sua execução). Ambos, porém, recebendo pontualmente os seus direitos autorais. O que Umberto Eco, entre

---

<sup>78</sup> Revista Criação & Crítica, n.º 2. 36-43, 2009.

outros, fez tão criativamente nos tempos atuais, Machado de Assis já tinha feito no século XIX, não menos magistralmente. “Nada de novo debaixo do sol!”

Cilene Pereira aborda especificamente a questão das “Advertências” no seu citado ensaio, fazendo um paralelo entre as duas, e acrescenta:

O comentário de Eulálio [sobre a dissociação de Aires como narrador] suscita uma questão interessante em relação ao jogo ficcional machadiano, pois se é verdade que se a advertência não existisse não haveria essa polêmica, também é verdade que ela existe e, portanto, a questão é posta ao leitor propositadamente por Machado de Assis. Desconsiderá-la parece-nos não só um erro, mas também uma quebra contratual com o pacto ficcional machadiano. Dessa forma, esse expediente seria apenas um procedimento amplamente utilizado por escritores para assumir um “pacto ficcional” com seus leitores. Conforme analisa Augusto Meyer – e mais tarde Ismael Cintra (1985) –, a advertência que abre *Esaú e Jacó* deve ser vista como um “falso prefácio, onde há tanta ou mais ficção que no próprio texto do romance...” (MEYER, 1964: 161).

Para que possamos refletir um pouco sobre o real narrador de *Esaú e Jacó*, devemos, portanto, atermos em seu prefácio introdutório, calculando, ainda que superficialmente, as implicações iniciais dessas questões.

Primeiro ponto que nos interessa ressaltar é que, apesar de sabermos que o texto é impresso sem a autorização e determinação do conselheiro Aires, não é possível especificar com exatidão qual a contribuição efetiva do editor na estruturação de *Esaú e Jacó* – sabemos que ele deu somente o título à narrativa, ainda que a sugestão tenha vindo por intermédio do próprio conselheiro, conforme o editor explicita no prefácio.

Apesar da presença do conselheiro Aires na narrativa *Esaú e Jacó*, a matéria referida não se associa à do *Memorial*, “diário de lembranças” do velho diplomata. Essa informação é salutar, pois evidencia a distinção entre ambos os textos – o romance *Esaú e Jacó* não é parte do *Memorial* –, além de caracterizar que este é feito das lembranças de Aires – o que, diga-se de passagem, não é bem verdade.

Voltando ao texto de Tiago Pinheiro, lemos:

Novamente, põe-se em questão a “sinceridade” de Aires, em contraste com a sua atuação como autor do diário (que aqui é inacessível para nós). A possibilidade desse questionamento expande ainda mais as consequências dos processos expostos nos romances anteriores: a distinção entre autor e obra não aparece apenas como uma estratégia literária, mas como descentramento aplicável a qualquer texto – a inverdade é incorrigível (mesmo quando é escrita de si para si, como no caso do diário), mesmo quando há a interferência de um terceiro, supostamente afastado e desinteressado. Na verdade, esse processo sempre ocorre devido a esse terceiro (e um quarto, um quinto, *ad infinitum*), que está sempre presente, e que nunca é desinteressado. A externalidade, a indefinição do conteúdo da narrativa, é duplicada e mesmo triplicada. Assim, fica posto em questão o papel da assinatura “Machado de Assis” colocada na capa do romance. Esse dispositivo – a assinatura – já não mais demarca nem posse (como durante as obras de arte durante Idade Média – vide FOUCAULT, 1992), nem origem, mas um uso, ou melhor, um índice que, em paralaxe, camufla o uso de um texto. Dessa forma, não cabe perguntar

qual nome determina o texto – Machado de Assis, Aires, o narrador anônimo, o leitor ou mesmo uma pura mimesis sem nome, identificada como “verdade” (seja como ideologia ou como desvelamento da ideologia) –, mas como cada um desses “autores” permeia o romance, inscrevendo-se pelo uso que faz do texto. As assinaturas passam a formar o próprio texto, que se transforma ele próprio numa série cumulativa: um palimpsesto cuja inscrição mais recente (sempre localizada no presente imediato) está sempre sob ameaça do apagamento, devido à “incerteza” provocada por sua indeterminação. Ao expor todos esses atores que rascunham (sobre) a história, Machado de Assis deixa claro que o sentido de um texto se determina por uma disputa simbólica na qual o que está em jogo não é a literatura (ela em si jamais constitui um valor). Aqui as relações de interesse fazem parte do próprio processo de formação da escrita literária.

Diferente de *Memórias Póstumas* ou *Dom Casmurro*, no qual esses elementos já aparecem desenhados, *Esaú e Jacó* inverte a perspectiva dos efeitos da externalidade do romance, na medida em que não estão garantidos também os efeitos pretendidos por seu “autor empírico”.

Isso não quer dizer que tais técnicas fossem “falhas”, mas sim que essas permitiam uma abertura que mesmo o próprio autor estivesse à parte, ou melhor, que ele mesmo não a considerasse indesejável. Pior: tal processo dispersaria as funções críticas da própria literatura, que passaria de neutra a “neutralizada” (DERRIDA, 1991): um espaço no qual tudo pode ser dito, mas que pode ser rapidamente dispensado como ficção, subjetividade ou indeterminação.

#### E o autor comenta o capítulo 46 (*Entre um ato e outro*):

Não é assim que devemos entender outra parte crucial do romance, que, no entanto, apresenta-se apenas como um entreato:

*Enquanto os meses passam, fazer de conta que estás no teatro, entre um ato e outro, conversando. Lá dentro preparam a cena, e os artistas mudam de roupa.*

*Não vás lá; deixa que a dama, no camarim, ria com os seus amigos o que chorou cá fora com os espectadores. Quanto ao jardim que se está fazendo, não te exponhas a vê-lo pelas costas; é pura lona velha sem pintura, porque só a parte do espectador é que tem verdes e flores. Deixa-te estar cá fora no camarote desta senhora. Examina-lhe os olhos; têm ainda as lágrimas que lhe arrancou a dama da peça. Fala-lhe da peça e dos artistas. Que é obscura. Que não sabem os papéis. Ou então que é tudo sublime. Depois percorre os camarotes com o binóculo, distribui justiça, chama belas às belas e feias às feias, e não te esqueças de contar anedotas que desfeiem as belas, e virtudes que componham as feias. As virtudes devem ser grandes e as anedotas engraçadas. Também as há banais, mas a mesma banalidade na boca de um bom narrador faz-se rara e preciosa. E verás como as lágrimas secam inteiramente, e a realidade substitui a ficção. Falo por imagem; sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro. (MACHADO DE ASSIS, 2003, p. 97)*

Esse trecho é mais que uma quebra da chamada “ilusão ficcional”: é a própria confissão da banalidade do texto, de como ele está envolvido por uma esfera de entretenimento barato e inofensivo. A realidade que substitui as lágrimas não é mais que um mundo mesquinho, esse sim a “verdade pura e sem choro” (pelo menos, dos leitores do livro). A negatividade da literatura – provocada pelo seu lugar exterior à realidade dada – pode muito bem dar lugar a um refortalecimento desse “real”, ao ser recalçada como “pura lona velha sem pintura”. E, por isso mesmo, esconde

tão bem os jogos de interesses que ocorrem em sua frente (e não somente atrás dos palcos).

### **Efeito geral da obra**

De todo modo, o efeito criado por essa “confusão” vem bem a propósito da temática do romance, em que os conceitos, delimitações, posicionamentos, aparecem dissolvidos ou em constante dissolução: desde o caráter flutuante das personagens centrais (Pedro e Paulo, primordialmente), a impossibilidade intrínseca de escolhas definitivas (Flora), a oscilação em meio a jogos de força opostos (Batista, Custódio), passando pela instabilidade geral das instituições nacionais (queda da Monarquia, estabelecimento da República), até a desagregação final, com a morte de boa parte das personagens (Flora, Santos, Natividade) ou a separação de outras (os gêmeos). Tudo perpassado pela quase onipresença do conselheiro Aires, com sua habitual atitude de impassibilidade estudada (ou, talvez, de inexorável vacuidade espiritual mesma, pois ele também é resultado desse meio e dessa época, servindo-lhes apenas como um espelho bem polido que os reflete) e o seu ar um tanto blasé, de complacência conformada às circunstâncias.

Assim, os símbolos de perenidade, estabilidade e solidez (as pirâmides ou a Lua), que aparecem nas *Memórias Póstumas* (capítulo 4) e em *Dom Casmurro* (capítulo 104), aqui já não aparecem mais, pois a civilização que ergueu as primeiras passou e a Lua, que antes iluminava os idílios românticos, agora é apenas um satélite a girar, fria e silenciosa, em torno da Terra convulsa. O ser humano que criou as pirâmides já não sabe mais o porquê, para quem e para que finalidade foram construídas. Elas se tornaram um enigma, como testemunhas mudas da passagem dos séculos. A trama vai se esvaziando internamente, o tempo se vai esgarçando, o caráter das personagens se decompondo e a ação se diluindo. Nada tende para a completude, ao contrário, vai ficando inacabado, incompleto. O único símbolo

de perenidade, agora, é a flor da botoeira de Aires (flor eterna, provavelmente flor artificial), em meio à constante variação de tudo o mais à volta.

Aquela dualidade própria do ser humano, tão patente em Brás Cubas e Dom Casmurro no âmbito de individualidade de cada um, em *Esaú e Jacó* extrapola: o verso de Goethe “ai, duas almas no meu seio moram” serve para cada um, de modo geral, mas de modo particular à Natividade, à Flora. Esta última, fadada a uma breve existência (flor de uma única manhã), concentra em si a tensão entre a unicidade e a dualidade, e, não podendo resolvê-la, morre. Antes, no auge de seu transe, delira – passa pela fusão, difusão e confusão, chegando à transfusão –, no fim, a pergunta sem resposta: “ambos quais?”. Desse núcleo inicial (os gêmeos) se vão formando os demais círculos centrífugos, abarcando todo o resto, a ponto de os títulos dos próprios capítulos trazerem essa marca: “Desacordo no acordo” (37), “Visão, difusão e confusão” (79), “Transfusão, enfim” (80), “Ai, duas almas” (81), “Três constituições” (85), “Não ata nem desata” (93), “Ambos quais” (106), por exemplo. Nem a morte de Flora resolve a questão, pois ela é retratada como “Uma Beatriz para dois”, em 113. Além desse grupo central, a temática perpassa outros âmbitos: o religioso, onde se vê uma concordância, uma convergência dos oráculos pagãos com os cristãos, em “Teste David com Sibylla” (15), bem como nas alternâncias políticas dos gêmeos Pedro e Paulo, em razão da mudança de regime governamental do Brasil – a queda da Monarquia e o estabelecimento da República.

A conclusão a tirar é que não há nada estável no âmbito humano – nem o regime monárquico, nem as demais instituições, nem os propósitos e juramentos, nem os laços de afeição, amizade e mesmo de consanguinidade.

Depois de tudo o que vimos até aqui, talvez devêssemos acrescentar a essa lista a própria literatura e sua especificidade. Qual o papel do leitor, num campo assim tão esvaziado?

## Recepção dos leitores

Tiago Pinheiro examina o assunto, discorrendo, primeiramente, sobre a recepção inicial do romance:

É difícil precisar quais foram as reações provocadas em Machado de Assis pelos modos como os seus romances foram lidos em sua época; porém, a passividade de seus leitores (com relação aos seus narradores que, por muito tempo, nunca foram postos em questionamento) talvez o tenha inspirado a criar esse cenário de personagens pálidos descritos em *Esaú e Jacó*.

Com sua narrativa dispersiva (não sabemos quais dos enredos é realmente importante – tudo aqui parece um pouco banal e tedioso, como o próprio narrador anônimo faz questão de lembrar constantemente), Machado de Assis coloca em cenário uma tipologia de intérpretes, não de “leitores ideais”, mas de “leitores indesejados”, de leitores fracos: os indecisos, absolutamente estáticos diante dos problemas (e não das soluções) colocados tantos na vida pública como na privada (Flora); os obstinados cegos, sem motivos, regidos pelas instituições que confirmam sua posição social, fazendo, aliás, que tudo concorde com essa posição, sejam os fatos, sejam os livros (Pedro e Paulo); e aquele que simplesmente se posiciona a favor de tudo, diplomaticamente, sem deixar mágoas nem mudanças, em si ou no mundo (Aires). Não é à toa que esse seja o “autor” original do texto, sua origem primeira. Essa é a própria metáfora de como um romance cujo conteúdo seja “externo” pode se posicionar com relação aos seus leitores: em tudo lhes concordando, confirmando tudo, sem maiores problemas, estando sempre à margem da subjetivação (egocêntrica) do entendimento.

A construção desse romance é extremamente inteligente: a passividade de qualquer discurso passa pela própria passividade de seus leitores. Machado de Assis não somente aponta um esquema de leitura/escritura/apropriação, mas critica uma certa transformação da literatura em confirmação constante das estruturas sociais, já que suas leituras são feitas a partir dos interesses mesmo dessa sociedade. Paradoxalmente, a exterioridade da literatura, essa estratégia crítica tão fundamental durante os séculos XIX e XX, pode levá-la novamente a sua submissão aos interesses mais “institucionais” de uma sociedade.

Questão fundamental para a literatura contemporânea, Machado de Assis já teria visto em sua própria técnica um risco de saturação, de uma literatura demasiadamente ficcionalizada e de um mundo completamente subjetivado.

*Esaú e Jacó* abre, dentro da obra de Machado de Assis, uma outra perspectiva sobre a estratégia discursiva empregada por dois romances anteriores, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Se nesses, o autor consegue criar uma série de rupturas que criam um espaço externo permitindo o escritor intervir como crítico dos valores estabelecidos pelas instituições que formam a sociedade, sem que passe a servir a qualquer uma delas; naquele, essa técnica passa a ser trabalhada tendo em vista seus próprios contornos e limites.

Leem-se então os efeitos últimos dessa exterioridade do literário – a subjetivação e ficcionalização radicais dos conteúdos de um texto, a noção de autoria como rasura constante sobre o livro, a passividade com que a literatura passa a agir dentro de uma sociedade – em última

análise, a problemática de uma leitura que não se localiza num espaço neutro, mas neutralizado. Nota-se então o dilema em que se encontra o próprio papel do escritor numa sociedade pontuada por um egocentrismo de classe, que ainda detém poderes sobre a instituição literária, por ser justamente a sua classe consumidora.

## Questão da alegoria

Para contextualizar o tópico indicado, apelo para dois textos de diferentes autores, que examinam a questão. O primeiro deles, de autoria de Daniela Birman<sup>79</sup>, que diz:

O penúltimo romance de Machado é aquele em que os acontecimentos da história do país ganham maior peso em sua obra, especialmente aqueles vinculados à proclamação da República. Além disso, seus personagens, os nomes destes e até mesmo objetos da trama dão margem a leituras alegóricas, relacionadas ao fim do Segundo Reinado e aos primeiros anos do novo regime. A interpretação alegórica deste romance tem sido, de fato, apontada e examinada na fortuna crítica de Machado (Caldwell, 1970; Gledson, 2003; Lima, 1981; Piza, 2006). Para o crítico John Gledson, por exemplo, o convite a tal leitura é efetuado em *Esau e Jacó*. Segundo ele:

*Um romance que começa em 1871 (o ano da Lei do Ventre Livre), com uma mãe recente que se chama Natividade e sobe ao Morro do Castelo (onde o Rio foi fundado [...]) e onde os jesuítas, liderados por Frei Manuel da Nóbrega, mantiveram seu colégio), a fim de consultar uma cabocla chamada Bárbara, sobre o destino de seus filhos, não pode ser considerado esquivo em seu convite ao leitor para se empenhar num jogo de interpretação histórica, em nível alegórico (Gledson, 2003, p. 194).*

E a mais evidente alegoria do romance, também apontada pela crítica, consiste no vínculo dos irmãos Pedro e Paulo com, respectivamente, a Monarquia e a República. A oposição entre os dois regimes foi trabalhada por Machado, dessa forma, a partir de um fundo de semelhança, visto que o conflito se dá entre gêmeos, idênticos fisicamente.

Como escreve Machado: “No dia sete de abril de 1870 veio à luz um par de varões tão iguais, que antes pareciam a sombra um do outro, se não era simplesmente a impressão do olho, que via dobrado” (Assis, 1997, p. 958). Não é difícil ler aqui nota irônica, indicando que, se os citados duplos são tão parecidos a ponto de serem confundidos um com o outro, as formas de governo que eles alegorizam também podem se opor sobre um fundo de identidade. Neste caso, a mudança ocorrida na passagem da Monarquia para a República é passível de ser relativizada e criticada. Sim, mudariam os nomes (e as tabuletas), mas e o país?

A trivialidade contida na escolha política – e, conseqüentemente, na oposição entre Monarquia e República alegorizada por Pedro e Paulo – e a insinuação do caráter limitado da transformação sofrida pelo país com mudança de regime podem ainda ser identificadas no conhecido episódio das tabuletas protagonizado pelo personagem Custódio. Como se sabe, o comerciante não se mostrou particularmente preocupado com as conseqüências sociais e políticas da proclamação da República,

---

<sup>79</sup> BIRMAN, Daniela. *Irmãos inimigos: duplos em Machado e Hatoum*. Anais do I Seminário sobre Machado de Assis, UERJ, Rio de Janeiro, 2008.

mas sim com o nome de seu estabelecimento e com as despesas necessárias para a modificação deste. Deveria ele passar a chamar sua Confeitaria do Império de Confeitaria da República? Segundo ressalta Gledson: “Até mesmo a espécie de loja [...] indica a superficialidade da mudança: é simplesmente um lugar onde as coisas são enfeitadas e se tornam atraentes ao olhar. Cada regime, pelo que parece, é um produto superficial, com pouca relação com a realidade que pretende representar” (2003, p. 200).

Do mesmo modo, chamando-se Confeitaria do Governo, da República ou do Catete – três sugestões de nomes que Aires deu para o estabelecimento de Custódio -, os produtos vendidos na loja permaneceriam os mesmos. Porém, apesar da ausência de mudança substantiva, dependendo do que estivesse escrito na tabuleta, revolucionários, opositores ou outros revoltosos poderiam quebrar as vidraças da confeitaria... “Aires compreendeu bem que o terror ia com a avareza. Certo, o vizinho [Custódio] não queria barulhos à porta, nem malquerenças gratuitas, nem ódios de quem quer que fosse; mas, não o afligia menos a despesa que teria de fazer de quando em quando, se não achasse um título definitivo, popular e imparcial” (Assis, 1997, p. 1.029).

Além do episódio da tabuleta e da citada permanência de um fundo de semelhança, outros elementos do livro apontam para a conservação de uma antiga ordem após a proclamação. De acordo com Helen Caldwell, Flora, personagem que não consegue se decidir entre os dois irmãos, seus pretendentes, está vinculada à república ideal. E se Quintino Bocaiuva e outros intelectuais idealistas não demoraram a abandonar o novo governo republicano, explica a crítica, Flora morre num período perturbado da presidência de Floriano Peixoto, sendo sepultada num dia de estado de sítio, decretado em reação à Revolta da Armada. “O ideal republicano estava morto”, resume Caldwell (1970, p. 170).

Segundo nos mostra o historiador José Murilo de Carvalho (1987), a proclamação da República não cumpriu a expectativa de uma maior participação na esfera política produzida pela propaganda e pelos ideais do novo regime. E se determinadas medidas tiveram caráter democratizante, como o fim do Poder Moderador, do Senado vitalício e do Conselho de Estado, estas não vieram acompanhadas, ele nos lembra, de uma expansão relevante da cidadania política. No lugar do crescimento da representatividade política e de uma ampliação significativa do número de participantes no processo eleitoral, tem-se o favorecimento dos setores dominantes rurais e urbanos. A oligarquia continuou, pois, como regra.

Se o Brasil, como os gêmeos não passou por uma transformação radical após a proclamação da República, a crítica contida na obra de Machado dirige-se ironicamente, à manutenção de uma série de elementos da antiga ordem. Citemos alguns exemplos: a permanência do estamento; o vínculo entre política e trivialidade; o esvaziamento de ideais republicanos; a decepção e o desencantamento com o novo regime; a morte da alternativa política alegoriza por Flora. O país, desse modo, “pareceria estar destinado a nunca realizar seus sonhos, a nunca desfrutar o presente, mas apenas o futuro que seria idêntico ao passado”, escreve Caldwell (1970, p. 172).

O segundo texto, de Gustavo de Souza Oliveira, *Alegorias e outras imagens: o livro Esaú e Jacó na visão de John Gledson*<sup>80</sup>, propõe uma análise

---

<sup>80</sup> Discursos e Identidade Cultural, in: Anais do V Congresso de Letras do UNEC-Centro Universitário de Caratinga - MG.

das alegorias existentes no romance *Esaú e Jacó*, que relacionam os personagens da trama a um contexto histórico delimitado entre o fim do Império brasileiro e os primeiros anos da República, mais especificamente entre os anos de 1871 e 1894. Após apelar para o conceito de alegoria,

Alegoria serve então para retirar dos fatos seu caráter concreto levando-o a uma posição mais universal, ou seja, o personagem não representa uma pessoa, mas sim uma coletividade que está fora dele. Entender a alegoria, muitas vezes é compreender o cerne da obra (KOTHE, 1986, p.7 e 47),

Gustavo se fundamenta no argumento de que as conclusões de Gledson se justificam a partir de uma determinada análise historiográfica e afirma que, ao se partir de historiografias diferentes, chega-se também a conclusões diferentes, que invalidariam a leitura alegorizante proposta pelo crítico inglês, identificando determinadas personagens a fatos ou sucessão de fatos históricos brasileiros:

Nas análises baseadas em uma historiografia diferente da proposta de Gledson, constitui-se uma relação na qual o declínio da Monarquia e o início da República se compõem pela formação de uma elite agrária que reivindica para si poderes, terminando com o centralismo do Império e formando uma outra forma de governo que poderia os servir melhor. Assim, rompe-se com os grupos pacatos de apoio ao rei.

Podemos relacionar essa historiografia com a usada por Gledson para analisar novamente as alegorias constituídas na obra *Esaú e Jacó* de Machado de Assis. Como já mostramos, as interpretações propostas pelo autor de *Machado de Assis: Ficção e História*, em relação à manutenção e o fim do Império, pautam-se em uma ligação na qual os produtores de café são os mantenedores do governo e ao mesmo tempo uma mudança do interesse político da elite faz romper com a monarquia. Essa análise assemelha-se à proposta de Ilmar Matos (MATOS, 1999, p. 60 a 95), que enxerga uma união completa entre a elite. Uma mudança no ideal dela faz vir à tona as conciliações partidárias, que agora constituirá uma nova vontade. Entretanto, os integrantes dos partidos têm os mesmos ideais.

Os autores que trabalharam com o tema e o período semelhante ao apresentado na obra de Machado de Assis demonstram que a monarquia se manteve numa criação e manutenção de um sistema autoritário que se mostrava na figura do rei. Contudo, a crescente produção do café propiciou uma elite agrária rica que buscou para si poderes e assim rompeu com os interesses centralizadores do Império. Esse grupo, que não é homogêneo, lutou por seus privilégios o que levou a uma mudança política, que foi a república, e de acordo com um contemporâneo, Aristides Lobo, o povo assistiu tudo bestializado. Todavia, José Murilo de Carvalho, em seu livro *Os bestializados*, percebe que mesmo o povo presenciando a mudança política sem participar ativamente não deixou de se manifestar. Eles agiam como bilontras, ou seja, faziam verdadeiro carnaval com as mudanças que ocorriam, era sua forma de participar (CARVALHO, 1990, p. 160).

No entanto, não houve uma mudança significativa na política e na sociedade. A população não sofreu impactos no seu modo de viver, além de continuar uma minoria exercendo o poder político. Segundo Margarida S. Neves, as transformações na sociedade foram em relação às tecnologias que desenvolviam cada vez mais, pode-se destacar: fogão a gás, luz elétrica e o automóvel. Politicamente continuava-se quase na mesma (NEVES, 2003, p. 22). Segundo John Gledson, o material histórico existente neste livro é consideravelmente grande, entretanto não é exibido como nos outros romances de Machado de Assis. Nesta obra, apresenta-se uma interpretação histórica a nível mais simbólico. Em *Esaú e Jacó* deve-se dar mais atenção ao significante do que o significado, entendendo o segundo como os próprios personagens e o primeiro como as atribuições dadas a este (GLEDSON, 1986, p.168 e 169).

## **O tempo e o espaço**

Como o argumento de leituras alegorizantes de Esaú e Jacó se centra na panorâmica histórica do Brasil do fim do século XIX e começo do XX, principalmente no fato da mudança do regime político e esta intrinsecamente relacionada à abolição do sistema escravista, considero importante examinar como essas questões são tratadas na narrativa, a ver se realmente legitimariam alegorizá-la.

Tendo em vista que, como salientado reiteradas vezes, a realidade é filtrada e recriada pelos narradores dos romances machadianos, vamos nos deter ainda um pouco no papel do narrador (ou, talvez, narradores): ele não adjetiva as personagens (fulano é assim, sicrano é assado), quando o faz, usa de predicativo (substantivo, ex.: Natividade é mãe), como de resto todos os demais narradores machadianos. A caracterização de cada um vai se dando pelo próprio comportamento (no caso, o que é ser mãe? Preocupações, esperanças, anseios, projetos, cálculos, cuidados, tudo focado na glória futura dos filhos). Ninguém é chamado de “oportunista”, “bisbilhoteiro”, “interesseiro”, “ vaidoso”; as personagens são simplesmente pessoas, gente. Elas vivem e só! São o que são. No fundo, fora das aparências, nem boas, nem más: o que são, a natureza humana consubstanciada nas suas várias manifestações. O ser humano é isto tudo: incoerente, inconsistente, ambíguo, volúvel, egoísta.

O recurso aos saltos, acelerações e retardamentos temporais também contribui para um efeito de elasticidade ou moldabilidade desse

componente, pois, na pena do narrador, “o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada.” Ou seja, tudo ou nada, sendo que “nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso, do outro.” Com relação a esse poder criador humano, vejo aqui uma contraposição com a criação divina, conforme as Escrituras: Deus criou tudo (todas as coisas), a partir do nada (“ex nihilo”); o homem, por sua vez, pode criar o nada, a partir do tudo. Além de rato roedor e de tecido invisível, o tempo é também comparado a um dragão, a quem os humanos dão combate vãmente, pois aquele é imortal, enquanto os homens têm existência breve e passageira, as mais das vezes ocupada em preenchê-la com distrações e passatempos.

Assim como o tempo, as alternâncias dos espaços criam uma ambientação particular, sem as delimitações rigidamente definidas – há os contínuos saltos do externo para o interno, e vice-versa, bem como projeções do psicológico sobre a realidade concreta.

Esse narrador desce a particularidades (microscópicas, individuais) para mostrar um panorama geral, um mosaico do que é a atualização, ou a concretização, ou, ainda, a encarnação desta realidade humana, ontológica: o ser humano. A grande temática de toda a narrativa é esta: mostrar o homem na sua verdadeira essência, verdadeira manifestação (como fenômeno, como espetáculo). A narrativa é construída, então, num jogo de redução/ampliação, ou seja: minuciosa observação, a nível microscópico, do comportamento da pessoa-personagem – depois, amplificação para o âmbito geral, coletivo. Um exemplo: os tempos do governo provisório (início da república), de indefinições, alternâncias, ambiguidades, incoerências (período ditatorial) simplesmente reflexo das contradições de cada qual (Deodoro, Floriano, Custódio, Flora, gêmeos, etc., etc.) amplificados em nível de nação.

O fato de aparecerem na narrativa menções a acontecimentos históricos da nação – a abolição da escravatura, em maio de 1888, proclamação da República, em novembro de 1889, e os primeiros e conturbados anos do novo regime – poderiam dar a noção de certa delimitação

temporal, de um enquadramento bem específico. No entanto, como se verá, a forma de apresentar aqueles acontecimentos, por exemplo, fragmentando-os, ao serem reportados não como um relato coeso e coerente, mas como um mosaico, onde as personagens vão contribuindo com alguma informação ou reflexão, de permeio com suas problemáticas individuais e domésticas (como o caso da tabuleta do Custódio), cria uma certa atmosfera de alienação, de esvaziamento. Para tanto, valem as próprias afirmações do (-s) narrador (-es): “O tempo é um roedor das coisas, que as diminui ou altera no sentido de lhes dar outro aspecto”, acrescentando “que há, nos mais graves acontecimentos, muitos pormenores que se perdem, outros que a imaginação inventa para suprir os perdidos, e nem por isso a história morre” (capítulo 21). Isso também vale para a “questão grave e gravíssima” da abolição dos escravos e depois a da República, de caráter geral, da coletividade, que se perdem em meio aos pormenores, às preocupações individuais e domésticas.

Vejamos a sequência de capítulos que tratam da questão “grave e gravíssima”, que foi a abolição da escravatura:

No capítulo 37, a referência histórica de maio de 1888, é explícita: “uma questão grave e gravíssima – a emancipação dos escravos”. A opinião sobre o fato uniu os gêmeos, porém, a significação do fato para cada um os desuniu. Pois, então, a “questão grave e gravíssima” ficou reduzida a questões de opinião e, mais, sob a ótica materna (de Natividade) a opinião de Paulo (revolução) poderia arruinar sua carreira política e, conseqüentemente, a glória futura. A frase de seu discurso, “emancipando o preto, resta emancipar o branco”, soa, a princípio, como ameaça ao imperador e ao império; depois, era apenas uma frase órfã, anônima, que acabou sendo patrimônio comum: frase feliz, nasceu modestamente e acabou ganhando mundo.

Em 38, a “questão grave e gravíssima” dilui-se mais e mais: a abolição foi em 13 de maio; o discurso de Paulo, referido acima, em 20 de maio; Natividade escreveu-lhe depois disto; Paulo respondeu dizendo não poder sacrificar as opiniões (porém, o futuro mostrará a “veracidade” da afirmativa) – eis a que ficou reduzida a “questão grave e gravíssima”. No dia

seguinte a isto, Natividade encontra Aires no bonde e ocorre um longo diálogo entre eles. O narrador faz a descrição do encontro, a agilidade de Aires ao pegar o bonde, a aproximação junto à amiga; referência ao passado (consulta à cabocla do Castelo); sentimentos de Natividade em relação a Aires; resumo sumário da rivalidade dos irmãos; a carta de Paulo, com a frase “ameaçadora”; fora isso, amenidades, casamentos, viagens. Aires: “o que é que há de definitivo neste mundo?”; “Eu confesso-lhe que ficaria órfão” (a uma sugestão de Natividade ser “mãe” de Aires); enfado do mundo; frase final: “cada dia traz a sua ocupação” (remissão a *Mateus* 6,34); “pensemos em outra coisa”, etc. Natividade faz um pedido a Aires: ele conhecer bem os gêmeos. O narrador revela o interior de Natividade – ela confiava na ação do conselheiro e contava com a antiga inclinação dele em relação a ela (só agora o leitor fica sabendo disto). Neste ponto, o narrador propõe uma espécie de enigma (mais um, entre tantos): o desejo de Aires servir a Natividade deve-se a quê? Se o leitor for homem, talvez não entenda logo, se é mulher creio que entenderá (a resposta seria o instinto de paternidade: Aires considerar-se pai dos dois – ver capítulo 42). Conclusão: “se ninguém entender, paciência” (como em Brás Cubas, um piparote e adeus!). Conclusão geral a tirar: a “questão grave e gravíssima” resumiu-se a uma curta referência ao fato histórico, motivou opiniões diversas nos gêmeos (tudo consubstanciado em duas ou três linhas na narrativa), o mais foram as preocupações maternas e o longo capítulo em torno disto. Mas não para aí: a questão grave e gravíssima ainda se diluirá mais em meio às questões particulares e neutras, a seguir, no capítulo 39, em que há, ainda, a pausa, mas continua o anterior. Aires tem horror à multidão. Descrição do episódio da prisão de um gatuno: as pessoas, gritos, apupos, manifestações, os praças, o preso. Reflexões de Aires, a propósito da manifestação dupla e contraditória: o velho instinto de resistência à autoridade (a liberdade do velho Adão, referência à Queda, em *Gênesis*). O primeiro homem, Adão, desobedeceu às ordens do Criador e não há paraíso que valha o gosto da oposição. Cumprir as leis sempre é violar a liberdade primitiva do velho Adão.

O episódio, na verdade, se encadeia a outros, e precisa ser lido no conjunto, em todo o contexto. A questão da desobediência adâmica retornará no capítulo 69. O narrador penetra no processo mental de Aires e desenterra uma reminiscência remota, em 40, que segue a pausa, e onde vem a descrição da lembrança. Lembranças de Caracas. Contraposições: o encontro amoroso – Cármen, Sevilha, mantilha, cantiga, carícias (interno) x rumores externos – governo que cai? governo que sobe? Reflexão: “a sombra da moça (lembrança de Cármen, descrita neste capítulo) varreu tudo o mais, a rua, a gente, o gatuno (cenário descrito no episódio do capítulo anterior), para ficar só diante do velho Aires, dando aos quadris e cantarolando, etc. ...” – o passado suplantando o presente.

Outro episódio desviante, no capítulo 41: o caso do burro empacado, trouxe Aires à realidade novamente (presente que suplanta o passado) abandonando lembranças do passado remoto (“mas não há memória que dure, se outro negócio mais forte puxa pela atenção ...”). Qual outro negócio mais forte do que a lembrança amorosa? O burro empacado e seu patrão! Superioridade do animal (ver *MPBC*). Aires viu-lhe uma expressão profunda de ironia e paciência, espírito invencível, leu nos olhos dele um monólogo: “enquanto te esfalfas em ganhar a vida, eu vou pensando que o teu domínio não vale muito, uma vez que me não tiras a liberdade de teimar ...” Narrador explica que Aires “inventa” esse monólogo, como um ofício herdado do serviço diplomático – tudo estaria na retina do seu olho, no seu olhar (inclusive a própria ironia) e conclui: “tudo é que o dono tenha um lampejo de imaginação para ajudar a memória a esquecer Caracas e Cármen, os seus beijos e experiência política” (como o narrador “sabe” de tudo isto? Será também invenção? Lampejo de imaginação? Qual a fronteira entre o real e o imaginário?).

O capítulo 42 liga-se ao final do capítulo 38, o “enigma” proposto: por que Aires quer servir a Natividade. Uma hipótese, vaga e colorida, do próprio Aires: outra Caracas (Rio de Janeiro), outra Cármen (Natividade), ele (Aires) pai, estes meninos (Pedro e Paulo) seus, ... e, em 43, após este longo desvio

que percorremos, retorna o assunto do discurso de Paulo e as preocupações de Natividade. Passam-se os meses, os acontecimentos, chegam as férias, chega Paulo, mas o tema narrativo permanece. Narrador: “A opinião é um velho óleo incorruptível”; o discurso de Paulo podia ser lido como revolucionário, mas também como o de um monarquista liberal de 1848. Imprimiu-se o discurso, encadernou-se, foi entregue até à Regente (à Princesa Isabel, em 1888). Entretanto, Natividade, quando Paulo voltou a casa e disse que a Regente perguntara por ela, apesar de lisonjeada com a lembrança, quis saber da impressão que lhe (à Regente) fizera o discurso, se já o lera (isto é, as preocupações maternas suplantam até mesmo as lisonjas sociais).

Onde foi parar a “questão grave e gravíssima”?

Por sua vez, para se compreender bem todo o contexto envolvendo o fato da proclamação da República, é preciso recuar uns capítulos, enquadrando-o bem no tempo cronológico e no processo total de esvaziamento operado pelo narrador. Assim sendo, partamos do famoso baile da Ilha Fiscal, no longo capítulo 48, verdadeira colcha de retalhos: impressões, sensações, pensamentos, reflexões, futurações, sucessão de estados internos tanto das personagens envolvidas quanto do próprio narrador. Momento histórico importante: novembro de 1889; no entanto, há sumária descrição espacial e temporal (o baile se deu a 9 de novembro). Cria-se um contraste cada vez mais intenso por um sutil e elaborado jogo entre o manifesto e o escondido, o conhecido e o aspirado, ou seja, o narrador sabe (porque conta *a posteriori*), o leitor também sabe o que significou aquele baile – o último da monarquia –, mas as personagens envolvidas não o sabem, estão entregues a suas impressões e devaneios, anseios, ambições, desejos, projetos. Tudo vão! Tudo névoa! Tudo vento que passa. O narrador faz referências artísticas, literárias: Terpsícore – musa do canto e da dança; feiticeiras de *Macbeth*, de Shakespeare, augurando a felicidade como no capítulo 100 de *Dom Casmurro*. Eis como cada um se comporta:  
Natividade: quer ver dançar os outros; mau costume de envelhecer; destino dos filhos; coisas futuras!

Dona Cláudia: baile como fato político, baile do ministério, ocasião para abrir ao marido as portas de alguma presidência.

Santos: fantasia de ser deputado; discordância da mulher: objetivo final, o Senado (eterno) - “eterno”? (naquele contexto, supina ironia!).

Aires: observação, frase lapidar: “toda alma livre é imperatriz”.

Flora: tédio, aborrecimento (sim ou não?); inveja da princesa imperial (ser livre – outra supina ironia, dados os acontecimentos históricos posteriores).

Em resumo: todos se comportam como se tudo permanecesse como está – terminaria um século, começaria outro, o Terceiro Reinado, cada qual seguiria sua ambição (política, estética, profissional, espiritual), tudo entremeado aos rodopios da dança e contradança. O narrador: interfere várias vezes, comenta, penetra consciência das personagens, conclui, conjetura, diz/desdiz (“quanto a Flora ... era acanhada ou arrepiada ... com pouco se enfadaria ... donde viria o tédio a Flora, se viesse ...” e “ao contrário do que ficou dito atrás, Flora não se aborreceu na ilha. Conjetei, emendo-me a tempo ..., etc.”). O narrador se apresenta/se retrai: “também eu, se é lícito citar alguém a sim mesmo, também eu acho que a dança ...”, etc. “Ao cabo, não estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões (será mesmo?), nem nada, que não seja das pessoas que entram no livro (engano! Quem mais aparece em toda a narrativa é justamente quem a conta). Estas é que preciso pôr aqui integralmente (interessante o verbo!) com as suas virtudes e imperfeições, se as têm” (ora, todo mundo tem imperfeições, ou não?).

O capítulo 49, dia seguinte ao baile (dia 10 de novembro de 1889). Uma figura inesperada: Custódio (citado no capítulo 32, dono da Confeitaria do Império) – nome apropriado, de custodiar (guardar), quanto custar (representativo do âmbito comercial, de avareza). O caso da tabuleta velha - “ele (Custódio), cautelosamente, indagara do preço de cada cor para escolher as mais baratas ...”, “quaisquer que fossem as cores, eram tintas novas, tábuas novas, uma reforma que ele, mais por economia que por afeição, não quisera fazer; mas a afeição valia muito”. Aires pensava em escrever uma Filosofia da Tabuleta (lembra *MPBC*). Frase interessante, de ressonância evangélica:

“pintura nova em madeira velha não vale nada” (remendo novo em pano velho; vinho novo em odres velhos – *Mateus* 9,16-17; *Marcos* 2,21-22; e *Lucas* 5,36-39), que também pode ser entendida no campo político, na reforma ou troca do regime (novo x velho).

O capítulo 50, segue longa sequência de capítulos até o 55, em que se narram outros momentos e situações do mesmo dia seguinte ao baile (dia 10 de novembro). São quatro momentos diferentes, contados em quatro capítulos consecutivos:

1.º – jantar em Botafogo – quatro pessoas: Natividade/Perpétua + Santos/Aires. Assunto: a tabuleta velha e a atitude do Custódio (a pessoa e o objeto; integração, fusão). Aires: “ninguém se despega assim de um objeto tão íntimo, que faz parte integral da casa e da pele” (valor subjetivo de um objeto) e fala também da enseada de Botafogo, vaticinando mudanças (aterro, *jockey*): “tudo é possível debaixo do sol e da lua (lembra Coelet, *Eclesiastes*). A nossa felicidade, barão, é que morreremos antes” e continua: “a morte é uma hipótese (ao contrário, é uma certeza!), talvez uma lenda (cinismo!).

Contraposição Santos/Aires – Santos fazia mal a Aires; razões.

O capítulo 51 – continuação (momento 2).

2.º – perto das 9 horas – chegam Pedro, dona Cláudia, Batista e Flora. Forte presença do narrador, já no comentário às reações pela chegada das demais pessoas; referência bíblica, em torno do pudor/excessos contrários (tudo se deve perdoar): “em suma, o perdão chega ao céu. Perdoai-vos uns aos outros, é a lei do Evangelho”. O foco se concentra em Pedro e Flora conversando num canto da sala. Aires observa, tenta decifrar o assunto pela atitude de ambos; não descobriu nada; suposições; suspeitas. Aqui o narrador avança novamente, descreve a conversação, o que motivou (carta de Paulo), o assunto (a questão militar), anuncia uma conspiração (a ser contada no próximo capítulo), duelo Flora x Pedro, zanga (“veio a zanga. Flora não replicou mais nada, e, por seu gosto, não teria jantado, a tal ponto sentia piedade do outro” – Paulo, que estava ausente. “Felizmente, o outro (Paulo) era este mesmo (Pedro), aqui presente, com os olhos presentes, as mãos presentes, as

palavras presentes”) - narrador anuncia, mais uma vez, a fusão dos gêmeos no espírito de Flora (capítulo 35), projetando o futuro (capítulo 104). Frase final: “Bem-aventurados os que ficam, porque eles serão compensados” (paródia ao sermão da montanha, como nas *MPBC*, capítulo 33: “bem-aventurados os que não descem, ...”).

O capítulo 52 – continuação da sequência; regressão temporal; momento 3.

3.º – a “conspiração”. Duas pessoas: Pedro e Flora; espaço: rua, trajeto de São Clemente a Botafogo; o “segredo”: nomeação de Batista à presidência de província. Temporalmente falando, este momento se intercalaria entre os dois capítulos anteriores, pois teria se passado concomitantemente ao momento “1”; aqui, ficou deslocado, para reforçar o jogo “adivinhação”/reflexão de Aires. Narrador continua o movimento avança/recua: descreve algo de exterior/penetra no interior dos interlocutores (mente, imaginação, sentimentos de Flora; intenção, anseio, pretensão de Pedro). No interregno, dialoga com a leitora (outra vez) – justifica Pedro, apelo ao céu, pelas almas dos parentes e amigos (!). Mudança de cenário: a sala de Botafogo, conversa ao canto, retorno do assunto; a presença de Aires; comunicação visual Flora/Aires; aproximação de Aires – estratégia (descobrir o “segredo”?).

O capítulo 53 – continuação (4.º momento).

4.º – cena 1 – duas pessoas: Flora e Aires; espaço exterior: percurso entre Botafogo e São Clemente. Narrador novamente entrelaça dados externos com internos. Aires acedeu ao apelo por desejo de saber algum segredo? Flora acorda em Aires sensações, vozes mortas, falhadas ou não nascidas – a paternidade -, por motivos diferentes da “paternidade” em relação aos gêmeos (capítulo 42): “Aqui não era a mãe, era a mesma Flora, o seu gesto, a sua fala, e porventura a sua fatalidade” (fatalidade? Em que sentido? O narrador estaria já anunciando o futuro? Ou seria no sentido de “mulher-fatal”, ensaio de sedução, de atração – como fica mais ou menos explícito na argumentação de Flora para que Aires intervenha no caso da presidência?). Aires promete achar um recurso, tentar um negócio.

Cena 2 – duas pessoas: Batista e Aires; espaço: gabinete de Batista. Referência ao Destino pegar pelos cabelos e arrastar para onde queira (lembra Pandora, no delírio de Brás Cubas, capítulo 7; bem como os episódios bíblicos envolvendo o profeta Jeremias, em *Ezequiel* 8,3 e *Daniel* 14,33). Descrição do gabinete, retratos, livros, antiguidades (carta do Marquês de Pombal), relatórios de presidência – tudo isso, como introito (referência a missa, introito, credo, missal). O resto desta “missa”: enquanto Batista ensaia a abordagem do assunto (consulta sobre presidência de província), Aires mergulha no interior: ao examinar um Código Criminal, velho, ia-se demorando (narrador: “Podia ser uma pontinha de malignidade, mas não era” - será mesmo?) e continua: “os olhos de Aires tinham uma faculdade particular ... etc. ... o tempo, a gente, a vida, coisas passadas (coisas passadas x coisas futuras) surdiam a espia-lo por detrás do livro com que tinham vivido ...” etc. Enfim, a consulta de Batista – aceitar ou não a presidência. No desenrolar da conversa se evidencia que a decisão já estava tomada, o convite tinha sido aceito, o decreto sairia dali a dias. Aires apoia, contrariamente ao que prometera a Flora.

O capítulo 54, cujo teor vem depois do 55. Narrador conhece sentimentos e estado interior de Aires; “alea iacta est”, o Rubicon de Batista (ver capítulo 47). Conclusão: “Entretanto, não se arrependia do que dissera (a Flora) e ainda menos do que não dissera” (a Batista). O capítulo 55 vem antes do 54 na ordem narrativa. Ainda aqui o narrador penetra o pensamento de Aires e desvenda suas reflexões. Capítulo obscuro, pois o narrador atribui a Aires uma reflexão que ele não poderia ter feito tão minuciosamente se não conhecesse todos os seus lances (relatados no capítulo 47 – vai-te, Satanás). Aqui se insere aquela discussão apresentada no tópico sobre a onisciência do narrador, sobre o episódio ter sido público ou privado e como Aires poderia ter conhecimento e dele tirado as conclusões.

Quanto ao título do capítulo (“A mulher é a desolação do homem”), apesar de a sentença ser atribuída a Proudhon, ela tem vivas ressonâncias bíblicas (de *Eclesiastes*, de *Provérbios*, de *Eclesiástico*), reforçando a outra máxima, *teste David cum Sibylla* (capítulo 15), desta vez aproximando as Escrituras e o

filósofo, para uma concordância de conclusão. Veja-se a sentença de *Eclesiastes* 7,26-29:

E descobri que a mulher é mais amarga do que a morte,  
pois ela é uma armadilha,  
seu coração é uma rede e seus braços, cadeias.  
Quem agrada a Deus dela escapa,  
mas o pecador a ela se prende.  
Eis o que encontro - diz Coélet -  
ao examinar coisa por coisa para chegar a uma conclusão:  
estive pesquisando e nada concluí.  
Entre mil encontrei apenas um homem,  
porém, entre todas as mulheres,  
não encontrei uma sequer.  
Eis a única conclusão a que cheguei:  
Deus fez o homem reto,  
este, porém, procura complicações sem conta.

Estaria aí o espanto de Aires? De ver como um homem (Batista) “tão difícil em ceder” às instigações da esposa (dona Cláudia) deitou tão facilmente o hábito às urtigas? Reflexões que levam à conclusão final de Aires/narrador/leitor (decalcada na de Coélet?).

O capítulo 56 – finalmente transcorre o dia seguinte ao baile; chega o 11 de novembro. Flora descobre a grande novidade: a iminente nomeação do pai à presidência de província no Norte. Continuam as alternâncias – externo: notícia, mal-estar de Flora; interno: imaginações, sonhos – escapar à situação, esperanças vagas, rápidas. Fantasia: 4 pessoas + 5 estrelas do Cruzeiro – 9 musas + anjos + arcanjos + virgem + mártires...

O capítulo 57 segue. Comentário inicial do narrador: “não escreveria este capítulo se ele fosse propriamente das encomendas (que é o título), mas não é: Tudo são instrumentos nas mãos da Vida”. Diferença moral entre dona Cláudia e Flora: lépida x melancólica; “os chapéus” (= opiniões, mesma matéria do conto *Capítulo dos Chapéus*, bem como do capítulo 49 das *MPBC*); encontro com Paulo – contrastes de Flora: tristeza/alegria/tristeza; “tudo acaba, até a escolha de chapéus”; narrador penetra no interior de Flora (seus sentimentos) e de Paulo (delírios, imaginações); referência ao tempo (externo/interno): “Quanto ao tempo que os três gastaram nessa agitação de compras e escolhas, visões e comparações, não há memória dele, nem

necessidade. Tempo é propriamente ofício de relógio, e nenhum deles consultou o relógio que trazia”.

Capítulo 58 – mesmo dia. Forte presença do narrador: conhece os sentimentos com que Flora recebeu Paulo (como a Pedro = apóstolos); sabe que Flora calou o elogio a Paulo (enfeitou muito); Flora achou outra vez o gêmeo no gêmeo – novamente um indício do que virá futuramente; narrador discorre sobre “matar saudades”: comparação com a ressurreição (três dias); saudades mortas = saudades doces; alternâncias de Flora – saudades antecipadas (futuro); Paulo, desconhecendo os motivos da tristeza de Flora, mata saudades pretéritas.

Enfim, o capítulo 59 – Noite de 14 (14 de novembro de 1889) –, porém, seguindo a “cronologia” interna da narrativa, que estamos acompanhando, há uma defasagem temporal: pelas referências internas, com base no baile da Ilha Fiscal, este capítulo se passa ainda na noite do dia 11 de novembro de 1889, e não em 14 de novembro. No romance, o narrador não diz explicitamente que o baile foi em 9 de novembro – portanto, deve ter sido um lapso de memória de Machado (que publicou o romance em 1904), esquecido de que entre o baile (dia 9) e a proclamação da República (14/15), transcorreram mais dias dos que os referidos aqui. Tudo se explica naquela noite: iminência da nomeação de Batista à presidência de província. Novamente, presença marcante do narrador: reflexão sobre a dor (sentida pelos gêmeos), a consolação mútua (= Flora longe de ambos); sutil referência bíblica: gemer/ranger de dentes (conforme pretensas preferências de Flora a um ou outro). Mudança de cena: ambientação externa, pessoas, assuntos triviais; diálogo de Natividade e Aires; sentença obscura de Aires sobre Flora: “uma inexplicável”, “contraste de uma pessoa assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e tão ambiciosa, ao mesmo tempo, de uma ambição recôndita”; referências no Memorial: “Que o Diabo a entenda, se puder; eu, que sou menos que ele, não acerto de a entender nunca”, etc. Grande e sutil (velada) ironia: Aires é considerado o mais fino (segundo Pedro) e o mais rijo (segundo Paulo) espírito da nossa terra; ele tece elogios (no Memorial) a nossa

organização política, na noite de 14 de novembro de 1889!, sem atinar com o que estava acontecendo (mudança do regime), ele, o mais fino e rijo espírito da nossa terra! Final do capítulo: Aires reza uma ode de Horácio (expressões como “carpe diem”, “aurea mediocritas”, brevidade da vida, inevitabilidade da morte, amor, vinho – epicurista), uma página de Cervantes (provavelmente *Don Quijote*) e outra de Erasmo (quicá *O elogio da loucura?*) - referências veladas a instabilidade humana? Delírios? Desvarios? Loucura? Enfim, Aires dormiu (= inconsciência).

Capítulo 60 – manhã de 15 (15/11/1889). Capítulo construído sobre impressões (de Aires), notícias vagas, forma indireta, construção mental (mosaico) a partir de informações esparsas, fragmentos de informações; nenhum relato inteiro, completo, “histórico” do episódio. Mar – crespo, alma forte, sensação, mais de que de vida, de pessoa também, nervos, músculos, voz que bradava as suas cóleras (personificação/antropomorfismo). Descrição de impressões: pessoas, cocheiro (nele, a personificação da novidade, curiosidade humana, tagarelice), criado José (fechado em casa, já sabia de tudo – tudo exagerado). Resposta de Aires: “A morte é um fenômeno igual à vida, talvez os mortos vivam” (assim como alguns “vivos” estão, na verdade, “mortos”) - relativismo morte x vida; ao criado não sobra nem rezar pelos pretensos mortos, pois nem católico é ...

No capítulo 61, o “espírito mais fino e rijo de nossa terra” interpreta os fatos como uma simples mudança de pessoal (ministérios). Tendo acertado na afirmação de apenas um ferido (o narrador tenta explicar isto), Aires erra na avaliação global, reduzindo tudo a um movimento que culminará numa simples mudança de pessoal. O narrador cria/estabelece um visível contraste: Aires lendo Xenofonte (cita um trecho), que corrobora as alternâncias históricas sobre os governos dos povos; e apelando ao leitor pela conclusão (o homem é difícil de governar) e a figura de Ciro (um só, que regeu milhões, que não só o temiam, mas ainda lutavam por lhe fazer as vontades) = contradições do espírito humano.

O capítulo 62 segue. Não é somente Aires que dilui internamente o episódio, o narrador segue dissolvendo sua importância com acontecimentos particulares, particularíssimos. O narrador segue tratando o assunto (proclamação da república) com o mesmo procedimento: não como fato acabado, descrito por alguém que o presenciou (como passado), mas como impressões, sentimentos, temores dos contemporâneos (como um fato atual, acontecendo naquele instante). O drama de Custódio (sequência do capítulo 49): tinha pressa na tabuleta, “perdoa” a despesa, queria inaugurá-la no domingo, no dia 15 de manhã não sabia da revolução, suas impressões vagas, bilhete ao pintor (pare no “D”), vários detalhes sobre a tabuleta nova, a ida de Custódio ao ateliê, diálogo com o pintor (Custódio pede abate no preço).

Sequência, em 63. Perdas do Custódio: título/despesa. Custódio dá a notícia da república a Aires (uma fatalidade!), pede ajuda para um novo título. Segue diálogo entre Aires e Custódio: sugestões, contrassugestões, se houver reviravolta (república-império) Custódio perde novamente dinheiro, preocupações de Custódio – despesa perdida, conclusão de Aires: “o terror ia com a avareza”, a aflição do comerciante é tamanha que “se pudesse, liquidava a confeitaria”. Sugestões de Aires: “Confeitaria da República” - não, podia haver reviravolta; “Confeitaria do Governo” - não, há sempre opositores; acrescentar o ano de fundação (1860) ou acrescentar “das leis” - não, as letras seriam menores e podiam criar confusões; “Confeitaria do Catete” - não, havia duas (Aires notou que, mesmo em meio a tantas tribulações e atordoamentos, Custódio tinha sagacidade e lucidez (ou seria melhor dizer “cupidez?”); “Confeitaria do Custódio” - podia ser. Frases: “tudo é pior que nada” e “as revoluções trazem sempre despesas”. Aires, que acertara no palpite sobre mortos e feridos no movimento (capítulo 55, final + comentários do capítulo 61), mas erra na avaliação da extensão histórica do episódio, erra novamente, agora, ao achar que Custódio se consolaria (“imaginou que ele levaria da casa ... um lustre particular que faria esquecer por instantes a crise da tabuleta. Nem tudo são despesas deste mundo” – assim pensava Aires: o narrador penetra-lhe o pensamento); errou: o narrador afirma que Custódio, ao sair da

casa de Aires, atravessou a rua, sem parar nem olhar para trás e enfiou pela confeitaria dentro com todo o seu desespero (já não era mais um embaraço, um atordoamento de espírito ... era desespero! - mas, por que motivo, afinal?).

Capítulo 64 – mesmo dia, outra cena. Aires, “o mais fino e rijo espírito da nossa terra” recebeu com incredulidade as notícias externas, mas foi capaz de enxergar a verdadeira alma de Custódio. O narrador fala em “tão graves sucessos”, no entanto, foca as preocupações de Santos, tal como fizera com relação a Custódio: fechamento dos bancos, fuzilamento de pessoas da sociedade (como ele, barão), suspensão total dos negócios. O narrador conhece-lhe o estado de espírito: “Quisera chegar a casa, por medo da rua, mas quisera também ficar na rua, por não saber que palavras nem que conselhos daria aos seus, etc.” Aires tenta tranquilizá-lo: “nada se mudaria; o regime, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele”, “as ocasiões fazem as revoluções”, “lembrou a índole branda do povo (mudaria o governo, sem tocar nas pessoas, haveria lances de generosidade – o caso do republicano e do cocheiro do imperador). Resumo: “os tão graves sucessos” não passam de preocupações particulares e mesquinhas na mente de Custódio (capítulo anterior) e de Santos (presente capítulo), mas não ficará só neles (a seguir).

Capítulo 65 – segue (mesmo dia). O narrador continua o mesmo procedimento de montar o cenário com as impressões e olhares particulares das personagens sobre os acontecimentos: a aflição da mãe (Natividade) pela falta de notícias; o arrastar do tempo (psicológico); reflexão do narrador sobre o gesto de mãos de Santos e Natividade – digressão a uma cena semelhante, do coupé (capítulo 6); linhas riscadas; o jantar: contrastes – felicidade de Paulo/melancolia de Pedro – abatimento geral, imaginações internas de cada um sobre o futuro. Narrador – Natividade = “acabamos por deixar que os atos se praticassem, sem oposição dela, nem comentário meu” (linhas riscadas acima). Resumo: “os tão graves sucessos” dissolvidos, esvaziados.

Capítulo 66 – o serão noturno (mesmo dia), em meio aos “tão graves sucessos”, amigos se visitam – notícias e boatos; ingenuidade de alguém – propor o voltarete de costume; Santos hesita, “quis resistir; não era bonito que no próprio dia em que

o regime caíra ou ia cair, entregasse o espírito a recreações de sociedade” (pensou dentro de si, mas o narrador sabe ...); enfim, cedeu, acabou aceitando. Conclusão do narrador: “provavelmente era essa mesma a inclinação íntima” (aqui, não afirma, deixa a conclusão final ao leitor). Conclusão do capítulo: “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”, ou seja, a vida segue seu curso, indiferente aos “tão graves sucessos” políticos, sociais... O capítulo 67 – segue, a noite inteira): Paulo sai com amigos; nem mesmo os soldados todos saberiam nada do que se passara; juventude, idealismo, impulsividade, heroísmo (Paulo bater-se-ia por elas – as ideias do novo regime – quebraria a cabeça a alguém com a bengala, mas, ironia: esquecera ou perdera a bengala – tudo ilusão); Paulo propôs cantarem a Marselhesa, outros não quiseram ir tão longe, cansados; propôs também ver o nascer do novo dia, os amigos recusaram, cada um foi para sua casa (belo heroísmo, belo entusiasmo juvenil! - dissolução, corrosão, a juventude “revolucionária” vai para a cama, dormir ...); em casa, “duelo” silencioso entre Paulo e Pedro, que simula estar já dormindo; provocações veladas. Uma comum interrogação (= acordo): como os acontecimentos foram fáceis e rápidos? Divergência (= desacordo) de conclusões: Paulo – mais turbulência, mais vigor, mais ação, “fáceis demais, é que o regime estava podre e caiu por si” (dissolução da responsabilidade humana, o “destino”); Pedro – nem tudo acabou, fogo de palha, resistência, “caranguejola”, “flores”. Narrador exprime os pensamentos de cada um e justifica a presença das reticências na escrita (o sono que vinha chegando, ideias esgarçadas, nevoentas e repetidas) – o sono apagou tudo, reconciliou os irmãos, unificou as imagens, reduziu tudo a uma só pessoa: Flora.

Capítulo 68 – manhã seguinte (16 de novembro de 1889). Flora – imagem evanescente. Fantasia (traição, temor de Paulo x restauração, esperança de Pedro) x realidade (nem uma coisa nem outra: nem traição nem decreto); a esperança e o receio fugiram deste mundo. Como o sono unificou as imagens noturnas, assim a realidade espantou as expectativas dos gêmeos.

Assim como a imagem de Flora se esvaiu tão depressa, as esperanças e os temores se esvaíram igualmente.

Imagem final, de grande apelo significativo, no capítulo 69: Flora alheia a tudo, a todos, a si mesma. Não sonhou com nada, a imaginação dormiu também; a noite muda e apagada; fuga da consternação dos pais, de sua agitação, preocupações; identificação com a música – idealidade pura, fora do tempo e do espaço (contrário à natureza humana, que é temporal e espacial); mas o narrador faz uma associação interessante com o momento histórico do Brasil, então: não havia governo definitivo, quando muito, ia haver um governo provisório, isto é, tudo estava indefinido, os contrastes esmaecidos (tanto podia ser o primeiro albor do dia, como o derradeiro crepúsculo da tarde – claro/escuro, dormir/acordar); a música transcende o momento, projeta um futuro atemporal, transcendente: o ponto de reunião, reabsorção, reunificação, renovação, recriação (Paraíso – inocência primitiva perdida) – *éscaton* (o dia, a perfeição da ordem eterna e única – o seio de Abraão, estabilidade, apocatástase: todas as coisas e pessoas aí agasalhadas); vida=céu aberto (imagem de forte cunho bíblico – *Gênesis*, *Apocalipse*, o alfa e o ômega da história). Flora carrega em si todos estes contrastes, sublima-os, transcende-os. Flora não é deste mundo (espaço-temporal), mas do outro. Pode-se identificar Flora com Eugênia, das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*? Enquanto Eugênia é bela, mas coxa (física), Flora é bela, mas coxa (espiritual/oscilação permanente)?

O que resta desta longa sequência a propósito do fato histórico em si, da proclamação da República? Deve-se notar também a absoluta ausência de informações sobre a família imperial, banida do país na calada da madrugada. Reação do povo? Nenhuma palavra! O que sobra disso tudo?

Chegados a este termo, retomo meu comentário que ficou aberto na parte inicial deste capítulo, seguindo a citação do ensaio de Daisy Wajnberg sobre a Bíblia e o *midrash*. Lá, vimos o quanto o exercício de hiperinterpretação pode afastar do sentido original de um texto, sobrepondo camadas e mais camadas de significação, engessando determinados sentidos

de leitura em detrimento de outros tantos, que ficam reduzidos. Também vejo este fenômeno ocorrer quando da alegorização de *Esaú e Jacó*, fixando as personagens principais como tipos ou antítipos, assimilando-os aos desdobramentos históricos do Brasil. Assim, Pedro deixa de ser Pedro, e passa a ser a monarquia; Paulo deixa de ser Paulo, e passa a representar a república. Flora seria o quê? A ilusão do ideal esperado de mudanças e avanços sociopolíticos? Sua morte representaria a desilusão desse ideal pela permanência do *status quo*? E Natividade? E Aires?

Será que, neste caso, como no do *midrash*, não se estaria forçando o romance a confessar o que ele, de fato, não disse?

Por exemplo: Flora, no dizer de Aires, era uma inexplicável; tanto, que ele mesmo não explicou o porquê desse qualificativo. Conclui-se que cabe ao leitor explicá-la? Não valeria aqui o que vale para *Dom Casmurro*, ou seja, considerar *Esaú e Jacó* uma obra aberta a infinitas interpretações?

A compendiar o exposto, como uma espécie de súpula, de chave (que tanto abre quanto fecha), segue o último tópico deste estudo.

### **Os nomes dos apóstolos Pedro e Paulo no Credo**

A complementar o último aspecto, há uma última questão posta, que, por sua vez, foi uma das primeiras trazidas pelo narrador, em forma de enigma, do como teriam os nomes dos apóstolos Pedro e Paulo ido parar no Credo. Se assim fosse, a questão também seria irônica em si: suposta a tão propalada rivalidade apostólica – que afastaria os dois em vida –, o fato de a Igreja os ter juntado na sua profissão de fé, o Credo, após a morte de ambos.

Eu disse “seria”. Pois, na verdade, não é: os nomes dos apóstolos Pedro e Paulo jamais figuraram no Credo, nem na versão mais usual e resumida, chamada também de *Símbolo dos Apóstolos*, nem na versão mais longa, conhecida como *Credo Niceno-constantinopolitano*. O texto do *Símbolo* reza:

*Credo in Deum, Patrem Omnipotentem, creatorem caeli et terrae. Et in Iesum Christum, filium eius unicum, Dominum nostrum: qui conceptus est de Spiritu Sancto, natus ex Maria virgine, passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus, et sepultus: descendit ad inferos; tertia die resurrexit a mortuis; ascendit ad caelos; sedet ad dexteram Dei Patris Omnipotentis: inde venturus est iudicare vivos et mortuos. Credo in Spiritum Sanctum, sanctam Ecclesiam Catholicam, sanctorum communionem, remissionem peccatorum, carnis resurrectionem, vitam aeternam. Amen.*

Eles apareciam juntos no *Confiteor* (confissão de culpas) na liturgia da missa católica até 1970, quando houve a reforma prevista no Concílio Vaticano II. Até então, o texto do *Confiteor* dizia:

*Confiteor Deo omnipotenti, beatæ Mariæ semper Virgini, beato Michaeli Archangelo, beato Joanni Baptistæ, sanctis apostolis Petro et Paulo, omnibus sanctis, et vobis, fratres, quia peccavi nimis cogitatione verbo, et opere: mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa. Ideo precor beatam Mariam semper Virginem, beatum Michaelem Archangelum, beatum Joannem Baptistam, sanctos apostolos Petrum et Paulum, omnes sanctos, et vos fratres, orare pro me ad Dominum Deum nostrum.*

Note-se, inclusive, que os nomes dos apóstolos aparecem citados duas vezes, sublinhados por mim no texto.

A escolha dos nomes dos gêmeos foi feita por Perpétua, sua tia, descrita como devota e assídua frequentadora de missas e recitadora do Credo. Ora, Perpétua nunca poderia ter cometido esse equívoco tão rasteiro, por menos latim que ela entendesse, pois mesmo que não frequentasse diariamente a missa, ela deveria recitar, neste caso em língua vernácula, com assiduidade, o rosário, ou terço, que se inicia com o Credo.

Pergunta-se se não teria havido um cruzamento equivocado com um outro nome presente no Credo e objeto até de um dito popular “... como Pilatos no Credo” (... *passus sub Pontio Pilato*, supra), significando alguém entrar “de gaiato” numa história que, a princípio, não lhe dizia respeito. Fazendo uma brincadeira com o caso, poderíamos dizer que Pedro e Paulo acabaram entrando neste credo, o do romance, como Pilatos entrou no outro, o litúrgico.

Em suma: não há enigma algum! Os nomes dos apóstolos nunca estiveram no Credo, bem como eles nunca rivalizaram entre si verdadeiramente. Assim, ocorre mais um esvaziamento do tema.

O único enigma que poderia ser levantado é se houve equívoco da parte de Machado de Assis neste caso. Com efeito, além da menção no

romance *Esaú e Jacó*, há duas outras ocorrências da menção dos nomes dos apóstolos no Credo: uma, no conto *Manuscrito de um sacristão*, de *Histórias sem data*, e outra, numa crônica de *A Semana*, do dia 28 de agosto de 1894.

Não quero me aventurar numa discussão que foge ao escopo deste trabalho, por isso, hesito em afirmar o equívoco, nem pretendo dar explicações para ele; tampouco tenho argumentos para afirmar que foi proposital; limito-me a dizer que para o efeito geral da dissolução dos temas em *Esaú e Jacó* o tal “equívoco” veio bem a calhar ...

Todavia, ao me debruçar sobre o assunto, dei-me conta de uma outra possível explicação e que não vi comentada em nenhum outro lugar: pensando no grupo familiar de Santos, ocorreu-me que os nomes Agostinho, Natividade e Perpétua, Pedro e Paulo, pudessem se referir não ao Credo, como já explanado, nem, tampouco, ao *Confiteor*, mas à Ladainha de todos os santos (*Litaniae Sanctorum*, em latim). Com efeito, ela não é recitada frequentemente, mas em determinadas ocasiões litúrgicas, como na Vigília Pascal ou nas ordenações sacerdotais. Machado poderia estar se referindo a ela, em vez do Credo, afinal, nela encontramos, entre outros nomes invocados, não só os dos apóstolos Pedro e Paulo imediatamente juntos e seguidos, mas também os das santas Felicidade e Perpétua, e, no grupo dos bispos e doutores, aparece Santo Agostinho. Felicidade e Perpétua foram duas mártires cartaginesas cristãs, do início da Igreja. Elas não eram irmãs: uma era a patroa e a outra empregada. No romance, a personagem se chama Natividade, o que tem assonância com Felicidade. Além do mais, o nome Natividade justifica-se pelas características tão marcantes da personagem enquanto mãe, completamente mãe em suas preocupações maternas, embora não a afasta muito do nome da santa, em razão de seu sonho de felicidade completa, principalmente no tocante ao futuro dos filhos. Eis um trecho, da ladainha, com os nomes específicos negritados:

I SUPPLICATIO AD DEUM  
Kyrie, **eleison**.  
Christe, **eleison**.  
Kyrie, **eleison**.  
Christe, **audi nos**.

Christe, exaudi nos.

(...)

## II INVOCATIO SANCTORUM

Sancta Maria, R. ora pro nobis.

(...)

Omnes sancti Angeli et Archangeli, R. orate pro nobis.

Omnes sancti beatorum Spirituum ordines, R. orate pro nobis.

## PATRIARCHAE ET PROPHETAE

Sancte Abraham, R. ora pro nobis.

Sancte Moyses, R. ora pro nobis.

(...)

Sancte Ioannes Baptista, R. ora pro nobis.

(...) Omnes sancti Patriarchae et Prophetae,

R. orate pro nobis.

## APOSTOLI ET DISCIPULI

**Sancte Petre**, R. ora pro nobis.

**Sancte Paule**, R. ora pro nobis.

(...)

Sancte Matthia, R. ora pro nobis.

Omnes sancti Apostoli et Evangelistae, R. orate pro nobis.

Omnes sancti discipuli Domini, R. orate pro nobis.

## MARTYRES

Omnes sancti Innocentes, R. orate pro nobis.

(...)

**Sanctae Perpetua et Felicitas**, R. orate pro nobis.

Omnes sancti martyres, R. orate pro nobis.

## EPISCOPI ET DOCTORES

(...)

**Sancte Augustine**, R. ora pro nobis.

Omnes sancti Pontifices et Confessores, R. orate pro nobis.

Omnes sancti Doctores, R. orate pro nobis.

De qualquer forma, não houve enigma, não houve mistério algum.

Em suma: não houve nada!



## CAPÍTULO 5 – MEMORIAL DE AIRES: CREPÚSCULO OU AURORA?

*Tudo é fugaz neste mundo.  
Se eu não tivesse os olhos adoentados  
dava-me a compor outro Eclesiastes,  
à moderna, posto nada deva haver moderno depois daquele livro.  
Já dizia ele que nada era novo debaixo do sol,  
e se o não era então, não o foi nem será nunca mais.  
Tudo é assim contraditório e vago também.*  
Aires

Para um breve exame da fortuna crítica sobre *Memorial de Aires*, recorro à dissertação de mestrado de Wolmyr Aimberê Alcantara Filho, intitulada *História e Política no Memorial de Aires, de Machado de Assis*<sup>81</sup>, que fez um amplo levantamento do assunto:

O *Memorial*, que jamais rivalizou em quantidade de estudos com outros romances mais conhecidos de Machado, mostrou, a despeito disso, um caminho crítico interessante e que vale a pena conhecer, sobretudo porque aponta, antes de mais nada, para as múltiplas possibilidades de leitura que o livro guardou e ainda guarda. Porém, conquanto as correntes teóricas fossem surgindo e perecendo, como os séculos-minutos de Pandora no delírio de Brás, o *Memorial* foi se firmando como um romance que requeria, e cada vez mais requer, o trabalho do leitor (p. 13).

O *Memorial de Aires* é sempre lembrado, antes de qualquer coisa, como o último romance de Machado de Assis. Publicado em 1908, ano da morte do escritor, traz, entremeada por alguns pensamentos e digressões, uma história em aparência simples e quase singela, de uma simplicidade e uma singeleza realmente tocantes, trazidas ao leitor por meio de um enredo “airoso”, que faz ecoar a voz e o nome de seu narrador, o conselheiro do Império e diplomata aposentado José da Costa Marcondes Aires (p. 17).

Os primeiros estudos críticos parecem apontar, de fato, para uma aproximação entre a vida e a obra. Influenciados por alguns indícios, como a carta escrita por Machado ao amigo Mário de Alencar, sugerindo que Carmo fora inspirada em Dona Carolina, alguns críticos passaram a compreender Aires como o alter-ego do escritor, e o *Memorial* como o documento final e biográfico de Machado de Assis. De fato, como recorda GLEDSON (2003, p. 256), tanto o narrador como o escritor tinham até o mesmo problema de vista, além de serem, como já se sabe, ambos viúvos e sexagenários.

Se os estudos com viés biografizante sobre o *Memorial* tiveram ampla aceitação da crítica por vários anos após, os comentários saídos “no calor da hora”, isto é, na época em que o romance foi publicado, trazem

---

<sup>81</sup> Orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

uma nota que enfatiza, sobretudo, o tom melancólico, a nota bondosa, a ironia piedosa (p. 19-20).

Wolmyr, numa série de notas de rodapé, nas páginas 19 e 20, apresenta alguns comentários de críticos dessas primeiras horas:

“E desde outubro de 1904, o homem parece outro. Não há realmente no *Memorial de Aires* a mesma petulância irônica, certa indulgência crepuscular esfuma a ironia, Aires descreve a infidelidade de Fidélia sem grande malícia, como efeito de uma evolução necessária. Mas a indulgência também é sonolência, o abandono parece cansaço. Livro cinzento, livro morto, livro bocejado e não escrito. Aires? Fidélia? Tristão e o casal Aguiar? Só vejo uma personagem – o Tédio. A ‘letargia indefinível’ a que eu me referia no começo deste ensaio tomou conta do velho Joaquim Maria, definindo-se. É agora um imenso bocejo, capaz de engolir o mundo”. (Meyer, 2008, p. 41).

Alfredo Pujol: “Aí tendes uma sùmula desse livro encantador, em que se cristalizam e se apuram todos os dotes do maravilhoso prosador na distinção do seu estilo, a par de uma filosofia mais indulgente e de uma infinita piedade”. Barreto Filho: “O livro já não tem mais enredo, é uma pura música interior fluindo velada de sua saudade e deu seu espírito e deixando que a bondade a simpatia humana se desenvolvam francamente. A História propriamente dita que se conta é a de dois idílios: o do casal Aguiar e o da viúva Fidélia com Tristão”. Lúcia Miguel Pereira: “O *Memorial de Aires* tem a monotonia da felicidade e do quotidiano”. (GLEDSON, 2003, p. 286).

Primeiramente, Mário de Alencar, filho do romancista José de Alencar, escrevera a Machado: “Falo-lhe, pois, das impressões posso dizer que definitivas ou quase; e querendo qualificar o *Memorial de Aires*, os adjetivos que achei ajustados foram estes: delicioso, fino, superior, perfeito. Só podia escrevê-lo quem escreveu *Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó* e *Várias Histórias*. – *Memorial de Aires* tem a mesma força, a mesma novidade, e tem mais que os outros, com exceção de *Esaú e Jacó* e *Dom Casmurro*, o apuro da perfeição, e, sem exceção de nenhum outro, uma parte grande e admirável, que é efeito da colaboração de um sentimento novo, o mesmo que fez o soneto *A Carolina* e que nestas páginas traçou aquela figura verdadeira e sagrada de Dona Carmo. O mundo poderá admirá-la e há de admirá-la como criação de arte; eu, que adivinhei o modelo, li-o comovido, cheio do respeito pela doce evocação.” O trecho da resposta de Machado a este é: “Querida a impressão direta e primeira do seu espírito, culto, embora certo de que aquele mesmo sentimento o predisponha à boa vontade. – Assim foi; a carta que me mandou respira toda um entusiasmo que estou longe de merecer, mas é sincera e mostra que me leu com alma. Foi também por isso que achou o modelo íntimo de uma das pessoas do livro, que eu busquei fazer completa sem designação particular, nem outra evidência que a da verdade humana. – Repito o que lhe disse verbalmente, meu querido Mário, creio que esse será o meu último livro; faltam-me forças e olhos outros; além disso o tempo é escasso e o trabalho é lento. (ASSIS, 1959, p. 249).

O autor prossegue, vindo a tempos mais recentes, analisando trabalhos que ainda argumentam pelo viés biografizante:

Mesmo recentemente, ao menos um estudo de maior fôlego visa a analisar o *Memorial de Aires* pela relação biográfica entre Machado e o conselheiro, aproximados pela velhice e a iminência da morte. Em *Armário de vidro: velhice em Machado de Assis*, Márcia Lígia Guidin interessa-se pelo “estilo de velho” do diplomata e argumenta que tal maneira de escrever só foi possível graças à situação análoga por que também passava o escritor. Assim, a ironia corrosiva de Brás Cubas, por exemplo, cedia lugar à aceitação algo doce do conselheiro para com as contradições da vida e as falhas humanas. A velhice e a morte, postula a estudiosa, criariam um novo lugar para este último romance machadiano, na fronteira entre a autobiografia e a ficção (p. 21).

Lido como foi por vários anos, isto é, sob uma luz biografizante interessada em lançar contornos principalmente sobre certos aspectos do texto, a relacionar os perfis de Machado e do conselheiro, o *Memorial de Aires* passou como obra menor e mais simples do Bruxo do Cosme Velho, sendo alvo, conseqüentemente, de menos estudos críticos. Com o correr dos anos, no entanto, mais trabalhos foram aparecendo, pondo em foco outras características do livro. É quando outras questões relevantes, como narrador, história e sociedade, passam a pesar mais sensivelmente na balança da crítica, oferecendo assim novos rumos aos estudos machadianos sobre o *Memorial* (p. 22).

Por fim, traz à discussão análises contemporâneas que abordam outros aspectos do romance:

O ensaio “Um aprendiz de morto”, de José Paulo Paes, sobre *Memorial de Aires*, publicado pela primeira vez em 1976 e republicado em *Gregos e baianos*, nove anos depois, traz contribuições interessantes para se pensar o último romance de Machado sob prismas diferentes dos anteriores (p. 22).

O ensaio “Uma figura machadiana”, de Alfredo Bosi, publicado originalmente em 1971, em *Esboço de figura*, e mais tarde recolhido em *O enigma do olhar*, cuja primeira edição é de 2000, também nos ajuda a compreender o *Memorial* sob um prisma diferente do apenas autobiográfico ou de uma obra de reconciliação com a vida. Nesse estudo, o crítico relaciona Aires a Brás Cubas, no sentido de que a ambos é dado o privilégio de, uma vez desatados dos nós das lutas e dos jogos sociais, poderem escrever o que pensam (p. 24)<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Nota minha: Alfredo Bosi, em *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 1999, 1.<sup>a</sup> ed., escreve, entre outras coisas:  *Talvez a memória, a música e sobretudo o amor sejam na obra final de Machado as formas de exceção que conciliam e resolvem por alto, em brevíssimos instantes, os antagonismos da vida social, fazendo emergir do tempo histórico uma ilha de atemporalidade e de prazer. O cotidiano, porém, traz de volta as rugas da divisão e a cunha da negatividade; e como Aires narrador não pode deixar de expô-la, inventa a cada passo os mecanismos do disfarce e do desvio* (p. 133). *A obra final de Machado, sentida às vezes como o amaciamento de todos os atritos, parece, antes, desenhar em filigrana a imagem de uma sociedade (ou, talvez melhor, de uma classe) que, tendo acabado de sair de seus dilemas mais espinhosos (a abolição da escravatura, a queda do Império), quer deter e adensar o seu tempo próprio, fechando-se ciosamente nas alegrias privadas, que o narrador percebe valerem mais que as públicas* (p. 141). *Há no Memorial desses momentos que se abrem para aquelas vertigens de negatividade que nos acometem lendo as Memórias póstumas. Ronda Aires, como rondava Brás Cubas, a tentação impaciente, a tentação violenta de se identificar com a Sociedade e a Natureza tal como as figurava a ideologia terrível do “darwinismo social”. Para esta, o morto é apenas matéria morta, e seu único destino é o esquecimento: “Os mortos ficam bem onde caem”; “les morts vont vite”; “primeiro os vivos e os*

O ensaio de John Gledson, “*Memorial de Aires*”, publicado em 1986, em *Ficção e História*, traz, ainda hoje, colocações polêmicas, como o próprio autor faz questão de comentar no início do texto. A razão é clara, já que o estudo trata, basicamente, de propor uma reinterpretação do último romance de Machado, procurando ver, por debaixo do enredo aparentemente ralo, sem tantos atrativos, uma intriga que ajuda a descortinar questões políticas e históricas (p. 27)<sup>83</sup>.

Alguns dos textos críticos contemporâneos que se destacam sobre o *Memorial de Aires* continuam a problematizar o discurso do conselheiro, apontando também, agora, para outras questões, como autoria, nome, leitura e escrita. Importa aqui notar como a crítica do último romance de Machado se distanciou, pouco a pouco, de uma visão tão-somente biografizante da obra para, não se eximindo completamente de tal leitura, ampliar seus horizontes teóricos para as convergências e divergências entre narrador e autor, bem como seus interstícios.

O capítulo “*Memorial de Aires e o leitor de papel*” do longo e instigante estudo de Hélio de Seixas Guimarães, *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século 19*, aponta para a radicalização de um procedimento literário que o escritor começa a desenvolver com mais vigor a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas* e que diz respeito às frágeis bases em que se resguarda a relação entre público leitor e escrita (p. 32).

Em outro excelente ensaio recente sobre os escritos do diarista, “Um narrar a menos: o conselheiro no *Memorial de Aires*”, André Luiz Barros da Silva (...) enfatiza que o desbaste, a concisão, o corte, serão justamente as estratégias narrativas do escritor em seu último romance, configurando o “dizer calado” do narrador, expressão cunhada pelo próprio Aires para se referir à maneira como se olhavam os apaixonados filhos postiços dos Aguiar (p. 35).

Os “hiatos narrativos”, também citados por Barros da Silva, remetem a Wolfgang Iser e seus estudos sobre o ato da leitura, e apontam para outra característica presente no *Memorial* e nos textos de Machado como um todo, visível sobretudo a partir de 1880: o convite sutil à participação do leitor na construção da obra literária (p. 37).

---

*seus consócios; os mortos e os seus enterros que esperem*” (p. 143). A concepção de História que sai das páginas do *Memorial* é a de um tempo cíclico: uma História tecida de atos recorrentes, se não simétricos, e movida pelo “gênio da espécie”. Concepção estranha (ao menos no desenho) à metáfora evolucionista de um tempo-flecha, tempo de progresso linear, que sustentou os valores políticos da geração de 70, e de Machado jovem, mas que já não consegue dominar inteiramente a cena dos ideais no apagar do século (p. 147).

<sup>83</sup> Outra nota minha: John Gledson, em *Machado de Assis: ficção e história* (1986), diz, entre outras coisas: A posição de *Memorial de Aires* (publicado em 1908), como último trabalho de Machado, afetou os conceitos críticos a respeito do romance. É visto como o “canto de cisne” do escritor, como “a última, a mais pura destilação de seu espírito” ou, com mais frequência, insidiosamente, como sua “reconciliação com a existência”. Este último ponto de vista é a contrapartida de uma excessiva preocupação com o pessimismo de Machado e se baseia, acima de tudo, no retrato de um casal sem dúvida feliz e bom, Aguiar e Carmo. Especialmente no segundo caso, isto está de mãos dadas com o desejo de preencher, com material dos romances, as muitas lacunas em sua biografia; o próprio Machado confessou a Mário de Alencar que a personagem de Carmo foi inspirada por sua esposa, Carolina, cuja morte, em 1904, atingiu-o profundamente. O *Memorial* também foi relativamente negligenciado como objeto de estudo. Sem dúvida isto se deve, em parte, à questão da legibilidade, porque é difícil fingir que seja tão emocionante ou divertido como, digamos, *Brás Cubas*, *Quincas Borba* ou *Dom Casmurro* (pp. 215-216).

Para o crítico, não se trata de relacionar biograficamente o autor do diário-romance e o escritor do romance-diário, mas de perceber os interstícios entre ficção e realidade, e de como Machado, em *Memorial de Aires*, ajuda a mostrar como podem ser complexas, além de sutis, tais aproximações (p. 38-41).

Esta última questão, ou seja, de a obra ser um diário-romance ou um romance-diário, apontando para os interstícios entre ficção e realidade, como eu mesmo já apontei neste trabalho, levanta outra série de questionamentos formais. De fato, o modo de escrita, como um diário, afasta o *Memorial* dos outros romances, que são narrativas ordinárias, se bem que nele também haja toda uma história desenvolvida, na qual o diarista lança lampejos de reconhecidas obras literárias, ao tecer seus famosos comentários. Conforme Pedro FRAGELLI (2010), em *As formas e os dias*, há uma oscilação de gêneros:

Além da escrita narrativa, a apresentação mesma das personagens confere ao diário de Aires o feitiço de um romance e parece prever um leitor. Com efeito, apresentar alguém faz pouco sentido em um diário íntimo (p. 55).

Pode-se dizer que o andamento narrativo do *Memorial de Aires* é marcado por um vaivém constante entre inclusão e exclusão do interlocutor, vaivém que corresponde a uma oscilação, no livro, entre os gêneros romance e diário íntimo. O gesto por meio do qual o diário de Aires parece voltar-se para si e proscriver o leitor se verifica especialmente quando o conselheiro interrompe o fluxo da narração realista ou suspende a caracterização das personagens (p. 59).

Se tomarmos o romance realista tradicional como paradigma, portanto, o *Memorial de Aires* parecerá, pelo menos à primeira vista, uma obra frustrada: suas estruturas romanescas jazem como esboços descartados, como partes de uma integração que não se realiza. Daí certa melancolia da forma no *Memorial de Aires*: se há alguma resignação nesse romance, essa se encontra na dolorosa consciência – consciência objetiva, pois que traduzida em forma literária – de que a obra só poderia realizar-se por meio de sua própria negação, de que o único caminho que se lhe oferece tinha em sua própria impossibilidade um de seus momentos essenciais (p. 64).

No entanto, o conteúdo desse diário se restringe mais em contar episódios de vida de terceiros e descrever os outros (as 3.<sup>as</sup> pessoas), do que dar notícias do próprio memorialista. O conselheiro Aires registraria apenas para si as impressões de fatos e pessoas, bem como as reflexões que nascem dessa contemplação. O tema central não é ele mesmo, mas os outros (as 3.<sup>as</sup>

peças). Aires é, como seu nome exprime<sup>84</sup>, uma espécie de substância que vai permeando tudo – não tem consistência em si (etéreo), mas sem cuja presença não há vida (narrativa).

Pedro Fragelli:

Ao chamar a atenção para as dificuldades implicadas em combinar a notação caprichosa e descosida de um diário íntimo com a organização rigorosa de um romance realista, Mário de Alencar identifica no livro um problema estrutural de primeira ordem, que não foi estudado em profundidade pela crítica. (...) o modo como esse problema é equacionado no *Memorial de Aires* possui um importante significado histórico-social e vincula-se ao esforço que Machado de Assis realizava para transpor

---

<sup>84</sup> Não é meu propósito, aqui, fazer uma análise onomástica do diarista, José da Costa Marcondes Aires. Para tanto, remeto ao trabalho de Wilberth Salgueiro, resumido pelo seu orientando Wolmyr Alcantara, na sua citada dissertação de mestrado, nas páginas 38 a 41, ainda que eu não o acompanhe nas suas conclusões: [início da citação] Outro estudo contemporâneo que merece destaque é o artigo “Descobrir e encobrir – a diplomacia machadiana: José da Costa Marcondes Aires”, de Wilberth Salgueiro, sobre a questão dos nomes no romance, mais precisamente sobre o do conselheiro, bem como suas implicações para a interpretação do papel dessa importante personagem em relação ao enredo.

Ele ainda enfatiza que *O nome – em particular, o antropônimo é um signo vigoroso na literatura, sendo parte vital da dialética lúcido/lúdico que faz funcionar a ficção. Aventurar-se pelos nomes prevê alguns cuidados – para mais prazeres e menos perigos. A regra número um, sem a qual nenhuma outra ganha sentido, é considerar sempre o contexto (ficcional, poético) em que o nome acontece. O mesmo nome funciona de modo diverso em contextos diversos. Jamais esquecer as imensas diferenças entre nossos nomes civis e os nomes inventados é fundamental. Perceber o grau de intencionalidade do nome ajuda a mensurar sua importância. Nem todo nome pede para ser esquadrihado, dissecado – às vezes, o nome pede repouso. (SALGUEIRO, 2006-07, p.59)*

O nome “Aires”, assim, poderia, entre outras possibilidades, ter seu sentido ligado a) ao plural de “ar”, o que calha bem com a personalidade do diarista, um ser flexível; b) à águia, já que, etimologicamente, seria possível dizer que Aires provém do radical germânico *ar*, que nos dá esse pássaro sempre associado à perspicácia ou ao talento; c) a senhor, uma vez que, na etimologia teutônica, Aires remete a senhor, aqui entendido tanto como nobre, proprietário, como senhor da própria narração.

Os outros nomes do conselheiro também são estudados e ganham sentidos por vezes inesperados. “Marcondes” remete, como já o perceberam Paes e Gledson, à ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner, em que há a presença do Rei Marcos, preterido pela linda Isolda que ama Tristão. “Costa” poderia apontar para a relação que Aires estabelece com o mar e a viagem marítima (tema já sugerido também na epígrafe do romance). A ideia é reforçada pela aproximação entre “Costa” e o “mar”, de “Marcondes”. Um outro sentido possível está ainda em “Marcondes, que contém “condes”, uma possível referência à postura aristocrática do personagem.

Com “José”, temos ao menos duas possíveis abordagens, ambas irônicas: na primeira, este nome tão popular pode servir de contraponto a “Aires” (bem pouco comum, singular) e a Marcondes (que remete a nobreza). Também funciona como contraponto ao nome do criado, também José, e a uma possível e inesperada similitude entre os dois.

Vale chamar a atenção ainda para outra descoberta, (...) o palíndromo contido na palavra “Aires”, a qual, lida ao contrário, oferece-nos “seria”, futuro do pretérito do verbo ser.

Lembremos também que o citado tempo verbal é muito usado quando quem fala não deseja responsabilizar-se pelo que diz, o que calha bem com a personalidade de um diarista que confessa ter “tédio à controvérsia”. [fim da citação]

comportamentos específicos da elite brasileira de sua época para a estrutura de seus romances (p. 47).

(...) ao passar de um gênero para o outro, o conselheiro Aires frustra as expectativas legítimas do leitor em relação a cada um deles, de modo que, à primeira vista, nem o romance nem o diário íntimo cumprem o que, até os inícios do século XX, de hábito prometiam. Aires oferece ao leitor, por um lado, uma história narrada sem objetividade e turvada de obscuridades, ao contrário do romance realista tradicional; por outro, um diário íntimo no qual o diarista, esquivo, não se dá por achado, em sentido oposto ao de costume. No caso do *Memorial de Aires*, portanto, a eficácia da agressão ao leitor provocada pela alternância dos dois gêneros mobilizados pela obra envolve, também a violência contra a própria forma literária. Assim, como um autêntico sádico, sugerindo que obedece a um princípio superior que está além da regra ironicamente reconhecida, Aires ironiza a lei que os autores de diários íntimos têm o hábito de impor a si mesmos, a introspecção (p. 48).

(...) Assim como o romance, o diário íntimo é uma forma literária específica da era burguesa e originária da experiência do mundo desencantado. Desde seu surgimento, no final do século XVIII, constituiu-se especialmente como um dos meios pelos quais o indivíduo procurava reagir à existência contingente, de modo a encontrar a si mesmo. Nisso, ainda, assemelha-se ao romance, cujo conteúdo, segundo Lukács, era “a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” [Georg Lukács. *A teoria do romance*, São Paulo, Editora 34; Duas Cidades, 2000, p. 89]. Com as mesmas finalidades, a subjetividade costuma realizar, no diário íntimo burguês, o movimento inverso: volta-se sobre si mesma, lança-se a experiências interiores, põe-se à prova por meio da autoanálise para, quem sabe um dia, chegar a si própria. Desse modo, o diário íntimo consolidou-se no século XIX como uma das principais formas da reflexão da subjetividade moderna, como um dos caminhos mais utilizados pela burguesia para realizar a “peregrinação ao mundo interior” que essa classe fervorosamente empreendeu ao longo do oitocentos. O exercício do autoconhecimento se tornou, nesse contexto, uma espécie de compromisso fundamental que o indivíduo assumia, por livre e espontânea vontade, ao começar a escrever um diário íntimo – como se firmasse um contrato consigo mesmo (pp. 48-49).

Este trecho de Fragelli retoma o que Ian Watt descreve no seu livro *A ascensão do romance*, citado no capítulo primeiro desta tese, sobre o surgimento da individualidade, a ênfase na subjetividade e o distanciamento do público e do privado, a partir da consolidação da burguesia. O conselheiro Aires é representante desta classe e, como todos sabem, é um dos elos que ligam *Esaú e Jacó* e o *Memorial*. Portanto, aqui, é necessário retomar, ainda que brevemente, a questão da “autoria” ficcional, abordada no capítulo anterior, por ocasião do exame das “advertências” postas às respectivas narrativas, pelo suposto editor. Lá, como vimos, Márcia Lígia GUIDIN (2000), trata dessa questão. Novamente a trazemos à discussão:

É desta obra [*Esaú e Jacó*] que será ostensivamente retomado o personagem-narrador, o mesmo conselheiro Aires, a quem o autor agora delega a palavra em primeira pessoa. É inspirada nela a nova concepção formal da obra seguinte: antes uma narrativa a partir de um diário, agora, um diário. É dela que vem o próprio título, que lá já existia: “Memorial”. Mais rigorosamente ainda, poderíamos dizer que o *Memorial de Aires* é concebido e nasce dos meandros ambíguos do prefácio a “advertência”, [...] de *Esaú e Jacó*, prefácio este que, aliás, valeria potencialmente como matriz verossímil de quaisquer obras que dele adviessem (p. 27-28).

Se a “Advertência” 1, que precede *Esaú e Jacó*, foi escrita de modo impessoal, em 3.<sup>a</sup> pessoa, sem identificação de autoria, já a “Advertência” 2, ao *Memorial de Aires*, é escrita em 1.<sup>a</sup> pessoa e vem assinada por M. de A. Assim, ambas as “Advertências” estão formalmente de acordo com as narrativas respectivas que lhes seguem: a de *Esaú e Jacó*, escrita em 3.<sup>a</sup> pessoa e sem identificação de autor, introduzindo um relato em 3.<sup>a</sup> ou 3.<sup>as</sup> pessoas (se se considera mais de um narrador, como ficou dito); ao passo que a do *Memorial*, estritamente em 1.<sup>a</sup> pessoa, tal como no diário de Aires, e devidamente autografada como M. de A.

Todavia, da leitura desta 2.<sup>a</sup> “Advertência” ficamos sabendo que M. de A. foi também o autor da 1.<sup>a</sup> “Advertência” e, conseqüentemente, o editor do último caderno do conselheiro: “Quem me leu *Esaú e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio...”, escreve ele. Porém, a referida advertência colocada por M. de A. à obra, desfaz essa ilusão, porquanto o caderno de Aires ficou guardado num baú e depois foi editado. Quanto tempo teria ficado oculto? Que espaço de tempo mediará a escrita de Aires e a edição? Não se sabe. Cronologicamente falando, o distanciamento entre narrado e escrita seria bem mais curto, em relação às demais narrativas: seria um narrar quase que imediato aos fatos. Redigido em forma de diário, apresenta datas específicas e mesmo horários de escrita. As datas também indicam os vazios, espaços em que não ocorreram registros de fatos dignos de nota. Isso dá à narrativa um frescor e uma atualidade quase que instantânea. Comparativamente às *Memórias Póstumas*, *Dom Casmurro* e *Esaú e Jacó*, escritas após a consumação final dos fatos, onde, portanto, a marca do distanciamento cronológico é mais forte, o *Memorial de Aires*, escrito em forma de diário, com o registro de datas e horas, aproxima o momento da escrita ao momento do

acontecido – o que, presumivelmente, encurta o tempo de elaboração interna do narrador sobre os fatos para que ele os devolva em forma de reflexões e comentários.

Cilene Margarete Pereira, em *As “advertências” machadianas e a instauração da ambiguidade: os casos de Esaú e Jacó e Memorial de Aires*<sup>85</sup>, complementa, a esse respeito:

Três informações são importantes a princípio: a primeira refere-se a certo desinteresse que os leitores possam ter em relação ao escrito – pela forma de diário e pelo corte que fora necessário, a fim de fazer a matéria um pouco mais interessante –; a segunda diz respeito ao fato do editor assumir que redigira *Esaú e Jacó*. Se fora assim por que o editor não dissera, em sua advertência ao romance de 1904, que apenas se utilizara das anotações do conselheiro para escrever o que viria a ser *Esaú e Jacó*?

Ao contrário, ele deixa a entender claramente que o manuscrito fora impresso da mesma forma que encontrado nos objetos pessoais de Aires, inclusive atentando para a incompreensão do título “Último”: “A razão desta designação não se compreendeu então nem depois”.

A terceira informação refere-se ainda à mentirosa advertência do editor, dizendo que a narração do *Memorial de Aires* “vai como estava, mas desbastado e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto”, ocultando, assim, um elemento fundamental para a leitura da obra – e que, ao que tudo indica, é um acréscimo do editor: as epígrafes que abrem o diário do conselheiro Aires. Se a introdução das epígrafes é trabalho do editor, ele interfere no texto de Aires não apenas decotando o original, mas introduzindo-lhe trechos que sugerem, no mínimo, uma antecipação do conflito e de sua solução final, dando-lhe, portanto, um aspecto circular. Nesse sentido, “as epígrafes reúnem-se ao título e à advertência como (...) incisão da ‘paratextualidade’ e expressam a interpretação do editor quanto ao manuscrito”, conforme observa Saraiva (1993: 186).

A introdução das epígrafes é trabalho do editor, já que, possivelmente, Aires não as escreveria em seu diário – a não ser que o fizesse depois de terminado o texto, a fim de “resumir” suas ideias e fatos principais. Nesse caso, isso sugeriria que o conselheiro tinha a intenção de deixar o manuscrito mais próximo possível de um texto a ser publicado? Apesar de expressar inúmeras vezes no *Memorial* o desejo de queimar suas anotações, será que o velho diplomata queria justamente o contrário?

É preciso não esquecer que *Memorial de Aires*, o romance que temos em mãos, é uma forma “decotada” do manuscrito (diário original) do conselheiro, portanto ausente de “algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões” que não dizem respeito ao tema principal, conforme nos chama a atenção o editor no prefácio. Dessa forma, se o real introdutor das epígrafes for o conselheiro Aires isso sugere que o decote feito pelo editor é absolutamente dispensável, pois as partes ausentes em nada atrapalhariam o andamento da história dos dois principais casais que se movem no romance, já que o ex-diplomata, certamente, não colocaria como epígrafes trechos que não referissem aos temas preponderantes de suas anotações. De qualquer maneira, essa é apenas uma das dúvidas que o romance nos oferece – observe o leitor que ainda não adentramos no texto propriamente e já somos perturbados com essas indicações curiosas e, no

---

<sup>85</sup> Revista Linguagem. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos (SP), 2010.

mínimo, nebulosas. Está aí o valor interpretativo das “advertências” machadianas para a leitura e apreciação da obra.

Como vemos, são tiradas algumas coisas ali, colocadas outras aqui, sem que o leitor se dê conta da presença hostil do editor, que mente, se contradiz e amplia o problema da narração – atitude bem similar à do próprio narrador machadiano pós 1881.

A “advertência” de *Memorial de Aires*, ao mesmo tempo em que reivindica fidedignidade e realismo para a narração que introduz, (...) serve para levantar a dúvida sobre tudo o que vem em seguida. Quando se trata de um texto, “decotar”, “desbastar”, e conservar “só o que liga o mesmo assunto” não são atitudes neutras, impessoais, como quer fazer crer M. de A. no prólogo. Em função da triagem do que pertence e do que não pertence ao mesmo assunto – além da prévia determinação de qual é o assunto –, pode-se alterar completamente o sentido daquilo que o autor original talvez quisesse significar. (GUIMARÃES, 2001: 215).

A intromissão do editor não é tão inocente como ele faz crer. A partir das duas advertências, temos instaurado um jogo ficcional que se propõe como um enigma a ser descortinado pelo leitor, já que o prefácio de *Esaú e Jacó* sugere que não houvera manipulação do manuscrito – e isso é assumido depois pelo editor – e a de *Memorial de Aires* apresenta uma manipulação menor (de acordo com as palavras do editor) do que possa ter de fato ocorrido. Márcia Guidin fala da mudança estrutural que há entre *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, observando que ... referências à autocensura estilística, assuntos a serem resumidos em frases que não admitem excessos, mediados pela cronologia, temas íntimos, submetidos ao eixo da memória, são traços decisivos da concepção do *Memorial*, antes muito pouco expressivos na narrativa sob o foco da terceira pessoa de *Esaú e Jacó*. (GUIDIN, 2000: 38).

Para a autora, isso significa e marca o envelhecimento de Machado de Assis, argumento que fundamenta sua tese. Entretanto, isso pode sugerir outras duas possibilidades: Machado de Assis não tinha esboçado ainda a configuração exata de seu último narrador; ou a voz narrativa não corresponde exatamente à de Aires, apesar de basear-se nos cadernos deixados por este. Dessa forma, há verdadeiramente a intromissão do editor que reescreve o romance.

De fato, por causa deste artifício próprio do âmbito literário, ou seja, a evocação do processo de edição do texto para posterior leitura, essa imediaticidade do *Memorial de Aires* ganha outra perspectiva, transformando-a em ilusória: o recurso a um editor que encontra manuscritos e os edita para publicação se presta a perpetuar a intenção de deixar patente ao leitor que o processo todo, na verdade, não passa de criação ficcional, estabelecendo a distância necessária entre a realidade tal qual e a “realidade” mediada pela vivência do autor (seja ele ficcional ou não, se identifique ou não com o narrador). Na verdade, todo esse artifício seria supérfluo às narrativas em si. Fragelli toca neste aspecto, também, ao comentar tal jogo ou recurso, porém

com ênfase na invocação a supostos leitores – caso estranho, em se tratando da composição de um diário íntimo:

À medida que confere uma feição narrativa às suas anotações, Aires inscreve um interlocutor no horizonte de seu texto: “O narrador”, escreveu Anatol Rosenfeld, “quer comunicar alguma coisa a outros” [Anatol Rosenfeld, *O teatro épico*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 24]. O leitor, por sua vez, conforme a notação realista prossegue, tende a sentir-se previsto na prosa, o que não costuma ocorrer quando tem diante de si um diário íntimo, onde “a lógica do gênero exige que o redator seja seu próprio leitor, e seu único leitor”, de modo que “o destinatário externo é, em princípio, excluído” [Jean Rousset. *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, José Corti, 1986, p. 144, 171]. Nos diários íntimos ficcionais, a exclusão do interlocutor no diário costuma ser reproduzida artisticamente pelo escritor, sendo o leitor previsto apenas por alguém – um editor fictício, na maioria dos casos – que afirma ter encontrado por acaso o diário que se está publicando, como na “Advertência” do *Memorial de Aires*. No *Memorial*, de modo diverso, a inclusão do interlocutor também se verifica – e reiteradamente – no próprio diário íntimo, que apresenta, volta e meia, estruturas e aspectos de um romance em terceira pessoa.

O êxito do *Memorial* reside, pois, em grande parte, no extraordinário potencial anti-ilusionista da técnica machadiana: as interrupções constantes da narrativa, que fraturam o romance, se por um lado submetem o leitor à lógica da dominação de classe, por outro permitem que ele aprenda a desconfiar do discurso do conselheiro, primeiro passo para compreender que o *Memorial de Aires* é um romance realista em que se representa, no plano das formas, o diário íntimo de um representante das classes dominantes brasileiras do final do Segundo Reinado (p. 65).

Outro elo comum a ressaltar entre os dois últimos romances de Machado: o enquadramento cronológico de um determinado período registrado nas duas obras. Em *Esaú e Jacó*, a história começa em abril de 1870, com o nascimento dos gêmeos Pedro e Paulo, seguindo até por volta de 1894 ou '95, dadas as menções sobre acontecimentos ocorridos durante o governo do Marechal Floriano Peixoto. O auge da trama, porém, se desenrola nos anos de 1888 e '89, mesmo período compreendido no *Memorial de Aires*. Em *Esaú e Jacó*, paralelamente aos fatos históricos sumaria, fragmentariamente descritos ou apenas aludidos, vemos os deslocamentos da família Batista, por exemplo, por razões das alterações políticas locais e, concomitantemente, os avanços e recuos, investidas e estratégias de Pedro e Paulo em direção à Flora, a crescente alienação desta a todo o exterior, focalizando-se nas pessoas dos gêmeos, e o desfecho dual – difusão, confusão, transfusão e identificação interna –, em meio à desintegração externa, até a dissolução final da morte. No *Memorial*, este tempo cronológico se restringe ao ano inteiro de 1888 e boa

parte de 1889, não chegando aos derradeiros momentos do Império e a proclamação da República, e registra a vida do casal Aguiar, a chegada dos filhos postiços e a partida deles, depois de um breve período de convivência a quatro.

Todavia, é, no mínimo, estranho que uma mesma “pessoa” que tenha participado dos dois círculos de relações – da família Santos e do casal Aguiar – e tenha registrado fatos e impressões de ambos, considerando também a sua contemporaneidade, não lhes faça menção em conjunto. Assim, cada narrativa é um mundo totalmente à parte, sem qualquer intersecção. Este ponto não tem sido, praticamente, objeto de reflexões críticas dos estudiosos, mesmo que se suponha que tal defasagem tenha sido decorrência da operação do tão propalado editor, que teria cortado toda referência de uma história a outra, tornando-as totalmente independentes.

Seguindo adiante, no exame conjunto de *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, em termos do aspecto espacial, o que se nota é a mesma restrição dos movimentos desse narrador em relação ao anterior, que, embora apareça subindo a Petrópolis, tomando a barca ou andando pelas ruas do Rio de Janeiro, atua mais em ambientes fechados dos salões amigos e domésticos. Entretanto, o Aires de *Esaú e Jacó* se mostra mais vivaz, vigoroso e ativo do que o do *Memorial*, chegando mesmo a empreender uma viagem à velha Europa, de onde retorna depois de onze meses, com “o mesmo ar de velho elegante, fresco e bem-posto” (capítulo 116). O Aires do *Memorial*, voltando aposentado ao Brasil em 1887, dá mostras de aqui querer permanecer definitivamente, pois cansara-se de viagens. Isso e outros sinais de senilidade, como confundir datas, em 10 de agosto de 1888, mais as menções a achaques, dores, dificuldades de visão, um certo gosto por temas relacionados a cemitério e morte, dão ao Aires do *Memorial* um aspecto mais envelhecido e débil que o de *Esaú e Jacó*. Nem a eterna flor de sua botoeira aparece mais. A decrepitude e desintegração vão deixando os seus rastros e aparecem mais marcadas pelo contraste com a juventude, o vigor, as perspectivas de futuro do jovem casal Fidélia e Tristão.

O retrato que se obtém do Aires do *Memorial* é o de alguém que aparentemente já desistiu de sua existência, passando o tempo que lhe resta em viver das vidas alheias. Pedro Fragelli igualmente se deteve no exame dessa característica do narrador, apresentando as seguintes conclusões:

Ao “desaparecer”, pelo menos à primeira vista, como sujeito elocutório, Aires parece assumir a posição clássica do narrador épico, o qual, como se sabe com Goethe e Schiller, “não deveria aparecer ele mesmo em seu poema; de preferência, deveria ler por detrás de uma cortina, de forma que se pudesse abstrair [a narração] de toda personalidade”. Para o leitor do *Memorial*, portanto, a frustração das expectativas de ler um diário íntimo corresponde o despertar das expectativas de ler um romance. (...) Aires parece ser, desde o início da leitura, um romancista na posição de um memorialista (pp. 50-51).

A transição sutil do registro de diário íntimo para o de romance pode ser observada logo no início do livro, quando o conselheiro faz a “apresentação” do casal Aguiar (p. 51).

A representação do tédio, como se sabe, é uma das especialidades de Machado de Assis e uma das marcas do romance maduro do escritor. No *Memorial de Aires*, em particular, ela está por toda parte, impregnada no tom da prosa, da primeira à última frase do livro: “Livro cinzento, livro morto, livro bocejado e não escrito. Aires? Fidélia? Tristão e o casal Aguiar? Só vejo uma personagem – o Tédio”, escreveu Augusto Meyer (p. 52).

Comparando-se Brás Cubas e Aires, este último é de outro estofo – nunca buscou o reconhecimento público, sempre evitou as disputas, tudo conciliando, em tudo condescendendo. Exerceu a diplomacia em todos os campos (na profissão e na vida), perseguindo uma neutralidade que beira a nulidade e confessa ter sido a própria diplomacia exercida função antes decorativa que outra coisa (31 de agosto de 1888). A intensidade vigorosa de Brás Cubas em Aires é emasculada, restando-lhe apenas um título – conselheiro – que, afinal, lhe demandaria ter opiniões próprias, coisa que Aires definitivamente parece não possuir. Porém, num ponto os dois narradores se aproximam, como bem demonstrou Fragelli, no seu estudo, já longamente citado:

No *Memorial*, ao situar a autoanálise na esfera do capricho, Aires desqualifica a prática burguesa da introspecção, que no âmbito do diário íntimo está ligada à constância e corresponde a um projeto individual. Nesse ponto, como em tantos outros, o conselheiro assemelha-se a seu antecessor Brás Cubas, que ao longo da vida submete as finalidades mestras da vida burguesa – a Poesia, a Política, a Ciência, a Livre Empresa etc. – à órbita da veleidade, de modo que elas perdem a sua função original de estruturar a subjetividade e passam a fazer parte da lógica da

volubilidade, baseada na fruição imediata e sem limites, assim com na busca de “uma supremacia qualquer” (p. 49).

Na verdade, o discurso de Brás Cubas e o de Aires alcançam o mesmo fim: demonstrar a vacuidade das coisas e dos projetos humanos. O que muda é o tom e a dicção de cada um. Brás verbaliza, numa narrativa crua, como a sacudir o leitor do torpor da existência, mostrando a si mesmo como espetáculo consumado da miséria da condição Humana. Ele, que no capítulo final (Das negativas), se vangloria de não ter transmitido a nenhuma criatura, por geração, o legado de nossa miséria, a transmite agora através de sua autobiografia impiedosa, a todos os leitores. Aires, por via reversa, ao registrar pateticamente o próprio exercício de recolher a seiva da vida alheia, para manutenção da sua, acaba por demonstrar cabalmente a precariedade dos juízos e prognósticos, o relativismo dos sentimentos e propósitos, e o contínuo movimento de ilusão/desilusão no qual se debate a frágil e instável criatura humana.

De Brás Cubas a Aires do *Memorial*, passando pelo Aires de *Esaú e Jacó*, nota-se, ainda, um outro elemento importante de uso de recurso narrativo: Brás Cubas oferece uma “luneta” para leitura de sua narrativa (ele, intencionalmente, a oferece ao leitor logo no início da escrita, valendo-se de uma estratégia própria a alguém que se encontra além da temporalidade, ao alterar a sequência cronológica dos fatos) – trata-se da descrição do seu delírio (capítulo 7). Aires, em *Esaú e Jacó*, oferece a luneta da epígrafe de Dante – “dico, che quando l’anima mal nata...” também logo no início de sua narrativa (capítulo 12) e o leitor que a vá examinando, completando o que falta e tirando as conclusões.

Mas o Aires do *Memorial* não oferece nenhuma luneta, a não ser sua própria visão aproximada dos objetos (dada a exiguidade dos recintos fechados dos âmbitos domésticos), dos fatos e das pessoas. Os olhos com os quais o leitor vê são os do próprio narrador, com isso reduz-se também o espaço do leitor – ele não tem outro parâmetro para captar a realidade narrada, não tem outro recurso senão os senis olhos do conselheiro aposentado.

Num caso como noutro, ou seja, com lunetas ou sem elas, porém, distorções são possíveis: as lunetas aumentam a imagem, à custa de se concentrar em partes delimitadas, reduzidas do objeto observado; assim, detalhes são amplificados, destacados, vistos em primeiro plano. Com isto, corre-se o risco de perder o panorama geral, o arranjo natural das coisas. Em *Memórias Póstumas*, a luneta (delírio) é obra de um desarranjo mental, da invasão da sandice à casa da razão ... A luneta de Aires de *Esaú e Jacó* é temerária, pois remete a questões que o homem não pode resolver por si, que se acham no coração humano – “abismo dos abismos” – questões sobre a origem e o fim último (l’anima mal nata e o seu destino...).

Por sua vez, o sexagenário Aires do *Memorial*, cujos olhos já perderam com a idade a natural agudeza (11 de novembro de 1888), ainda mais os têm doentes (21 de agosto de 1888, às 5 horas; 24 de agosto de 1888 e 31 de agosto de 1888, às 6 horas). Mas, contrariamente às lunetas citadas, oferecidas logo de início, que possibilitam ao leitor atento ressaltar de antemão as distorções por elas proporcionadas, no *Memorial* só tardiamente o leitor constata que os olhos através dos quais enxerga a história (os de Aires) estão irremediavelmente comprometidos, possivelmente distorcendo as imagens captadas e a realidade por trás delas. Se a acuidade visual natural de um sexagenário já está comprometida pelo processo do envelhecimento, não lhe permitindo enxergar mais com fidelidade os objetos, muito menos os olhos afetados pela fadiga ou doença, como os do conselheiro, poderão perceber “a causa secreta de um ato, que escapa muita vez a olhos agudos” (11 de novembro de 1888).

A questão temporal é presente em todos os romances, principalmente quanto ao tédio que causa a sua passagem. Como já assinali, o tempo é descrito como um rato roedor das coisas, ou como um dragão imortal, apesar de todas as tentativas humanas de matá-lo. Matar o tempo parece, pois, ser a maior, senão a única, ocupação da maioria das personagens. Tanto é assim que o narrador de *Esaú e Jacó* conclui que o “tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um

pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso, do outro” (capítulo 22). Eis aí um dito que mereceria tratados filosóficos – bordar nada no tecido invisível do tempo seria o quê? A máxima realização humana? Deixar o tempo passar, simplesmente, sem a ânsia de preenchê-lo de alguma forma? Isto seria o oposto do que mostram as personagens machadianas. Seria uma utopia, um ideal impossível de se realizar.

Quanto a ser a obra mais sutil do outro mundo é também discutível, porquanto não se sabe nada de lá, nem mesmo se há um tempo. De qualquer forma, Brás Cubas, que estaria já naquela condição, contradiz o dito, posto que tenta se distrair do tédio da eternidade expedindo páginas escritas para o nosso mundo temporal, falando sobre sua vivência aqui e não a de lá.

A questão seria mais um daqueles enigmas insolúveis, não bastasse a natureza humana ser tão irrequieta e insaciável, um abismo de contradições. Eis, portanto, outro grande desvão. Eis outro abismo (*abyssus abyssum invocat*, ou seja, um abismo chama outro abismo, como canta o salmo bíblico): a distância do real e de uma impossibilidade real – o ser humano estar inserido no espaço e no tempo e não os preencher com sua simples existência. Do mesmo modo que se o Deus do *Gênesis* não tivesse dado a existência aos mais diversos seres, o mundo não teria surgido do nada, assim também não haveria poesia, não haveria literatura, não haveria narrativa alguma se o poeta não criasse esse mundo, não o bordasse, não o tecesse.

Evidenciando a estrutura lacunar do *Memorial*, Wolmyr Alcantara, na sequência de sua dissertação, a propósito de um estudo de André Luiz Barros, *Um narrar a menos: o conselheiro no Memorial de Aires*<sup>86</sup>, escreve:

Num contexto assim, as lacunas do *Memorial*, suas reticências, meias-palavras e alusões às vezes um tanto cifradas e que acabam por conferir à obra, no dizer de André BARROS (2006), um ar de que algo se esconde ganham enfim uma conotação específica e de *problema*. É exatamente quando não se pode mais nublar os fatos, interpretando-os para além dos interesses de classe do narrador, que os vazios narrativos melhor aparecem e mais pedem por ser preenchidos. E ainda que o todo não se vislumbre por completo, ao menos algo da narrativa perdida é reconstituída.

---

<sup>86</sup> in: José Cezar de Castro Rocha (org.). *À roda de Machado de Assis – ficção, crônica e crítica*. Chapecó: Argos Editora, 2006.

E também da crítica ao romance, visto que, por longo tempo, viveu nublada pelas insistentes correlações entre autor e narrador. Para a crítica da época da publicação, bem como para aquela da primeira metade do século XX, Aires era talvez a última encarnação ficcional do escritor, já velho e doente. Era também sua reconciliação com a humanidade, visto ser o diarista daqueles que não se batem com ninguém, por motivo algum, sempre aberto a escutar e a concordar (p. 13).

Mas a narrativa existe e se funda numa motivação interna do narrador: contar uma história. Assim é que, no *Memorial*, um fio que perpassa praticamente todas as anotações referentes ao enredo propriamente falando da narrativa, é o de uma aposta: do memorialista, conselheiro Aires, com sua irmã, Rita. O objeto da aposta é a conduta de uma jovem viúva, de nome Fidélia com relação a seu futuro. Aires se encarrega de evocar uma outra aposta, a de Fausto e Mefistófeles, da obra de Goethe. A aposta fraterna aparece mais como um passatempo, quase uma brincadeira, se comparada à outra, tão trágica e tenebrosa – porque lembra observadores à espreita, a fazer mexericos da vida alheia ...

Todavia, a razão mais profunda, na verdade, gira em torno de sondar o coração humano e suas razões: Fidélia manteria o luto até se juntar ao defunto marido, na morte? Ou se deixaria levar pelos apelos da mocidade, à força da vida e de um novo amor, se surgisse? Essa dinâmica, isto é, as forças da morte contra as da vida, é o mote da história.

Isso tudo transcorrendo num período crucial da história brasileira, os anos de 1888 e 1889, em que tudo se achava instável e confuso, quando se deram a abolição da escravatura, a queda do império e a proclamação da república, se bem que o *Memorial* não avance até esse último evento e nem se refira a ele, nem mesmo remotamente, dando indícios das intensas movimentações políticas e sociais que levaram ao fato que aconteceria nos meses subsequentes à anotação final, de agosto de 1889. Mesmo a assinatura da Lei Áurea, que constituiu uma grande alegria pública, fica dissolvida em meio às alegrias particulares do casal Aguiar. Esse descompasso entre o mundo privado e o mundo social fica ainda mais patente no *Memorial de Aires* do que nos demais romances, notadamente o seu antecessor, *Esaú e Jacó*, que abarca o mesmo período histórico e os mesmos acontecimentos, vistos por

um mesmo observador e relatados, supostamente, pelas mesmas mãos, esvaziando-os de seus conteúdos. Prova disso é que o conselheiro, registrando no seu diário a assinatura da lei da abolição dos escravos no Brasil, comenta o seguinte:

Ainda bem que acabamos com isto. Era tempo. Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da História, ou até da Poesia. A Poesia falará dela, particularmente aqueles versos de Heine, em que o nosso nome está perpétuo. Neles conta o capitão de navio negreiro haver deixado trezentos negros no Rio de Janeiro, onde 'a casa Gonçalves Pereira' lhe pagou cem ducados por peça. Não importa que o poeta corrompa o nome do comprador e lhe chama Gonzales Perreiro; foi a rima ou a sua má pronúncia que o levou a isso. Também não temos ducados, mas aí foi o vendedor que trocou na sua língua o dinheiro do comprador.

Mas, o mais interessante é o que anotou no dia 14 de maio de 1888, um dia após aquele fato histórico: "Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular" e passa a dar notícias sobre a carta recebida de Tristão pelo casal Aguiar após muitos anos de silêncio do moço.

Muitos já se perguntaram sobre o porquê dessa omissão e desse silêncio de Machado sobre acontecimentos tão marcantes. Alcantara Filho se refere à questão:

De qualquer forma, o recobro da "estória" e, por extensão, da História, através do leitor atento, é um dos legados do escritor no seu último livro. E é assim que ele talvez tenha inscrito, em sua obra, parafraseando Walter BENJAMIN (1996)<sup>87</sup>, uma história dos vencidos à brasileira, mas do modo como bem especificou um de seus argutos críticos contemporâneos: à Machado. No seu trabalho sobre a onomástica do conselheiro, Wilberth SALGUEIRO (2006-07)<sup>88</sup> vê o palíndromo "seria" inscrito no nome Aires, como metáfora do próprio modo de ser do diarista. É também uma metáfora de como devemos ler a política e a história em suas obras, não pela via direta, mas como problema e contradição, que se acentuam com a aparente ausência e mesmo certo desdém com que são tratadas pelos narradores.

Ao analisarmos com atenção os escritos do conselheiro, que se passaram entre 1888 e 1889, uma série de reticências, lacunas e incompletudes surgem a nossa frente. Esses vazios narrativos, dos quais nos fala Wolfgang ISER (1999)<sup>89</sup>, que cobram do leitor uma atitude participativa diante da obra literária, são lembrados por BARROS (2006) no

---

<sup>87</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, PO: Relógio D'água, 1992.

<sup>88</sup> SALGUEIRO, Wilberth. "'José da Costa Marcondes Aires' - conselheiro, diplomata, escritor: um nome-calidoscópico em *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*". *Espelho: revista machadiana*. Número 12/13, 2006-07, p. 45-67. ISSN/ISBN: 10727140. Este ensaio já foi largamente citado, a propósito da onomástica de José da Costa Marcondes Aires, o conselheiro Aires, acima.

seu estudo sobre o *Memorial*. Segundo o crítico, esse livro lacunar, cuja própria estrutura nasce do desbaste de um editor que limou o que pensava não ser do interesse do público, aponta para uma importante característica da ficção machadiana, o diálogo com o leitor (p. 14).

Entretanto, em compensação, no seu *Memorial*, Aires vai pontuando datas comemorativas ... como o jantar celebrativo da batalha de Sedan, em 2 de setembro de 1888. O que dizer disso? Diferentemente, o banquete de 1814, das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, marcando a queda de Napoleão, tinha razão de comemoração por parte de brasileiros, à época, “no tempo do rei”, posto que o corso havia ameaçado seriamente a família real portuguesa, o que provocou sua vinda ao Brasil. E a batalha de Sedan? Qual a razão?

Desta forma, uma outra pergunta se impõe: qual o sentido profundo da tensão entre o público e o privado? A razão mais provável é a de esvaziar os contextos, ao abstrair deles os fatos que os geraram, diluindo, assim, os significados dos mesmos, como tenho procurado demonstrar.

É certo que quando da publicação do *Memorial de Aires*, em 1908, já haviam transcorrido muitos anos daqueles fatos históricos nacionais. Mas, talvez, haja referências veladas a eles, principalmente no que tange ao processo da abolição da escravatura na narrativa do *Memorial*: refiro-me ao papel do pai da protagonista, Fidélia, o barão de Santa-Pia, e o destino dado à propriedade que leva o mesmo nome. O nome: como em tantas outras ocasiões, por trás de um nome pode se esconder todo um discurso, uma reflexão, uma aproximação reveladora (tal como os de Capitolina, Escobar e Santiago, no capítulo 4). Como já disse anteriormente, no presente caso não me deterei mais extensamente no exame dos nomes próprios, limitando-me a reforçar que, para efeito da leitura que faço do romance em estudo, basta tomar o sobrenome “Aires” no sentido comum de “ares” (conforme a primeira acepção apontada no ensaio de Salgueiro, objeto da respectiva nota de rodapé, acima), de coisa flutuante, difusa, que permeia tudo mas é invisível, que pode remeter a alturas mas que é imanente à terra, sendo substrato de tudo o que vive. Os demais nomes, principalmente de Fidélia e Tristão, já foram

---

<sup>89</sup> ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura*. uma teoria do efeito estético. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

objeto de inúmeras especulações, inclusive do próprio conselheiro, que nas suas anotações e reflexões de 11 de fevereiro de 1888, a propósito de questões de onomástica, se pergunta sobre a razão do nome “Fidélia”, conjecturando se seria em homenagem a Beethoven (*Fidélío*), para, logo a seguir, registrar a dúvida: “Pode ser; mas eu não sei se ele (o pai da moça) teria dessas inspirações e reminiscências artísticas”.

Abro apenas uma exceção: depois do que ficou dito acima, o narrador se remete ao título nobiliário “Santa-Pia”, dizendo desconhecer alguma santa com o nome Pia (na verdade, apesar de realmente desconhecida, ela existe: trata-se de uma mártir dos primeiros tempos do cristianismo na Gália). O conselheiro diz recordar-se somente da personagem Pia, do *Inferno* de Dante.

Quanto a essa figura, em Dante, ela, juntamente com Francesca (já citada nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, capítulo 50<sup>90</sup>) e Piccarda, são “le tre malmaritate” (as três mal-casadas). Pairam dúvidas sobre a fidelidade de Pia, que teria sido morta por seu marido ... Apesar de protestar inocência, ela se encontra purgando algum pecado e pede as orações (recordações) de Dante, para que seu tempo no Purgatório seja abreviado.

Entre os estudiosos, há um relativo consenso de que se trata de Pia de' Tolomei (século 13). Na *Divina Comédia*, o espírito refere-se a si mesmo usando o artigo determinativo “la” (la Pia), que indica familiaridade, ou tratar-se de pessoa conhecida. Além disso, “la Pia” pode também significar “a piedosa”, “a virtuosa”, uma espécie de personificação da virtude.

---

<sup>90</sup> “Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu”, escreve o narrador, fazendo referência aos amores adúlteros de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta (*Inferno*, Canto V), em paralelo aos amores adúlteros de Brás Cubas e Virgília. Francesca conta a Dante a história de seus amores e do atual tormento no inferno. De sua boca sai o verso “pois te entenece o nosso mal perverso”, que Aires citará também no seu Memorial (12 de setembro de 1888, escrevendo: “Entrei nesta dúvida, – se teriam [Osório, pretendente de Fidélia, e a própria] estado juntos na rua [Aires encontrou Fidélia no bonde e, depois, na esquina próxima, viu Dr. Osório com os olhos arrastados no bonde que levava a viúva] ou na loja a que ela veio, ou no banco, ou no inferno, que também é lugar de namorados, é certo que de namorados viciosos, del mal perverso.”

No caso de Francesca e Paolo foi um livro (de cavalaria, dos amores proibidos de Lancelote e Ginebra). No caso de Brás Cubas e Virgília foi uma valsa. O narrador segue descrevendo o ambiente dessa valsa como o de um delírio.

O verso “Ricorditi di me” traz ecos da passagem evangélica do “bom ladrão” (São *Lucas*, 23,39-43: “lembrai-vos de mim quanto estiverdes no teu reino”), num pedido de perdão “in extremis”, como teria sido também o caso de Pia de' Tolomei. Ao ladrão, houve a promessa de entrada no Paraíso naquele mesmo dia. A Pia, a realização do pedido feito a Dante:

Ah! Quando à luz do mundo hajas tornado,  
Quando repouses da jornada extensa -  
De Pia recordando-te, em mim pensa.

Assim, pelo cumprimento da promessa, Pia ficou imortalizada na literatura universal.

Como no caso da viúva Noronha o narrador parece querer despistar o sentido de seu nome, “Fidélia” (a fiel), sendo que é sob esta ótica que a moça é vista por Aires (como se vê pela aposta com mana Rita, por saber se Fidélia restará sempre fiel à memória do falecido marido, ou se contrairá novas núpcias, como vimos; ou se vai continuar visitando o túmulo depois de conhecer Tristão ... etc.), por minha vez, pergunto-me se no caso do nome Santa-Pia não poderia ser mais um jogo do autor, Machado, para despistar os leitores menos avisados, como acabara de fazer no mesmo parágrafo, relativamente ao nome Fidélia, fazendo o narrador o supor ligado à ópera *Fidélío*, de Beethoven; apesar da própria ressalva do memorialista. Com efeito, Fidélia quererá, tão somente, referir-se à etimologia do nome – *fidelis* (fiel) –, objeto da aposta dos irmãos e fio narrativo subjacente à trama. Assim, entendo essa digressão do diarista como um indício de que também nesta Pia se esconda a verdadeira razão da onomástica.

A fazenda Santa-Pia é palco de uma questão capital que pautou os últimos anos do Império brasileiro: a questão da abolição dos escravos. O barão de Santa-Pia se antecipa ao ato régio, ao tomar conhecimento de sua certa promulgação, e liberta intempestivamente os seus escravos, por não concordar com a decisão dos mandatários da nação. Os eventos posteriores à assinatura da lei vão demonstrando o desacerto de uma alforria intempestiva: os negros são deixados à própria sorte – uns querem ficar, ligados à terra que os sustentou, outros partem; todos, porém, sem perspectivas de futuro.

De tudo isso a fazenda Santa-Pia é o retrato, pois, sem a direção dos donos e as terras entregues aos ex-escravos, a propriedade decaiu. Por fim, Fidélia decide doar a propriedade aos antigos cativos, livrando-se definitivamente de qualquer responsabilidade e problema daí decorrentes.

Em vista disso, levanto a questão se Machado de Assis teria criado uma imagem, uma figura do que, para ele, deveria ter sido aquele processo libertador. Santa-Pia não significaria simplesmente a pia batismal (a pia santa) que, pela lei, acabaria por extinguir a escravidão no país, à medida em que nasciam as novas gerações de cativos, libertos pelo batismo, e morriam as velhas gerações? Esse processo, mais lento, certamente, mas de uma forma natural, se encarregaria de resolver a questão sem os efeitos danosos que acarretou a Lei Áurea, no entendimento de Machado, à economia e à sociedade brasileira? De fato, milhões de pessoas, até então tuteladas pelo sistema, tiveram que arcar, de um dia para outro, com os ônus da própria existência e conservação.

Assim, se esta hipótese estiver correta, a própria citação da Pia de Dante, “ricorditi di me, che son la Pia”, cobraria outro sentido: lembrem-se de mim, a santa pia que teria libertado os filhos dos cativos ... Se a Pia da *Divina Comédia* padece no inferno por causa de amores ilícitos e clama para que os passantes se lembrem dela, a lembrança da pia do batismo serviria como reproche velado ao modo como as coisas se sucederam naquele momento histórico nacional, por atitudes impensadas (inconsequentes?) dos dirigentes da nação.

Fechado esse parêntese, avanço, agora, para o âmbito próprio deste trabalho. Como já referi anteriormente, o *Memorial de Aires* é o que traz menos citações bíblicas e nenhuma delas é expressiva, a ponto de merecer considerações mais demoradas, que as de ligeiro resumo:

Na anotação de 25 de janeiro de 1888, lê-se que em conversa com sua irmã, Rita, Aires, ao tomar conhecimento dos acontecimentos enquanto esteve fora, diz: “Pelo que ouço, enquanto eu andava lá fora, a representar o Brasil, o Brasil fazia-se o seio de Abraão. Você, o casal Aguiar, o casal

Noronha, todos os casais, em suma, faziam-se modelos de felicidade perpétua”. Assim como ocorre no capítulo 69, de *Esaú e Jacó*, “seio de Abraão” é figura de felicidade imorredoura. Ora, aqui, as felicidades elencadas foram breves, passageiras, porquanto Rita enviuvou, o casal Aguiar não teve filhos e o afilhado se foi com os pais, Fidélia perdeu o marido ...

Em 4 de fevereiro de 1888, Aires “resume” as notícias ouvidas ao desembargador Campos sobre o casal Aguiar, a impossibilidade de terem filhos e o “filho” postiço, Tristão, de quem, a certa altura, se diz: “Era um filho que ali estava, que fez dez anos, fez onze, fez doze, crescendo em altura e graça”. A última parte da frase remete à cena descrita no *Evangelho de São Lucas 2,41-52*, na qual, “quando o menino [Jesus] completou doze anos, segundo o costume, subiram [a Jerusalém], para a festa [da Páscoa]”. Depois de ter sumido, foi reencontrado pelos pais após três dias de buscas e com eles voltou para Nazaré, sua cidade. O evangelista, então, termina dizendo: “E Jesus crescia em sabedoria, em estatura e em graça, diante de Deus e diante dos homens”.

Assim, ficam explicadas aqui as referências à idade, especialmente aos doze anos, a qual se aplica o comentário “crescendo em altura e graça”, atribuído ao menino Tristão. Mais adiante, Tristão, já crescido, será comparado também ao filho pródigo do Evangelho.

No registro de 9 de junho de 1888, aparecem as imaginações de Aires sobre a corte de Osório a Fidélia. A certa altura, escreve, referindo-se à moça: “– Resolvi não casar, diria pela terceira vez naquela tarde. Três vezes negou Pedro a Cristo, antes de cantar o galo. Aqui não haveria galo nem canto, mas jantar, e os dois iriam pouco depois para a mesa (...). E Fidélia deixaria a mesa sem chorar, como Pedro chorou depois do galo.” Em tom jocoso, eu acrescento: haveria nesse jantar, talvez, um galo, à mesa, na panela!

Com efeito, lê-se, nos Evangelhos (*Mateus 26,69-75; Marcos 14,66-72; Lucas 22,54-62; João 18,17-27*), Pedro negar que fosse discípulo de Jesus e, depois, arrependido, chorar amargamente. Enquanto Pedro negou, Fidélia, ao contrário, afirmou que não casaria novamente e não se arrependeria da

resolução. No entanto, Fidélia se casará, se não com Osório, objeto das presentes especulações de Aires, ao menos com Tristão, negando sua primitiva afirmação; porém, nem assim chorará, ao contrário, gozará da nova felicidade, partindo com o marido para a Europa.

No dia 24 de agosto de 1888, Aires teve a impressão de ter visto uma lágrima na pálpebra de Fidélia, a propósito da lembrança da dissidência entre o pai e o marido dela. Como quer que seja, foi a sombra da sombra de uma lágrima. O narrador arremata que estava a escrever uma página com a sombra da sombra de um assunto. A expressão “sombra da sombra” soa como a de *Eclesiastes* “ vaidade das vaidades”, “névoa de névoas”, “vazio de vazios”, como já vimos outras tantas vezes.

Com efeito, tal livro é citado nominalmente logo a seguir:

Também, se foi verdadeiramente lágrima, foi tão passageira que, quando dei por ela, já não existia. Tudo é fugaz neste mundo. Se eu não tivesse os olhos adoentados, dava-me a compor outro *Eclesiastes*, à moderna, posto nada deva haver moderno depois daquele livro. Já dizia ele que nada era novo debaixo do sol, e se o não era então, não o foi nem será nunca mais. Tudo é assim contraditório e vago também.

Sim, tudo é contraditório e vago também: Aires tinha se proposto a parar de escrever o *Memorial*, em 21 de agosto de 1888 – 5 horas da tarde. No entanto, em 24, começa dizendo: “Qual! não posso interromper o *Memorial*; aqui me tenho outra vez com a pena na mão.”

Ele julga ver uma lágrima na pálpebra de Fidélia, mas adiante afirma que tem os olhos adoentados, de modo que não enxerga bem.

Enfim, é a sombra da sombra de uma lágrima e o assunto do capítulo fica sendo a sombra da sombra de um assunto. Nada pode ser mais coelético<sup>91</sup> do que isso!

Tudo é fugaz neste mundo:

a certeza ou a ilusão de uma lágrima;  
a própria lágrima, que, se existiu, foi passageira;  
os propósitos dele, Aires, e os da própria Fidélia.

---

<sup>91</sup> O adjetivo se refere a Coélet, ou Qohelet (entre outras transcrições), que é o termo equivalente a *Eclesiastes*.

O que fica é a sentença de *Eclesiastes*: “não há nada de novo debaixo do sol”.

Por derradeiro, em 27 de agosto de 1888, Aires relata o encontro dos quatro (o casal Aguiar, Tristão e Fidélia) na rua e a alegria de D. Carmo, ao ir andando de braços dados com Tristão: “Ela dizia com os olhos e um riso bom que lhe fazia luzir a pontinha dos dentes toda a glória daquele filho que o não era, aquele filho morto e redivivo”. Esta última parte é alusão ao filho pródigo do Evangelho (*Lucas 15,1-32*): o pai, quando do retorno do filho mais moço à casa diz: “... comamos e festejemos, pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi reencontrado!”

Tristão, como o filho pródigo, um dia foi para longe e depois voltou. A semelhança entre os dois, todavia, termina aí, pois: o moço do Evangelho era mesmo filho, enquanto Tristão não o era de D. Carmo; o filho pródigo voltou definitivamente para casa, Tristão partirá novamente e ainda levará consigo a outra filha postiça, Fidélia, deixando o casal Aguiar como que órfãos às avessas, entregues à própria sorte.

Retomando a referência explícita ao *Eclesiastes*, acima citada e que coloquei como epígrafe deste capítulo, Aires diz que comporia outro *Eclesiastes*, à moderna. Mas não foi o que fez exatamente? Pois se aquele livro bíblico é o que descortina mais cruamente o espetáculo da vacuidade, da passagem do tempo e das gerações, da inconstância do coração humano, da volubilidade da vontade, em suma, da transitoriedade de todas as coisas!

Apesar de nas *Memórias Póstumas, Dom Casmurro e Esaú e Jacó* haver mais mortes (grande parte das personagens morre) e de no *Memorial* haver praticamente só uma – a do barão de Santa-Pia, pai de Fidélia –, neste último romance sente-se mais presente o cheiro da morte, que contamina tudo o mais. Enquanto nos demais romances ela parece vir como que programada por um contrarregra, para concluir atos de uma peça, no *Memorial* ela é aguardada, esperada, como termo natural de existências humanas exauridas.

O último registro do *Memorial* expressa bem esse ambiente, as circunstâncias, o estado exterior e interior: é um registro sem data, atemporal e

descreve uma cena crepuscular: dois velhos, à tarde, em silêncio, a se contemplarem. Também faltam palavras ao narrador. Ele tenta descrever a cena, a expressão que lhes viu no rosto e na atitude, mas fica só a sua impressão: “queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos.”

A tarde é o período em que o dia declina. O silêncio é quando as palavras já se gastaram, já disseram tudo. A velhice, a última etapa da vida. Cada velho está no seu próprio espaço, circunscrito a si mesmo – um com as mãos postas sobre os joelhos, a outra com os braços cruzados à cinta –, como à espera. Nenhum contato físico, somente o fio impalpável do olhar mútuo. Uma distância ainda maior entre o sentir e o demonstrar (queriam ser risonhos e mal se podiam consolar).

“Consolava-os”, o narrador diz. O verbo no passado expressa tudo: não se espera, na verdade, mais nada, nem do presente, muito menos do futuro; apenas que o sol se ponha e a vida termine seu curso, baixando a cortina sobre a cena.

O próprio narrador desiste: recuou pé ante pé e desandou caminho.

Todavia, esse tom, que poderia ser classificado como pessimista, não abarca todo o discurso de Aires, tampouco o de *Coélet*: é apenas um dos movimentos melódicos. A contraparte, no livro bíblico, vem a seguir:

Eis que a felicidade do homem é comer e beber (2,24);

... que o homem coma e beba, desfrutando do produto de todo o seu trabalho (3,13);

Eis o que observo: a felicidade que convém ao homem é comer e beber (5,17);

E eu exalto a alegria, pois não existe felicidade para o homem debaixo do sol, a não ser o comer, o beber e o alegrar-se (8,15);

Vai, come teu pão com alegria  
e bebe gostosamente o teu vinho (9,7);

Desfruta a vida com a mulher amada (9,9).

Atenção, porém, para não cair no outro extremo! Esses conselhos, que poderiam ser lidos em clave hedonista, equilibram, na verdade, a

existência humana: *virtus in medio*, diziam os latinos; *nem tanto ao mar nem tanto à terra*, dizemos nós.

Assim, paradoxalmente, também o último romance de Machado deixa positivamente aberto o horizonte do casal protagonista, contrariamente aos outros romances em que o último (ou últimos) capítulo trazia inventários carregados de negatividade e falta de perspectiva. Ainda que a última visão do diarista seja a solidão do outro casal (Carmo e Aguiar) no crepúsculo de uma tarde invernal de agosto – representativa também do ocaso da vida dos anciãos, comentada acima – o leitor sabe da vida nova que estão levando no verão europeu Tristão e Fidélia, recém-casados, jovens, bonitos, ricos, elegantes e cheios de vida. Se Aires termina seu *Memorial* com foco nos velhos solitários, sem querer completar a narrativa com o que falta das pessoas ausentes e seu futuro venturoso, tal exercício pode fazê-lo o leitor, seguindo a pista fornecida pelo próprio Aires de *Esaú e Jacó*, completando pessoas e fatos, preenchendo lacunas, colaborando na construção da narrativa, dando-lhe um fecho possível e verossímil.

Ainda que Aires termine seu registro com uma cena de desolação, desilusão, desamparo ou tristeza, o olhar do velho casal ao longe, no horizonte, remete o leitor para o outro casal que é seu contraponto – nele há o frescor, a juventude, o vigor, a promessa de vida nova, de felicidade, de futuro.

Se *Memórias Póstumas*, por exemplo, acentuava as injustiças do mundo e o seu sem-sentido e termina contabilizando um “saldo” em meio às negativas – o de Brás Cubas não ter tido filho, ou seja, não ter transmitido a ele o legado de nossa miséria –, o *Memorial de Aires* deixa em aberto a continuação da história relatada em perspectiva de felicidade e realização, apontando que a vida segue seu curso, apesar de todas as ilusões, todos os propósitos, apesar dos achaques, da velhice e da morte.

Desta forma, com a aproximação do *Memorial de Aires* ao *Eclesiastes*, fecha-se um grande círculo, porquanto, na minha dissertação de mestrado, interpretei as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em chave coelética. Agora, ele retorna e serve para pôr em paralelo as duas obras, a

primeira e a última, iluminando cada uma sob ângulos diversos, sem deixar na sombra as intermediárias.

## CONCLUSÃO -

Após este longo percurso, atravessando quatro diferentes narrativas, estamos aptos a concluir que, como os narradores são bem marcados e presentes, é através deles que os diversos planos da narração se articulam: assim, o estilo de cada uma, a apresentação e caracterização das personagens, a estruturação do tempo e do espaço, a elaboração da trama, o tratamento dado a temas existenciais. De todos estes componentes, é interessante notar que onde menos há uma ostensiva aparição dos narradores é na apresentação das personagens. Os narradores normalmente traçam um esboço de cada uma, dando algumas breves notícias biográficas e deixam que cada qual vá se mostrando ao longo da história, através de suas atitudes, comportamentos, interação com as demais. Não há, portanto, uma descrição minuciosa e acabada de cada personagem. Nem, tampouco, adjetivações e o retrato moral, com juízos formulados, oferecido de antemão. Os narradores, neste particular, apagam-se e se colocam detrás de cada personagem, diminuindo a distância entre esta e o leitor e atribuindo a este último o papel de colaborador, como o que diz o narrador de *Esaú e Jacó*, no capítulo 12 (“A epígrafe”):

não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixaram, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.

E completa:

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

A intenção verdadeira desse procedimento aparece no final do capítulo, concluindo a metáfora do jogo de xadrez:

Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo.

Portanto, esse recurso de distanciamento do narrador tem como escopo o movimento contrário – a aproximação mais direta entre o leitor e a

personagem, a fim de que a compreensão daquele seja i-mediata, isto é, não mediada pela presença forte do narrador.

Esta forma de apresentação também contribui para que os contornos de cada personagem fiquem um tanto diluídos, esparsos na narrativa, o que acaba ressaltando os aspectos de volatilidade e de volubilidade, desajustes, conveniências (maior ou menor adaptabilidade a situações determinadas), acomodações, bem como as falhas (talvez seja melhor dizer brechas) de caráter.

De um modo geral, a panorâmica final do conjunto das personagens ressalta a ambiguidade, a dubiedade. Tem-se a impressão de que cada uma traz dentro de si uma motivação secreta, mais ou menos confessada, mais ou menos expressa pelas atitudes e comportamentos. A tônica geral é de encenação, dissimulação. Todas se valem das convenções e regras sociais para se mostrar plenamente integradas e íntegras. Mas todas deixam algum rastro de inadequação. Não há caracteres genuinamente fortes, perfeitamente homogêneos e coerentes, consistentes. Não há heróis, nem modelos, muito menos santos, tipos acabados de seres humanos realizados. O que há é a velha matéria barrenta, tirada do pó do solo, que se pisa e que recebe os dejetos, insuflada pelo hálito do espírito – mescla, mistura, massa moldável, tensão, dualidade.

Nenhuma personagem aparece retratada de modo absolutamente simpático. Sempre há um senão. A meu ver, a única cujo retrato moral é mais inteiriço e positivo é Natividade, de *Esau e Jacó*. Com efeito, lemos, no mesmo capítulo 12, supracitado: “Natividade e um padre Guedes que lá estava ... eram as únicas pessoas interessantes da noite. O resto insípido ...”. Natividade era, pois, naturalmente interessante. Uma pequena falha ou outra que pudesse ter, como lágrimas furtivas, mentirinhas inocentes ou cálculos secretos, tudo se justifica porque é plenamente mãe, como seu próprio nome indica. Tem os olhos e as expectativas postos nos filhos e em seu futuro glorioso. E, às mães, tudo se perdoa (“quem for mãe que lhe atire a primeira pedra” – capítulo 84).

O fato era que a alma dela era azul (“a mais bela cor que alma de gente pode ter” – capítulo 19), de “um azul-celeste, claro e transparente, que alguma vez se embruscava, raro tempestava, e nunca a noite escurecia”. E mais: “ainda uma terceira causa que dava a esta senhora o sentimento da cor azul, ... era a isenção, era o ter atravessado a vida intacta e pura” (idem), passando o Cabo das Tormentas, convertendo-o em Cabo da Boa Esperança, chegando, enfim, às Índias.

Pode-se objetar que “ser interessante” e “ter alma azul” sejam critérios internos do narrador, emprestados talvez de Aires, que conservava uma pontinha de interesse por Natividade, resquício do passado (capítulo 12). De fato, a primeira observação foi anotada no *Memorial*, após uma reunião em casa de Santos; preferência pela cor azul e atribuição a ela de características morais ou espirituais é gosto do narrador – Aires ou um outro, inominado. De qualquer forma, a imagem de Natividade que ressalta é de uma inteireza que não se encontra na caracterização das demais, em todas as narrativas estudadas, nem mesmo a de D. Carmo, do *Memorial de Aires*.

Quanto ao tratamento dado a questões inerentes à condição humana, diante das injustiças, descompassos, desconsertos, desvãos da realidade, pode-se notar um abrandamento no tom, do primeiro ao último romance, bem como no deslocamento dos enfoques de soluções para o drama existencial. Assim, de início, a loucura se apresenta como uma possibilidade de fuga, de resolução do conflito. Por vezes se mostra como lúcida e perspicaz, se parece colocar as coisas em reta perspectiva, mas, ao fim e ao cabo, sucumbe à realidade, pois é uma via ingênua e a realidade é cruel. Tal é a sina de Quincas Borba, de Rubião, de Simão Bacamarte, do conto O Alienista, entre outros.

Em suma, em *Memórias Póstumas* os contornos ainda são bem destacados, as cores bem vivas, os contrastes bem marcados. Há a tinta da galhofa, sim, mas manejada pela pena da melancolia. Ainda há contraposições – se há o capítulo das Negativas é que poderia haver o das Positivas; se há um saldo final, poderia haver um débito e assim por diante.

Se por um lado, o corpo de Brás Cubas foi comido pelos vermes, se desintegrando, se desfazendo, por outro, o que emerge da narrativa, o tempo todo, é sua personalidade viva, contundente, irreverente, sarcástica, consigo mesmo e todo mundo. A “morte” não alterou suas principais características: ele apresenta ainda a sede de nomeada, a vontade de ser original, sobrepujando, por exemplo, na escrita, Moisés, pretendo autor do Pentateuco (como poderia Moisés ter contado a própria morte? Mas, se ele pôde, Brás Cubas também o pode e, ainda mais, superá-lo através da estilística, antepondo a narrativa do fim à do início, revertendo a linha cronológica dos fatos). Brás Cubas profere também sentenças com o “em verdade vos digo”, equiparando-se a Jesus; acrescenta novas bem-aventuranças; segue de perto as ilações de Quincas Borba, ao contradizer sentenças do apóstolo Paulo e desqualificar João Batista, comedor de gafanhotos. Mas o “poder” que ele tem enquanto narrador, de manipular o tempo, não o tem na realidade, porquanto não pôde reverter a própria idade e a de Virgília, retornando à juventude de ambos, qual Ezequias, que comandou o sol, ainda que o possa fazer, e o faz efetivamente, através da escrita, remontando da última visita dela, já viúva, a ele, moribundo, ao frescor da idade, da beleza e da graça.

Uma outra via de solução possível seria a religiosa, nos seus aspectos de sublimação, ou, mais precisamente, de redenção. Northrop FRYE (1973) assinala no seu livro *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura* o processo completo presente, segundo ele, na Bíblia, representando as fases da revelação: 1.<sup>a</sup>, criação; 2.<sup>a</sup>, revolução; 3.<sup>a</sup>, a lei; 4.<sup>a</sup>, sabedoria; 5.<sup>a</sup>, profecia; 6.<sup>a</sup>, evangelho; e 7.<sup>a</sup>, apocalipse (capítulo 5 – Tipologia II). Em Machado, todavia, o ciclo não se completa, porquanto falta a finalização do processo, ou seja, ou a condenação (danação) perpétua ou a redenção (remissão da culpa). No caso de Brás Cubas, a sua condição de morto não confirma nenhuma dessas alternativas: ele não padece nenhum castigo, como também não goza de nenhuma bem-aventurança. É o mesmo Brás Cubas voluntarioso, que se entedia com facilidade e que procura de toda forma preencher esse vazio. No caso, expedir páginas do além, para escapar à monotonia da eternidade. A

vida além-túmulo acaba por ser o prolongamento de sua existência cá na terra: sem maiores escrúpulos, sem remorsos, sem consequências. Não há uma instância superior a quem prestar contas. A experiência vivida por Brás Cubas extrapola o âmbito bíblico, cristão. Se Adão e Eva foram confrontados com a desobediência a uma ordem do Onipotente criador do universo, Brás Cubas retrocede a eles, adentrando na região mítica de matriz mais primitiva. Aí dá-se o encontro numinoso com Natureza ou Pandora – que concentra em si tanto as forças da criação quanto as da destruição, a doação da vida e o aniquilamento da morte. Pandora não manifesta qualquer sinal de compaixão, de preferências. A lei que rege seu mundo é a lei do mais forte, do mais preparado, do mais esperto. Este embate, contudo, acontece sob o sol. O que está acima dele permanece um mistério e Brás Cubas não se mostra disposto a dar qualquer indicação de como seja o mundo *post-mortem*.

Não se vê nos romances machadianos aquela tensão religiosa, aquela busca mística, o elã metafísico (no sentido de compreensão do mistério da existência, sua relação a uma providência onisciente de um deus que se interessa por sua criação e tem desígnios especiais sobre ela, culminando com o desejo de que esta entre em comunhão consigo, na medida de capacidade de cada ser em particular). Em Machado isso não acontece. Nele, a religião cumpre seu papel de convenção social e é um dos tantos elementos tradicionais que se achavam presentes na sociedade burguesa nacional de então. Consequentemente, o recurso à Bíblia não poderia fugir desse contexto. A religiosidade duma Virgília, duma Dona Glória, duma Capitu, duma Natividade e sua irmã Perpétua, duma Flora, duma Fidélia, só para mencionar as personagens femininas, geralmente mais ligadas ao aspecto religioso, não ultrapassa os limites convencionais, de tradição familiar, ou de caráter interesseiro. Não há a angústia religiosa. O que transparece é aquela religiosidade superficial, mesclada de várias crenças diferentes – as católicas Natividade e Perpétua consultarem a cabocla, Santos, católico e ao mesmo tempo espírita, etc. Sacerdotes católicos que aparecem nas narrativas primam mais pelos atributos folclóricos do que propriamente religiosos; e não só esses

ministros, mas também toda a descrição da cabocla Bárbara ou do mestre espírita Plácido, com sua bata e sua figura. O delicioso episódio do diálogo de Santos com Plácido, presenciado por Aires, no afã de desvendar o “mistério” dos irmãos gêmeos e sua rivalidade, é digno de um moderníssimo simpósio ecumênico, porquanto ali se mistura Bíblia, cálculos de numerologia, simbologia cabalística e aproximação de tudo isso com o “vaticínio” da cabocla, sintetizado pela expressão “teste David cum Sibylla”.

Os narradores machadianos, quando citam a Bíblia, não estão a dar testemunho de uma fé religiosa, querendo dizer que invocam uma autoridade espiritual para corroborar suas histórias ou algo assim. Não. A Bíblia é invocada para ilustrar algum fato, pensamento, reflexão, ou, ainda, servir como veículo de expressão (quer dizer, quando a linguagem e a imagética bíblicas são paradigmáticas, exemplares, modelos de expressão). Ela é usada também como referência a repositório de milenares experiências humanas em diversas de suas manifestações – poética, sapiencial, existencial. Nesse contexto, adentramos à terceira via da resolução do conflito: a estética, a retórica, em suma, a literária.

Como já disse anteriormente, em muitos momentos a Bíblia não vem citada sozinha, mas em paralelo com outros monumentos literários, tais como Dante, Goethe, Shakespeare, ou Homero e outros autores da antiguidade clássica.

Nota-se em todos os narradores uma preocupação estética – que é uma terceira via de resolução do problema humano –, com a construção de um estilo, com a comparação a modelos consagrados. Assim, se verá Brás Cubas espelhar-se em Sterne, em Xavier de Maistre; Bento Santiago invocar Shakespeare; o narrador (ou narradores) de Esaú e Jacó citar Dante; Aires, no seu *Memorial*, fazer aproximações com Goethe. Mas, em contrapartida, percebe-se que há uma nítida defasagem entre a escrita e a realidade como tal. Brás Cubas confrontou-se, no final da sua vida, com a assustadora experiência do delírio e essa marca permanece no fundo de toda sua narrativa, ainda que esta seja feita em tom jocoso ou despretensioso. Bento Santiago

tentará atar as duas pontas de sua existência por meio de seu relato, de suas recordações, mas transparecerá ao longo dela e em seu desfecho que nem sempre há o Deus de Jó para ferir e curar as feridas e nem mesmo a espada de Aquiles – há feridas que permanecem abertas e nem a sua confissão pública alivia o tormento, ao contrário, o expõe mais atrozmente ainda. A tragédia cabal de um Otelo nem sempre abarca todas as possibilidades humanas, assim como a rivalidade bem marcada dos bíblicos Esaú e Jacó traduz todas as nuances das relações fraternas. Tampouco os pactos goethianos e os infernos dantescos exprimem a realidade completa.

Penso que essa defasagem entre a ficção e a realidade, esse interstício, esse vazio, é a verdadeira matéria da prosa machadiana. Ela sempre está a assinalar os desvãos, quer sociais, psicológicos, relacionais, quer, sobretudo, o desvão ficcional. Acredito que o evocar constantemente entidades literárias e mesmo o criar artifícios, tais como um narrador-defunto, ou cadernos achados num baú e editados para publicação, ou, ainda, a escrita em forma de diário, tudo isso reforça e amplia mais o distanciamento que o autor Machado quer deixar patente entre o narrado e sua reelaboração na escrita.

Acredito que aí reside a verdadeira grandeza de Machado enquanto escritor: ele não busca preencher os desvãos entre realidade e ficção superpondo uma à outra, como se fossem uma só e mesma entidade; ao contrário, ao contar suas histórias, ele aponta o distanciamento, a não identificação, o vácuo entre ambas. Diziam os antigos que o vazio repugna à natureza. Hoje, os modernos cientistas enfatizam esse vazio, o espaço imensurável entre as partículas subatômicas ou entre os corpos celestes. Machado, assim, se alinha aos modernos, ou mesmo pós-modernos, ao evidenciar o descompasso, o deslocamento, a defasagem, a desidentificação, o distanciamento entre a realidade e a ficção.

Penso que a personagem Flora, de *Esaú e Jacó*, seja a personificação disso que acabo de falar. Ela, moça de espírito ingênuo e sentimental, enreda-se num nó existencial sem solução, ao confundir as

peças dos irmãos Pedro e Paulo e os sentimentos suscitados nela por eles. Ela passa, como assinalam os títulos de uma sequência de capítulos do romance, da “visão, difusão e confusão”, à “transfusão”. No entanto, este é um nó que “não ata nem desata” e, ao cabo, leva a termo a sua sina de flor de uma só manhã, isto é, à morte. Flora não suportou viver nesse desvão e seu espírito tenta a toda força solucionar a tensão criada, mas sucumbe, acabando por escorregar para o vazio da morte e da cova no cemitério.

Flora é exemplo da transitoriedade da vida, de sua efemeridade. Ela é irmã do Abel bíblico, o fadado a morrer, pois que seu nome significa névoa, neblina que se esvai ao despontar dos primeiros raios do Sol, fumaça que passa sem deixar vestígios. Como já tive ocasião de demonstrar, Abel, em hebraico é *Havel*, o mesmo termo que compõe o famoso refrão de *Eclesiastes*: *havel havalim, ha qol havel* ( vaidade das vaidades, tudo é vaidade, ou, melhor, névoa de névoas, tudo é névoa). Flora permanecerá um breve tempo na memória dos irmãos gêmeos, depois, nem isto mais. Ela não pertence a este mundo – nunca pertenceu – é de outra época, de outro espírito: sua ingenuidade, credulidade, sensibilidade são anacrônicas, são de um tempo em que havia inocência. Ela é figura do romantismo. Entre perder essa inocência, despertando para a realidade, e morrer, ela escolhe esta última alternativa. O realismo machadiano não se confunde com o naturalismo ou o super-realismo, com descrições detalhadas, numa tentativa de reproduzir fielmente “a” realidade – esta é sempre duplamente mediada, pela experiência do narrador e do leitor. Machado não compactua com o jogo romântico – este não passa de um tipo de ilusão, hipnose, delírio estendido – da identificação entre realidade e narrativa, ao contrário, em sua escrita, Machado acentua o distanciamento, o desvão.

Quanto aos demais planos, isto é, o temporal e o espacial, bem como o da construção dos enredos, indissociavelmente dependente daqueles, o que transparece novamente é a marca de cada narrador – o seu lugar, a sua centralidade ou periferia na trama – seu maior ou menor envolvimento na

história –, o momento da escrita e o modo de elaboração vão dando as diferenças de estilo, de tom de cada narrativa.

Para finalizar, deixo uma espécie de sùmula de tudo o que foi dito: trata-se do poema *Uma Criatura*, escrito por volta de 1879 e que faz parte da coletânea *Ocidentais* (ASSIS, 2006, volume 3, páginas 151 e 152):

Sei de uma criatura antiga e formidável,  
Que a si mesma devora os membros e as entranhas  
Com a sofreguidão da fome insaciável.

Habita juntamente os vales e as montanhas;  
E no mar, que se rasga, à maneira de abismo,  
Espreguiça-se toda em convulsões estranhas.

Traz impresso na fronte o obscuro despotismo;  
Cada olhar que despede, acerbo e mavioso,  
Parece uma expansão de amor e de egoísmo.

Friamente contempla o desespero e o gozo,  
Gosta do colibri, como gosta do verme,  
E cinge ao coração o belo e o monstruoso.

Para ela o chacal é, como a rola, inerme;  
E caminha na terra imperturbável, como  
Pelo vasto areal um vasto paquiderme.

Na árvore que rebenta o seu primeiro gomo  
Vem a folha, que lento e lento se desdobra,  
Depois a flor, depois o suspirado pomo.

Pois essa criatura está em toda a obra:  
Cresta o seio da flor e corrompe-lhe o fruto;  
E é nesse destruir que as suas forças dobra.

Ama de igual amor o poluto e o impoluto;  
Começa e recomeça uma perpétua lida,  
E sorrindo obedece ao divino estatuto.  
Tu dirás que é a Morte; eu direi que é a Vida.

Aí aparecem, de forma cristalina, imagens, movimentos, seres, sentimentos, todos presentes nas narrativas estudadas: Natureza ou Pandora, como a criatura antiga e formidável, que devora com fome insaciável; a montanha, onde se contempla o desfile dos séculos e o espetáculo; os vales, onde sopram os ventos cálidos que afrouxam o espírito; o abismo primordial, o “Tehom”, sobre o qual soprava lahweh antes de criar o mundo; os paralelismos do colibri e do verme, que devorou as frias carnes de Brás Cubas e escondeu de Bento os segredos dos livros lidos; o chacal (a fera) e a rola (a cândida),

lembrando o *Cântico dos Cânticos*; a árvore, a flor, o vasto e imperturbável paquiderme (o hipopótamo); as polaridades: o olhar acerbo e mavioso, a contemplação do desespero e do gozo, o belo e o monstruoso, o poluto e o impoluto ... a morte, a vida, numa perpétua lida, levada pelos ventos incessantes do *Eclesiastes*.

Essa poesia é como que o auto-de-fé machadiano, o resumo da ópera, a condensação do seu mundo interior, a contrapartida, na forma de poesia, do que são as suas obras em prosa. Está aí Machado todo inteiro! ... ao menos o Machado literário ...

## REFERÊNCIAS:

- A Bíblia de Jerusalém.** São Paulo: Paulus, 1995 (nova edição, revista).
- A Biblia Sagrada.** Contendo o Velho e o Novo Testamento (traduzidos em portuguez, segundo a Vulgata latina, por Antonio Pereira de Figueiredo). Lisboa: Typographia Universal, 1865.
- A Sancta Biblia.** Contendo o Velho e o Novo Testamento (traduzidos em portuguez pelo Padre Antonio Pereira de Figueiredo). Londres: Officina de B. Bensley, 1821.
- Bíblia Sagrada.** Tradução dos originais – mediante a versão dos monges de Maredsous (Bélgica). São Paulo: Editora Ave Maria, 1978, 28.<sup>a</sup> ed.
- ALCANTARA FILHO, Wolmyr Aimberê. **História e Política no Memorial de Aires, de Machado de Assis.** (dissertação de mestrado – orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.
- ASSIS, Machado de. **Obra Completa** – organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. 11.<sup>a</sup> reimpressão da 1.<sup>a</sup> ed. 3 volumes (vol 1, romances; vol 2. conto e teatro; vol 3. poesia, crônica, crítica, miscelânea, epistolário, apêndices)
- \_\_\_\_\_. **Bons dias!** Introdução e notas: John Gledson. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008. 3.<sup>a</sup> ed.
- \_\_\_\_\_. **Dom Casmurro.** São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Esau e Jacó.** São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

- \_\_\_\_\_. **Memorial de Aires**. São Paulo: Ática Editora, 1976. 3.<sup>a</sup> ed.
- \_\_\_\_\_. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática Editora, 2002. 28.<sup>a</sup> edição.
- \_\_\_\_\_. **Quincas Borba**. Edibolso, s.l., s.d.
- \_\_\_\_\_. **Várias Histórias**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Instituto Nacional do Livro, 1977, 2.<sup>a</sup> ed.
- BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- BARTHES, Roland. **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa**. In: BARTHES, Roland (org.). **Análise estrutural da narrativa**. São Paulo: Vozes, 1973. pp. 18-58
- BENEVIDES, Edson Barbosa. **Esaú e Jacó: intertexto bíblico em Machado de Assis**. (dissertação de mestrado na Universidade Presbiteriana Mackenzie, orientador: Prof. Dr. Carlos Ribeiro Caldas Filho). São Paulo, 2008.
- BIRMAN, Daniela. **Irmãos inimigos: duplos em Machado e Hatoum**. Anais do I Seminário sobre Machado de Assis, UERJ, Rio de Janeiro, 2008.
- BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Editora Ática, 1999, 1.<sup>a</sup> ed.
- BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra, Livraria Almedina, 1976.

BUENO, Eduardo. **A viagem do descobrimento**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. Coleção Terra Brasilis, vol. 1.

\_\_\_\_\_. **Náufragos, Traficantes e Degredados**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. Coleção Terra Brasilis, vol. 2.

\_\_\_\_\_. **Capitães do Brasil: a saga dos primeiros colonizadores**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. Coleção Terra Brasilis, vol. 3.

BRUM, Fernando Machado. **Literatura e religião: estudo das referências religiosas na obra de Machado de Assis**. (dissertação de mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, orientador: Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino). Porto Alegre, 2009.

CORREA, Antonio Henrique. **Digressões, transgressões, agressões: a Bíblia nos contos de Machado de Assis (Papéis Avulsos)**. (dissertação de mestrado, orientadora Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Granja. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista-UNESP, 2008.

DEL PRIORE, Mary. **O príncipe maldito: traição e loucura na família imperial**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

DUARTE, Cláudio Roberto. **Literatura, geografia e modernização social – espaço, alienação e morte na literatura moderna**. (tese de doutorado, orientador Prof. Dr. Heinz Dieter Heidemann. São Paulo: USP, 2010.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. **A encenação da memória de um casmurro vidente**. InterLetras – Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura do UNIGRAN – Centro Universitário da Grande Dourados. Dourados – MS, v. 2, n.º 4. – jan./jun.2006.

\_\_\_\_\_. **Esau e Jacó: uma revisão crítica centenária.** InterLetras – Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura do UNIGRAN – Centro Universitário da Grande Dourados. Dourados – MS.

FLORES, Eiliko, L. P. **Alegoria e ironia: confrontos e convergências.** Revista Água Viva – revista de estudos literários. Universidade de Brasília São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, 4. ed.

FRAGELLI, Pedro. **As formas e os dias.** Literatura e Sociedade. São Paulo, USP, 2010, pp. 47-65.

FRANCHETTI, Paulo. **Fortuna crítica revisitada.** In: Jornal da Unicamp- Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 25 a 31 de agosto de 2008 – ANO XXII – N.º 406.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, 4. ed.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos – a Bíblia e a literatura** (tradução e notas de Flávio Aguiar). São Paulo: Boitempo, 2004.

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

GUIDIN, Márcia Lígia. **Armário de vidro: a velhice em Machado de Assis.** São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

**História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa.** Coordenação-geral da coleção: Fernando A. Novais; organização do volume: Laura de Mello e Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, vol. 1 - 6.ª reimpressão (2001).

**História da vida privada no Brasil: Império.** Coordenação-geral da coleção: Fernando A. Novais; organização do volume: Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, vol. 2 - 4.<sup>a</sup> reimpressão (1999).

KIERKEGAARD, Sören A. **O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates.** Petrópolis, Vozes, 1991.

MAIA NETO, José Raimundo. **O ceticismo na obra de Machado de Assis.** São Paulo: Annablume, 2007.

MARIA, Claudinei. **“O pão da dor e o vinho da miséria”: o banquete da existência, de Jó a Brás Cubas.** (dissertação de mestrado na Universidade Estadual de Campinas, orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vera Maria Chalmers). Campinas, 2007.

MARIANO, Alex Villas Boas Oliveira. **O sentido da vida na trajetória poética de Carlos Drummond de Andrade.** (dissertação de mestrado na Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, orientador: Prof. Dr. Antonio Manzatto). São Paulo, 2006.

MASSA, Jean-Michel. **La bibliothèque de Machado de Assis** in Revista do Livro (órgão do Instituto Nacional do Livro). Rio de Janeiro: ano VI, n.os 21-22, jan.-jun, 1961.

MERQUIOR, José Guilherme. **Gênero e estilo nas Memórias Póstumas de Brás Cubas.** in: ASSIS, Machado. **Memórias Póstumas de Brás Cubas.** São Paulo: Ática Editora, 2001.

OLIVEIRA, Davi da Silva. **Considerações sobre a paródia bíblica da criação do mundo no conto machadiano “Adão e Eva”**. Acta Científica – Revista do Centro Universitário Adventista de São Paulo-UNASP. Ciências Humanas – v. 1, n. 18, 1.º semestre de 2010.

OLIVEIRA, Gustavo de Souza. **Alegorias e outras imagens: o livro *Esaú e Jacó* na visão de John Gledson**. Discursos e Identidade Cultural, in Anais do V Congresso de Letras do UNEC-Centro Universitário de Caratinga - MG.

PEREIRA, Cilene Margarete. **As “advertências” machadianas e a instauração da ambiguidade: os casos de *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires***. Revista Linguagem. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos (SP), 2010.

PETRAGLIA, Benito. ***Narrador em Esaú e Jacó***. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades da UNIGRANRIO, volume VI, n.º XXIII, out. Dez. 2007. Disponível em <http://publicacoes.unigranrio.com.br/indexphp/reihm/article/viewFile/56/60>.

PINHEIRO, Tiago Guilherme. **A indeterminação em *Esaú e Jacó* – problemática de uma literatura exterior**. Revista Criação & Crítica, FFLCH – USP, n.º 2. 36-43, 2009.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

PROENÇA, Paulo Sérgio de. **Sob o signo de Caim: o uso da Bíblia por Machado de Assis**. (tese de doutorado no Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo-USP, orientador: Prof. Dr. Izidoro Blikstein). São Paulo, 2011.

QUALHATO, Adriana Magalhães. **A alegoria e o papel do narrador na obra *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga.** Trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Letras da Universidade Estadual de Goiás, Unidade Universitária de Inhumas, 2008.

QUICOLI, Antonio Carlos. ***The enigma of Ezequiel and the covert theme of Dom Casmurro.*** University of Wisconsin. Luso-Brazilian Review. Vol. 44, n. 1, 2007, pp. 61-93

RONCARI, Luiz. **O cão do sertão – literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade.** São Paulo: Editora UNESP, 2007.

ROUANET, Sergio Paulo. **Dom Casmurro alegorista.** Revista USP, São Paulo, n. 77, p. 126-134, março/maio 2008.

SALGUEIRO, Wilbert. **Outro crime quase perfeito: Casmurro, assassino de Escobar.** *In Machado de Assis em linha*, ano 3, número 6, dezembro de 2010. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

SENNÁ, Marta de. **A retórica das citações: Machado de Assis e Rui Barbosa.** Fundação Casa de Rui Barbosa. [www.casaruibarbosa.gov.br](http://www.casaruibarbosa.gov.br)

\_\_\_\_\_. **Estratégias de embuste: relações intertextuais em Dom Casmurro.** ([http://www.geocities.ws/ail\\_br/estrategiasdeembuste.html](http://www.geocities.ws/ail_br/estrategiasdeembuste.html))

SILVA, Gilmar Ferreira da. **As citações – em Machado de Assis.** (dissertação de mestrado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Berrini). São Paulo, 2006.

SILVA, Telma Borges da. **Capitu, Capitolina: da moça pobre de Matacavalos à burguesa da Glória.** Curitiba, Universidade Federal do Paraná, Revista Letras, n.º 78, pp. 111-121 – maio/ago 2009.

WAJNBERG, Daisy. **Esaú e Jacó em luta na Bíblia hebraica.** InterLetras – Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura do UNIGRAN – Centro Universitário da Grande Dourados. Dourados – MS..

\_\_\_\_\_. **Esaú e Jacó: um diálogo entre a Bíblia e o midrash.** Revista Ciências da Religião – História e Sociedade. Centro de Educação, Filosofia e Teologia-CEPT da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Ano 3, n.º 3, 2005, p. 129-138.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

## APÊNDICE 1 – MACHADO – BÍBLIA

Inventário geral das ocorrências:

I – CRÔNICAS (a relação é parcial, posto que baseada na edição Aguilar, incompleta. Para as crônicas de Bons Dias!, remeto à edição feita por John GLEDSON (2008), principalmente quanto à crônica n.º 8, de 20-21 de maio de 1888, publicada originalmente na *Imprensa Fluminense*.

- 134, página 604 (publicada em 25 de março de 1894, em *A Semana*)
- 136, página 608 (publicada em 8 de abril de 1894, em *A Semana*)
- 137, página 610 (publicada em 10 de junho de 1894, em *A Semana*)
- 169, página 676 – citando Renan (publicada em 29 de setembro de 1895, em *A Semana*)
- 191, página 725 (publicada em 23 de agosto de 1896, em *A Semana*)

## II – CONTOS

- *O Segredo de Augusta* – “abismo atrai abismo” (citação do *Salmo* 42,8)
- *Luís Soares* – festim babilônico, filho pródigo
- *Confissão de uma viúva moça* – Eva, *Gênesis*
- *As bodas de Luís Duarte* – Eva, Moisés, Calvário
- *O medalhão* – terra prometida, Jericó, *Scibboleth*
- *Na arca* – recriação da narrativa bíblica da arca de Noé, em *Gênesis*
- *O anel de Polícrates* – atmosfera que lembra *Eclesiastes*
- *O empréstimo* – a escada de Jacó
- *A Igreja do Diabo*

- *Último capítulo* – Davi, arca, esposa, Líbano; felicidade (= par de botas)
- *Capítulo dos chapéus* – abominação das abominações; homem complemento do chapéu ou vice-versa
- *Conto alexandrino* – Egito, Putifar, José, hebreus, deserto
- *Uma senhora* – as águas da Escritura, não jurarás
- *Fulano* – Eva, Adão, Éden
- *Segunda vida* – diabo, evangelho
- *Manuscrito de um sacristão* – Pedro e Paulo no Credo, caminho de Damasco às avessas
- *A desejada das gentes* – o argueiro, cavaleiro, diabo
- *Adão e Eva* – Deus, diabo = criador do mundo
- *O enfermeiro* – acrescenta versículo ao sermão da montanha
- *Viver!* – Jerusalém, Cristo, Moisés (mentiu), Escrituras, etc.
- *O cônego* – *Cântico dos Cânticos*, a metafísica do estilo (ver análise adiante)
- *Sermão do diabo*
- *Só!* – *Salmo 54,8* - “alonguei-me fugindo, e morei na soledade”
- *Sales* – “*David cum Sibylla*”, comparar com *Esaú e Jacó*, capítulo 15

Contos em que aparecem temas recorrentes e desenvolvidos nos romances

- *D. Benedita* – intromissões do narrador
- *Sereníssima república*
- *Verba testamentária* – o esquecer
- *Primas de Sapucaia* – escrever exclusivo e pessoal, imaginoso
- *Ex cathedra* – borboletas, besouros

- *Academias de Sião* – além da referência ao nome Sião (= Jerusalém), Dante, Ovídio, Lucano; superioridade
- *A desejada das gentes* – além da referência bíblica apontada, a narrativa de um incidente (um rapagão, um diplomata austríaco – lembra o episódio de um pretendente de Virgília nas *Memórias Póstumas*)
- *Trio em lá menor* – o episódio do salvamento de uma criança atropelada por cavalos, a personagem fere a mão – assemelha-se a episódio de Quincas Borba; o título, o vocabulário musical na divisão e temática – se aproxima da metáfora da ópera em *Dom Casmurro*
- *Mariana* – no capítulo 3, prelúdio da grande ópera infinita (metáfora da morte)
- *D. Paula* – o vento que não guarda a palavra; o prólogo de livro, como o dos amores de Virgília e Brás Cubas
- *O dicionário* – tanoeiro demagogo, genealogia, lembra a de Brás Cubas
- *Eterno!* – o tempo
- *Salteadores da Tessália*
- *Três consequências* – vestido preto, olhos moralmente azuis (lembra a alma azul de Natividade, em *Esaú e Jacó*)
- *Viagem à roda de mim mesmo* – ilusões, imaginações, desdobramento da personalidade (delírio de Brás Cubas, de Quincas Borba, de Rubião, alucinações de Flora)
- *Um dístico* – pedinte de irmandade, que separa dinheiro para si (como Nóbrega, de *Esaú e Jacó*)
- *Identidade* – trepar aos hipopótamos (Phanohr), tal qual Brás Cubas, no seu delírio

### III – ROMANCES

#### – RESSURREIÇÃO

- capítulo 5 – o seu reino era todo deste mundo; há tempo para tudo
- capítulo 8/Queda – coração feito da nossa comum argila; “decidam lá os doutores da Escritura”; referência a Purgatório
- capítulo 16 – flores evangélicas do sacrifício, do perdão e do amor
- capítulo 19 – línguas de fogo daquele pentecostes de amor
- capítulo 20 – figura de Betsabé e Davi
- capítulo 22 – Cirineu

capítulos de interesse paralelo:

- capítulo 8 – lava da paixão que sobe até a garganta do vulcão
- capítulo 22 – Félix - dissimulado, frio, cheio de suspeitas (desconfianças), ciúmes, cético, pusilânime; narrador fala com o leitor; as personagens não dormem em momentos de tensão ou angústia; vida = ópera; papel da natureza/destino

#### – A MÃO E A LUVA

- capítulo 1 – histórias de amor, velhas como Adão, e eternas como o céu
- capítulo 6 – “faça-se a tua vontade”
- capítulo 7 – citação de *Gênesis* 49,22; referência ao sétimo pecado mortal: a preguiça
- capítulo 9 – Diana convertida ao Evangelho; Adão, barro

capítulos de interesse paralelo:

- capítulo 1 – referência a comida, estilo, leitor
- capítulo 9 – azul - eternidade, leitor, ideia fixa

– HELENA

- capítulo 3 – anjo a Israel
- capítulo 7 – serpente, árvore da ciência do bem e do mal, Eva
- capítulo 9 – vara, Horeb
- capítulo 10 – sal da terra
- capítulo 13 – escada de Jacó, maçã, cova dos leões/Daniel
- capítulo 19 – Provérbios
- capítulo 23
- capítulo 24 – palavras de Jesus
- capítulo 25 – “um abismo chama outro abismo” (*Salmo 42,8*)

capítulos de interesse paralelo:

- capítulo 4 – Padre Melchior - descrição - virtudes teologais; leitor
- capítulo 18 – formigas

– IAIÁ GARCIA

- capítulo 4 – *Eclesiastes*
- capítulo 7 – Salomão, a vara mosaica
- capítulo 8 – esposa bíblica (ver Capitu, em *Dom Casmurro*)
- capítulo 9 – Eva, Sulamites
- capítulo 10 – jardim fechado, *Cântico*
- capítulo 13 – figos verdes do *Apocalipse*

- capítulo 15 – dois velhos de Israel, espreitavam a filha de Helcias (episódio de Susana, no *livro do profeta Daniel*)
- capítulo 16 – pecadora evangélica

– MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS (MPBC)

- o verme (dedicatória), Brás Cubas como verme (capítulo 7); os vermes do capítulo 38. Ver também o capítulo 17 de *Dom Casmurro*;
  - prefácio: o número de leitores, referência a Abraão intercedendo por Sodoma (*Gênesis 18*)
- capítulo 1 – Moisés, Pentateuco
  - morte numa sexta-feira, 2h da tarde, 3 mulheres, 11 amigos – semelhança com Jesus
- capítulo 4 – ideia fixa=argueiro, trave no olho (*Mateus 7,1-5*)
- capítulo 6 – Ezequias, recuo do sol (Is 38,1-8); gota da baba de Caim (*Gênesis 4*)
- capítulo 7 – asna de Balaão, hipopótamo, Éden, tenda de Abraão, verme, Jó, hebreus do cativeiro; ser arrebatado pelos cabelos (ver *Esaú e Jacó*, 53, abaixo)
- capítulo 13 – “Compelle intrare” (*Lucas 14,15-24*). Ver também o capítulo 120
- capítulo 15 – o primeiro sol – criação bíblica (*Gênesis 1*)
- capítulo 33 – “Bem-aventurados os que não descem” (título mais comentários). Ver também o capítulo 51, de *Esaú e Jacó*
- capítulo 35 – “O caminho de Damasco” (título, mais citação de *Atos 9,7*)
- capítulo 38 – verme roedor (ver acima)
- capítulo 54 – menção a Adão e Eva e continuação no capítulo seguinte
- capítulo 55 – “O velho diálogo de Adão e Eva”. Ver também capítulo 114
- capítulo 59 – cativeiro da Babilônia
- capítulo 63 – boca insaciável como a morte (referências bíblicas)
- capítulo 84 – menção ao livro dos 7 selos=*Apocalipse*

- capítulo 86 – “gravidade de Abraão”
- capítulo 90 – “O velho colóquio de Adão e Caim” (título, mais comentários)
- capítulo 103 – mosca/formiga e “Deus viu que isto era bom” (*Gênesis* 1)
- capítulo 120 – “Compelle intrare” (título, mais comentários). Ver capítulo 13, acima
- capítulo 127 – “a letra mata” (*2Coríntios* 3,6), ao inverso
- capítulo 142 – o precursor (João Batista), gafanhotos, profeta Ezequiel (filho de Capitu)

capítulos de interesse paralelo:

- capítulo 59 – “in hoc signo vinces!” (=dinheiro). Ver também *Dom Casmurro*, 96
- capítulo 114 – “Fim de um diálogo (o de Adão e Eva, cap. 55). Notar a pontuação!
- capítulo 42 – “Que escapou a Aristóteles” - metafísica – solidariedade do aborrecimento humano

## DESENVOLVIMENTO DOS TÓPICOS

O verme. A dedicatória. Tema desenvolvido no corpo da tese.

capítulo 1 –

Brás Cubas se compara a Moisés e suas memórias ao Pentateuco.

Também as circunstâncias de sua morte – numa sexta-feira, 2h da tarde, e enterro acompanhado por 3 mulheres, 11 amigos – trazem semelhanças com a de Jesus: sexta-feira, 3h da tarde, com 3 mulheres e 11 discípulos.

#### capítulo 4 –

“Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho”. Remete a *Mateus* 7,1-5, no chamado “Sermão da Montanha”, sobre o julgamento: “Não julgueis para não serdes julgados”. O argueiro, a trave no olho, impede de enxergar direito... quanto mais uma ideia fixa!

#### capítulo 6 –

Visita de Virgília a Brás Cubas moribundo. À vista da amiga, o narrador recua no tempo... “porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis”. Refere-se a Ezequias, rei de Judá, conforme relatado no Antigo Testamento, em duas narrativas: *2 Reis* 20,1-11 e *Isaías* 38,1-8. Nelas, conta-se que Ezequias foi atingido por uma doença mortal (à semelhança de Brás) e o profeta Isaías veio visitá-lo, anunciando-lhe a morte iminente. O rei, então, orou a Deus entre lágrimas e suas preces são ouvidas – Deus lhe concedia viver mais 15 anos. Ezequias, no entanto, pede um sinal de que isso se cumprirá e o profeta invoca a Deus e o sol recua dez degraus na sombra que havia avançado sobre os degraus da Câmara alta do rei Acaz. No entanto, esse não é o único caso de recuo do sol na Bíblia: encontramos no livro de *Josué* (10,1-15) que este guerreou contra cinco reis adversários ao mesmo tempo e, a seu pedido, o sol se deteve e ficou imóvel até que vencesse os inimigos. Assim, o sol atrasou o seu ocaso de quase um dia inteiro. E o relato termina dizendo: “Nunca houve dia semelhante, nem antes, nem depois, quando o Senhor obedeceu à voz de um homem”. Tal fato, como se depreende, foi ainda mais fabuloso do que o rei Ezequias.

Pergunta-se: Por que teria Brás Cubas escolhido o relato desse rei? Porque, como ele, Brás Cubas estava moribundo; porque recebeu uma importante visita, causa do recuo do sol; e por um outro detalhe significativo: o que curou Ezequias foi um emplastro (de figos, aplicado sobre a úlcera que tinha). Todavia, o emplastro que cura um (Ezequias), provoca a morte do outro (Brás Cubas, com sua ideia fixa do emplastro anti-hipocondríaco).

Depois de evocar um episódio das Escrituras, Brás Cubas evoca, ao menos de passagem, um episódio do mundo pagão: a água de Juventa. Já aparece aqui o mesmo paralelismo apontado acima, a propósito dos “vermes” (o oráculo pagão e o oráculo judaico-cristão). Notar, ainda, que neste capítulo 6 o narrador diz: “Talvez eu exponha ao leitor, em algum canto deste livro, a minha teoria das edições humanas”, o que faz, precisamente, no capítulo 38, ora referido. Fecha-se, portanto, um pequeno círculo.

Menção à “baba de Caim”, referência ao episódio de *Gênesis* 3,1-16, no qual Caim mata seu irmão Abel por, segundo a opinião corrente dos estudiosos, ciúme ou, mais precisamente, inveja. A “baba” representaria, pois o fatal sentimento. Neste sentido, creio que o próprio Brás dá a chave de interpretação, no capítulo 7 das *Memórias Póstumas*: “Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba...” A baba fica, pois, associada à inveja. Caim matou por inveja... daí “baba de Caim”. Outro círculo que se fecha.

capítulo 7 – O delírio. Trata-se de um verdadeiro compêndio das citações bíblicas das *Memórias Póstumas*. Elementos desenvolvidos no corpo da tese.

capítulo 13 –

A expressão “Compelle intrare”, de *Lucas* 14,15-24, em latim, significa “forçai-os a entrar” ou “obriga as pessoas a entrar” e aparece neste capítulo (no título e no seu final) como figura da palmatória do prof. Ludgero, introduzindo à força as matérias escolares no cérebro de Brás. A expressão aparece também no capítulo 120. No Evangelho citado, Jesus conta uma parábola sobre um homem que convidara muitos para um grande jantar. Os convidados, porém, um a um, foram dando desculpas para não ir. O dono da casa, então, indignado, ordenou ao servo que fosse às praças e ruas da cidade e trouxesse pobres, estropiados, cegos e coxos. Como ainda sobrasse lugar, ordenou novamente que fosse por caminhos e trilhas e obrigasse todos a entrar na sala do banquete.

No capítulo 120, Quincas Borba, repetindo a expressão usada pelo homem da parábola, incita Brás Cubas ao casamento. Nesse capítulo, o contexto se aproxima do do original – o banquete, o jantar, convivas e convidados.

capítulo 15 –

O primeiro sol – criação bíblica (*Gênesis* 1). Marcela, primeira comoção da juventude de Brás Cubas, “doce como o efeito do primeiro sol, a bater de chapa na face de um mundo em flor” (Brás Cubas aos dezoito anos!). Com efeito, na narrativa bíblica, o sol só foi criado no quarto dia. No anterior, Deus ordenara que a terra verdejasse de verdura: ervas que deem semente e árvores frutíferas, com frutos contendo sua semente, segundo sua espécie (*Gênesis* 1,11-19). Brás compara tudo isso ao sentimento juvenil do primeiro amor.

capítulo 33 –

“Bem-aventurados os que não descem” - título do capítulo e completado no meio da narrativa: “Não descí, e acrescentei um versículo ao Evangelho: – Bem-aventurados os que não descem, porque deles é o primeiro beijo das moças”. Detalhe a se registrar: esse primeiro beijo se deu, no alto da Tijuca (correspondendo à montanha do Evangelho) e num domingo, primeiro dia da semana (o dia sagrado para os cristãos, em vista da ressurreição de Jesus).

O Sermão da Montanha, ou das Bem-aventuranças, aparece em duas versões: uma, mais curta, em *Lucas* 6,20-23, e outra, mais extensa, em *Mateus* 5,1-12. Brás Cubas estava no alto da Tijuca, preparando-se para retornar ao Rio de Janeiro. À lista das alegrias sublimes do Reino dos céus, no discurso inaugural da missão messiânica de Jesus Cristo, Brás Cubas insere uma alegria bem humana, bem corriqueira e... bem egoísta (como deixa claro, adiante, ao confessar o que lhe vagava na mente no momento daquele beijo).

No capítulo 51 de *Esaú e Jacó*, a fórmula evangélica se torna: “Bem-aventurados os que ficam, porque eles serão compensados”. Os que ficam, no caso, são Pedro e Flora, que mantêm uma conversa, depois de um momento de zanga da moça. A presença perseverante de Pedro fez fugir a zanga: “não tardou que a zanga fugisse diante da graça, da brandura e da adoração” e Flora retomou seu estado de espírito usual.

A primeira parte de ambas as fórmulas é equivalente: bem-aventurados os que não descem/bem-aventurados os que ficam, isto é, não descer é o mesmo que ficar, permanecer. O resto é consequência: o primeiro beijo ou a graça habitual. Enfim, ambas se inserem no contexto de cortejo amoroso.

capítulo 35 –

“O caminho de Damasco”: “Ora aconteceu, que, oito dias depois, como eu estivesse no caminho de Damasco, ouvi uma voz misteriosa, que me sussurrou as palavras da Escritura (Act, IX,7): 'Levanta-te, e entra na cidade'”. A construção do período “ora aconteceu que” é de estilo tipicamente bíblico e ocorre diversas vezes na Escritura. A citação explícita do livro dos *Atos dos Apóstolos* 9,6 (ou 9,7, conforme a versão da Vulgata latina) conta que Saulo dirigia-se a Damasco, com cartas do sumo sacerdote judeu, para trazer presos os fiéis seguidores da doutrina de Jesus, então considerados uma espécie de seita perigosa. No caminho de Damasco deu-se a conversão de Saulo, após um encontro misterioso com Cristo ressuscitado, que lhe disse, entre outras coisas: “levanta-te, entra na cidade, e te dirão o que deves fazer”. Trata-se de um momento importante na história da Igreja cristã nascente: Saulo, convertido em Paulo, será o grande apóstolo dos gentios. Nas *Memórias Póstumas*, a “voz misteriosa” parte do próprio narrador, tendo por motivações apenas raciocínios egoístas.

capítulo 38 –

Verme roedor.

capítulos 54 e 55 –

No capítulo 54, o narrador refere que seu pensamento saiu a encontrar-se com o pensamento de Virgília, à noite, a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva, diálogo reproduzido no capítulo seguinte, o 55, porém, diálogo sem palavras – apenas pontos e sinais. A Bíblia não refere nenhum diálogo entre Adão e Eva, traz somente as palavras de admiração de Adão frente a sua companheira. Possivelmente aí entra novamente a imaginação exaltada do narrador, criando uma cena, completando o relato bíblico. O primeiro diálogo referido em *Gênesis* (capítulo 3) é entre a serpente e Eva. O diálogo entre Adão e Eva é um diálogo imaginário. Porém, o transcrito no capítulo 114 (“Fim de um diálogo”) se deu realmente, fechando o ciclo desses amores. Notar a concordância das entonações através das pontuações das frases e do revezamento dos locutores: começam com uma pergunta e terminam por exclamação.

capítulo 59 –

Encontro com o mendigo Quincas Borba. Descrição da personagem e suas vestimentas: “As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao cativo de Babilônia”, isto é, velhíssimas, surradas. Alusão ao período em que os filhos de Israel foram deportados como escravos para Babilônia.

capítulo 63 – elementos desenvolvidos no corpo da tese.

capítulo 84 –

Capítulo que continua o assunto do seu antecedente no romance. Discorre sobre o número 13, número fatídico para uns (Lobo Neves, por exemplo), mas, para outros (Brás Cubas), algarismo abençoado. O narrador refere superstições e crenças e cita D. Plácida que, na sua ingenuidade, dizia não poder ver um sapato voltado para o ar, “porque faz mal”. O narrador acrescenta que essa resposta valia para ela o livro dos sete selos, isto é, o livro

do *Apocalipse*, ou das *Revelações*, o último livro da Bíblia cristã, repleto de sinais, presságios, mistérios e profecias.

capítulo 86 (“O mistério”) –

Em se falando de mistérios, o narrador deixa no ar insinuações de algo que só irá revelar três capítulos à frente, no 90. Vai deixando pistas, contudo: o abatimento de Virgília, seu mal-estar, fadiga, depois um afago com gesto maternal. Em contrapartida, Brás Cubas beija-lhe a testa com uma “gravidade de Abraão”. Aqui reaparece o patriarca bíblico como figura da paternidade (de fato, Abraão significa “pai de numerosos povos”). Brás Cubas diz que um fluido sutil percorreu todo o seu corpo numa sensação singular (o que ocorrerá novamente adiante, no capítulo 120, ver abaixo). Com efeito, os indícios se confirmam no capítulo 90, a seguir. Contudo, tal fluido, significando a paternidade ou equivalente, percorrerá também:

(1) Bento Santiago, em *Dom Casmurro*, 45 – diante da sugestão de Capitu de que Bentinho, como padre, lhe batizaria o primeiro filho (seria uma paternidade frustrada, caso Bentinho fosse mesmo ordenado padre).

(2) *Dom Casmurro*, 118 – Bento, tentando desviar do pensamento intenções escusas a um aperto de mão mais demorado de Sancha, diz que um “fluido particular que me correu todo o corpo”, num instante de vertigem e de pecado. Um mesmo instante, tal como o ocorrido no capítulo 3, diante da adolescente Capitu, cujo olhar, segundo o narrador, “trazia não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”. Embora sentido por Bento em si mesmo, no primeiro episódio, e percebido por ele em Capitu, no último, ambos os capítulos têm como pano de fundo a violência marinha: a que por pouco não arrastou Bentinho (o olhar de Capitu), na vertigem da queda, que, por sua vez, quase o arrebatou frente a Sancha. Entretanto, ao fim, a que arrastou Escobar para a morte.

capítulo 90 –

“O velho colóquio de Adão e Caim”. Como no caso do capítulo 55 (“O velho diálogo de Adão e Eva”), a Bíblia não refere semelhante conversação. Em *Gênesis* 4, apenas Eva pronuncia palavras de contentamento por ter dado à luz seu primeiro filho, Caim. Nas *Memórias Póstumas*, ao final do capítulo, Brás Cubas diz que o velho colóquio de Adão e Caim era uma conversa sem palavras (como a do 55) entre a vida e a vida, o mistério e o mistério. Mais uma vez, portanto, o narrador completou o que faltou nos relatos bíblicos. Entretanto, caiu no vazio todo o edifício das suas quimeras paternas (cap. 95); Brás Cubas nunca chegará a ser Adão, nem tampouco Abraão, e no final de seus dias, louvará o pequeno saldo de não ter tido filhos e não ter, assim, transmitido a nenhuma criatura o legado de nossa miséria (cap. 160). A paternidade jamais se consuma efetivamente nos narradores machadianos: Bento Santiago não tem certeza de ser o pai verdadeiro de Ezequiel e, mesmo se o fosse, o teria perdido logo, com a morte prematura deste; e Aires é um viúvo sem filhos, vivendo uma “paternidade” enviesada em relação aos gêmeos Pedro e Paulo e mesmo em relação a Flora.

capítulo 103 – O episódio da mosca e da formiga. Citação desenvolvida no corpo da tese.

capítulo 120 –

“Compelle intrare” - complementando os comentários anteriores, relativos ao capítulo 13, acima: Sabina, irmã de Brás Cubas, tenta casá-lo com Eulália. No capítulo 93, diante da resistência à proposta, lemos a reprimenda da irmã: “– Casmurro! Para quando é que você se guarda? Para quando estiver a cair de maduro, já sei. Pois, meu rico, quer você queira quer não, há de casar com Nhã-loló”.

Notar:

1. O epíteto de casmurro, anunciando já o futuro romance. De fato, em *Dom Casmurro*, capítulo 1, se lê: “Não consultes dicionário. Casmurro não está aqui

no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo”.

2. O presente capítulo começa registrando novamente o argumento impetuoso de Sabina: “Não, senhor, agora quer você queira, quer não, há de casar (...). Que belo futuro! Um solteirão sem filhos. Sem filhos!” E Brás Cubas ajunta: “A ideia de não ter filhos deu-me um sobressalto; percorreu-me outra vez o fluido misterioso. Sim, cumpria ser pai.” Esta nota final confirma o que ficou dito acima, quanto ao significado do fluido misterioso. A conclusão do narrador é que os argumentos da Sabina, somados aos “filosóficos” de Quincas Borba, foram o “compelle intrare” para que Brás Cubas se dispusesse ao matrimônio, ou seja, argumentos que “o forçavam” a contrair laços matrimoniais, com fins paternos, não fosse... o epitáfio do capítulo 125... Mais uma vez, como no 95, Brás teve frustrados os seus anelos paternos.

capítulo 127 –

Em meio às reflexões do narrador, a respeito do comportamento de Damasceno, no enterro de sua filha Eulália, aliadas à contemplação da figura das damas turcas meio cobertas, meio descobertas pelo véu, Brás Cubas apostrofa: “A estima que passa de chapéu na cabeça não diz nada à alma; mas a indiferença que corteja deixa-lhe uma deleitosa impressão. A razão é que, ao contrário de uma velha fórmula absurda, não é a letra que mata; a letra dá vida; o espírito é que é objeto de controvérsias, de dúvida, de interpretação, e conseqüentemente de luta e de morte”. A “letra”, aqui, é sinônimo da formalidade, aliás, título do capítulo e objeto de louvores: “Amável Formalidade, tu és, sim, o bordão da vida, o bálsamo dos corações, a medianeira entre os homens, o vínculo da terra e do céu”. Merecendo a inicial maiúscula, a Formalidade é elevada a *status* de uma entidade quase divina, a quem os humanos elevam sua litânias ou ladainhas.

A “velha fórmula absurda” a que se refere o narrador, é a que se encontra na *segunda carta de São Paulo aos Coríntios (2Cor 3,6)*, onde se lê: “pois a letra mata, mas o Espírito comunica a vida”. Enquanto São Paulo está

discutindo com o dogma judaico, para o qual a observância externa da lei mosaica, com os seus 613 mandamentos, era a regra da perfeição, em contraponto à liberdade interna do espírito de filiação, conquistado por Jesus Cristo. Brás Cubas contrapõe aquilo que o homem manifesta no exterior, pelos gestos da formalidade social, ainda que vazios de conteúdo, às suas intenções interiores, porém sem os correspondentes indícios externos. No plano da convivência social humana, o que aparece vale mais do que o que lhe vai simplesmente no espírito.

Brás Cubas, portanto, formula o inverso de São Paulo.

Interessante notar a continuação do texto paulino, que menciona a questão do “véu” no coração dos judeus. Este ponto de aproximação com o véu das muçulmanas da figura mencionada merece ser registrado, razão pela qual transcrevo o trecho da epístola em questão:

Em posse de tal esperança, procedemos com total desassombro, não fazemos como Moisés, que cobria o rosto com um véu para que os filhos de Israel não fixassem os olhos no fim daquilo que era transitório.

Em consequência, a inteligência deles permaneceu obscurecida. Ainda agora, quando leem o Antigo Testamento,

(...) esse mesmo véu permanece abaixado, porque é só em Cristo que ele deve ser levantado. Por isso, até o dia de hoje, quando leem Moisés, um, véu cobre-lhes o coração. Esse véu só será tirado quando se converterem ao Senhor. Ora, o Senhor é Espírito, e onde está o Espírito do Senhor, aí há liberdade. Mas todos nós temos o rosto descoberto, refletimos como num espelho a glória do Senhor e nos vemos transformados nesta mesma imagem, sempre mais resplandecentes, pela ação do Espírito do Senhor.

capítulo 142 –

Após terem presenciado uma briga de cães por um osso descarnado, à qual Quincas Borba assistiu como que em êxtase, ele e Brás Cubas mantêm um interessante diálogo sobre a luta pela sobrevivência. A questão é saber se o homem disputar o osso a um cão é um espetáculo mais grandioso que disputá-lo com um igual. Quincas Borba afirma: “Voluntariamente, comem-se gafanhotos, como o Precursor, ou coisa pior,

como Ezequiel; logo, o ruim é comível; resta saber se é mais digno do homem disputá-lo, por virtude de uma necessidade natural, ou preferi-lo, para obedecer a uma exaltação religiosa, isto é, modificável, ao passo que a fome é eterna, como a vida e como a morte.”

A fome, portanto, é mais imperiosa do que uma exaltação religiosa, da qual são exemplares o Precursor, isto é, João Batista, que anunciava a vinda do Messias e se alimentava com gafanhotos e mel silvestre (*Mateus* 3,4 e *Marcos* 1,6), e o profeta Ezequiel, que comeu um volume enrolado, escrito no verso e reverso - “lamentações, gemidos e prantos” - o comeu, por ordem divina: “Filho do homem, ingere este rolo que te estou dando e sacia-te com ele”. O profeta registra: “Eu o comi. Na boca parecia-me doce como o mel” (*Ezequiel* 2,9-3,3).

Notar: a cena das *Memórias Póstumas* tem pontos em comum com a do capítulo 110 de *Dom Casmurro* (“Rasgos de infância”): nela, o menino Ezequiel olhava um gato com um rato atravessado na boca. O narrador registra: “Efetivamente, era um gato e um rato, lance banal, sem interesse nem graça. A única circunstância particular era estar o rato vivo, esperneando, e o meu pequeno enlevado” (tal como *Quincas Borba*).

E acrescenta: “De resto, o instante foi curto. O gato, logo que sentiu mais gente, dispôs-se a correr; o menino, sem tirar-lhe os olhos de cima, fez-nos outro sinal de silêncio; e o silêncio não podia ser maior. Ia dizer religioso, risquei a palavra, mas aqui a ponho outra vez, não só por significar a totalidade do silêncio, mas também porque havia naquela ação do gato e do rato alguma coisa que prendia com ritual”.

Pontos de aproximação: a fome animal, a contemplação extática da cena; o nome Ezequiel.

Não bastasse isso, no capítulo seguinte, o narrador refere um episódio anterior, quando a criança mal tinha nascido e três cães latiam toda a noite. Bento trouxe veneno, com o propósito de eliminá-los. Ao cão remanescente, que abanava o rabo, o narrador não teve coragem de dar a carne envenenada. Nessa passagem, vejo aproximações com o capítulo 137

(Segundo impulso), no qual Bento põe veneno na xícara de café, tentando suicidar-se, mas tem um impulso de dar a bebida ao filho, recuando, todavia, à vista da demonstração de confiança do menino (como a do cão).

– QUINCAS BORBA

- capítulo 1 – “em verdade vos digo”
- capítulo 3 – exortação do profeta: “Todos vós que tendes sede, vinde às águas”
- capítulo 40 – o diabo
- capítulo 43 – virgem de Israel
- capítulo 46 – bodas de Jacó
- capítulo 47 – cheirar mal
- capítulo 57 – Jordão constitucional
- capítulo 82 – “E o espírito de Rubião pairava sobre o abismo”
- capítulo 100 – Saul, Davi, paixão de Cristo, boca de Isaías
- capítulo 110 – vendilhões do templo
- capítulo 120 – “teu pai que vê o segredo”; águas que passam, ventos que rugem (= homens)
- capítulo 127 – Cafarnaum; vaidades deste mundo
- capítulo 153 – sol, Josué
- capítulo 165 – Babilônia, Sião, Eufrates, salgueiros, harpas
- capítulo 170 – Maria de Nazaré, “faça-se ...”
- capítulo 173 – “Maria escolheu a melhor parte”

capítulos de interesse paralelo:

- capítulo 4 – moléstia que o comeu
- capítulo 5 – “vivereis perpetuamente no meu grande livro”
- capítulo 6 – Humanitas precisa comer, comer até morrer; “ao vencedor, as batatas”; o banquete da vida; nada se perde, tudo é ganho

- capítulo 28 – Quincas Borba cão
- capítulo 82 – formigas, cigarras
- capítulo finais, a partir do 185 – fim de Rubião e fim de Quincas Borba, cão.
  
- DOM CASMURRO (DC)
  
- capítulo 9 – (A ópera) – Deus, Satanás, Miguel, Gabriel e Rafael, Éden, Abel (*Gênesis*)
  - “muitos são os chamados, poucos os escolhidos (*Mateus 20,16*);
  - “No princípio era o dó...” (*Evangelho de São João 1,1*). Ver também *Esaú e Jacó*, 16
- capítulo 16 – “Ele fere e cura” (*Jó 5,17-18*), desenvolvido no próximo capítulo
- capítulo 17 – desenvolvimento do anterior. Menção a vermes (ver *Memórias Póstumas*, acima)
- capítulo 18 – “... tarde, manhã, primeiro dia”..., como na criação bíblica (*Gênesis 1*)
- capítulo 36 – citação do *Cântico dos Cânticos*
- capítulo 37 – idem, esclarece o anterior
- capítulo 39 – vocação de São Paulo (*Atos dos Apóstolos*)
- capítulo 50 – lágrimas... desde Adão e Eva
- capítulo 58 – apelo aos “sábios da Escritura”
- capítulo 80 – Abraão, sacrifício (*Gênesis 2,1-12*)
- capítulo 95 – poder de desligar dos apóstolos; Escobar=São Paulo
- capítulo 99 – “eis teu filho, eis tua mãe...” (*Evangelho de São João 19, 26-27*)
- capítulo 101 – citação da carta de São Pedro (*1Pedro 3*), sobre vida conjugal
  - *Cântico dos Cânticos 2,3*
- capítulo 116 – “Filho do Homem” epíteto do profeta Ezequiel. Ver também capítulo 146
- capítulo 140 – “Em verdade vos digo” - fórmula usada por Jesus. Ver *Memórias Póstumas*, 36, e começo de *Quincas Borba* (cap. 1)

- capítulo 146 – epitáfio do filho Ezequiel (*Ezequiel* 28,15). Ver, acima, o cap. 116
- capítulo 148 – citação de *Eclesiástico* 9,1, sobre o ciúme. Ver também cap. 106, 107 e 113

capítulos de interesse paralelo:

- capítulo 96 – “in hoc signo vinces” (=comércio, dinheiro), ver *Memórias Póstumas*, 59
- capítulo 105 – cobrir/descobrir
- capítulo 114 – (“Ao certo, ninguém sabe se há de manter ou não um juramento. Coisas futuras!” (mote anunciando *Esaú e Jacó*, bem como a questão dos vários juramentos quebrados)
- capítulo 133 – sexta-feira, dia de agouro, aziago (ver *Memórias Póstumas*, 1); e ideia negrejava no cérebro, como a borboleta preta de *Memórias Póstumas*, 31
- expressões coeléticas: “verdade das verdades” (42); “nunca dos nuncas” e “nada dos nadas” (63); “suma das sumas” e “resto dos restos” (148)

## DESENVOLVIMENTO DOS TÓPICOS

- capítulo 9 – A ópera. Tema desenvolvido no corpo da tese.
- capítulo 16 – nova digressão, desta vez para apresentar em pormenor Pádua, pai de Capitu. Descreve também alguns traços de dona Fortunata, a mãe da menina. Pádua tem frivolidades financeiras, enquanto a mulher é sinônimo de sensatez. O episódio da administração interina foi o divisor de águas, a glória, o reconhecimento, a vaidade. Aqui aparece a “lição de Elifás a Jó: 'Não desprezes a correção do Senhor; Ele fere e cura'” (*Jó* 5,17-18). Elifaz de Temã é um dos três amigos de Jó que o vêm consolar dos seus indizíveis

sofrimentos. Cada um deles discursa, apresentando seus argumentos. A citação presente se deu após a grande lamentação de Jó, na qual amaldiçoa o dia do seu nascimento (como vimos, ao examinar o cap. 7 das *Memórias Póstumas*). A tentativa de consolar o sofredor só faz aumentar-lhe os tormentos, pois os três amigos estão convencidos – de acordo com a velha doutrina da retribuição – que Jó sofre porque pecou. Jó, no entanto, se proclama inocente (seus sofrimentos não teriam, portanto, explicação, pois não se enquadram na doutrina tradicional).

A questão parece ter ocupado a mente de Casmurro, porquanto, no capítulo seguinte (“Os vermes”), confessa ter procurado o seu sentido, depois de saber que na literatura profana também se cita o caso de algo que causa uma ferida e igualmente a cura, isto é, a lança de Aquiles: esta ferira o rei Télefos, de Mísia, em uma luta, e sua ferrugem depois, colocada sobre a chaga, logo a fechou, conforme indicara o oráculo de Apolo: “quem o feriu, cura-lo-á”.

Bento Santiago não achou o sentido dos ditos, provavelmente porque, tal como Jó, que se cria inocente, não podia compreender qual a razão de seus sofrimentos. Porém, contrariamente a Jó, ao final, tendo este recuperado a saúde, os familiares e os bens multiplicados, Bento amarga a solidão e não logra recuperar sua felicidade juvenil, nem pela reconstituição da ambientação física (a casa de Matacavalos reconstruída na Rua do Engenho), nem, tampouco, pela reconstituição memorialística, através de sua narrativa: ele foi ferido ... mas não curado, contradizendo a Escritura e a literatura clássica.

– capítulo 17 – Ele fere e cura, desenvolvimento da citação. Ele, o deus dos israelitas, mas também Aquiles, cuja lança tinha as mesmas propriedades de ferir e curar. Tal paradoxo se mostra um agulhão no espírito do narrador, isto é, de Bento Santiago sexagenário, um enigma a ser decifrado, um mistério, ou seja, a busca de uma resposta para seu drama pessoal (ainda não narrado, posto que já vivido). Apóstrofe aos vermes que roem os livros (assemelhando-se aos vermes de Brás Cubas).

– capítulo 18 – a notícia (sobre a fala de José Dias quanto à promessa do seminário) compartilhada com Capitu e a reação desta, suas mudanças de expressão e atitudes.

Trata-se de um longo capítulo, no qual o narrador pinta um retrato moral de Capitu, suas alternâncias de estado – ora explosiva, ora calma; zangas ou carinhos – suas reflexões e suas ideias atrevidas.

Capitu reflete – a reflexão não era coisa rara nela (ver capítulo 42). Ideias de Capitu: Capitu, aos 14 anos, tinha já ideias atrevidas (menos que outras que lhe vieram depois, mas eram só atrevidas em si, quer dizer: o narrador antecipa que Capitu terá ideias mais atrevidas que as de então e o atrevimento saltará da simples ideia à sua concretização; com isso, o narrador vai preparando a mente do leitor para o que virá depois, vai desenhando o perfil de Capitu, segundo traços bem característicos e marcantes – sempre partindo de suas convicções íntimas e últimas. Emerge a feição particular o caráter de Capitu: ideias atrevidas que se faziam hábeis, sinuosas e surdas (como uma serpente) na prática; alcançavam os fins não de salto, mas aos saltinhos. Meios brandos, ação do empenho, da palavra, da persuasão lenta e diuturna (imagem da calculista, estrategista).

O narrador mesmo explica tanta minúcia: “conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã e da tarde se fará o primeiro dia, como no *Gênesis*, onde se fizeram sucessivamente sete” (isto é, o narrador vai compondo uma expectativa do que ainda estará por vir na narrativa, partindo da experiência que ele adquiriu com os fatos que já aconteceram. Capitu aos 14 anos já apresenta essas características: equilibrada e lúcida que, em momentos se concentra apenas no problema, não querendo saber de doce, apesar de gostar muito; recolhe-se em si (vira figura de pau); explosão de fúria num momento, depois muda de expressão, séria, falando baixo; refletia, se apegava a detalhes (o choro de dona Glória); ideias atrevidas; estratégia de sua consecução; planejamento; cálculo, conhecimento das pessoas (a melhor pessoa para atingir o objetivo: Cosme, Justina, Padre Cabral, nenhum desses; José Dias, enfim). Tudo isto

era apenas a manhã de Capitu. Virá a tarde (primeiro dia) e uma sucessão deles (sete). Com o passar do tempo, Capitu aprimorará seu caráter e suas técnicas.

Neste capítulo que ora estudamos (18), aparece, pela primeira vez, o episódio do pregão das cocadas, que retornará depois no capítulo 60, provocando grandes saudades do narrador e no capítulo 110, a propósito do gosto do menino Ezequiel por doces e música, como sua mãe, Capitu. Bentinho comprou cocadas, recusadas por Capitu, concentrada em refletir nos acontecimentos. Reflexão dele: vi que, em meio da crise, eu conservava um canto para as cocadas, que tanto pode ser perfeição como imperfeição (Bentinho lembra Brás Cubas). Desdobramentos do episódio das cocadas no capítulo 60 e 110. O narrador menciona o seu espanto pelo esquecimento de Capitu, ela que sabia o pregão de cor, enquanto ele, de má memória, teve o expediente de pedir que um conhecido tirasse a partitura, e conservava o papel entre seus guardados. Por fim, tal fato retorna no capítulo 114, onde relembra o caso. O narrador quer, pois, destacar os dois comportamentos, o seu e o de Capitu, em relação a um momento importante da vida de ambos.

– capítulo 36 – ideias: ideia sem pernas – ir correndo à casa de Capitu, refazer o acontecido. *O Cântico dos Cânticos* (temas desenvolvidos no corpo da tese).

– capítulo 37 – partes desenvolvidas no corpo da tese. Acrescente-se:

Grande jogo interno e externo: jogo entre as sensações internas (sentimento de força, de atrevimento, de alvoroço) e as atitudes externas (ação que não corresponde à intenção: 1.º movimento – Bentinho avança x Capitu recua; 2.º movimento – Bentinho paralisa x Capitu age, beija-o.

Jogo temporal: de manhã, Capitu derreou a cabeça; aparece dona Fortunata; de tarde, Capitu foge; aparece Pádua.

Bentinho não conhece nem a Escritura nem a história romana. Casmurro de certa forma justifica a estreiteza de Bentinho (não conhecia a violação de Lucrecia como não conhecia o *Cântico dos Cânticos*, deixando entender que,

se os conhecesse, teria tido outras atitudes. Ao narrar o acontecido, usa termos e expressões de dúvida, dilui intenções e gestos (penso que, não juro, não pude ter toda a consciência dos meus atos, concluo que, talvez, Capitu aproveitaria). No entanto, ao narrar os acontecimentos, Casmurro tira uma conclusão: Agora sei que a puxava; Bentinho não ousava ir além. Todavia, os dois não perdiam a cautela e cuidavam de não serem ouvidos durante a “luta”.

Continua descrevendo o contraste da presente situação frente à anterior – do primeiro beijo – e o estado de espírito de Bentinho, seu alvoroço, timidez. Retoma a citação do *Cântico*, primeiramente como justificativa da não ação, depois contradizendo-a novamente, ao deslocar para Capitu as iniciativas das ações. Paralelamente ao livro bíblico, o narrador apõe o caso da violação de Lucrecia, que Bentinho igualmente desconhecia naquela ocasião e que, eventualmente, poderia ter-lhe inspirado gestos mais ousados. E o narrador acrescenta que naquela oportunidade, como menino, só conhecia a gramática latina e a romanidade de Pôncio Pilatos, citado nos Evangelhos, principalmente porque presidira ao julgamento de Jesus Cristo.

– capítulo 39 – liga-se ao 35; retomada do episódio das honras ao Padre Cabral. O tempo também exerce sobre as honras a sua ação: a princípio, as mínimas congratulações valem por odes; depois, um tributo usual. O alvoroço inicial engrandece tudo à volta.

Apresentação de Capitu: vestido, sapato, entrada mais formal.

Discussão acerca da vocação: José Dias, em novas investidas, e Padre Cabral, com alusão a São Paulo e sua conversão. Argumentação débil (prova que não provava), pieguice dos sacerdotes (“milagre” do nascimento de Bentinho, vocação manifesta).

Comportamento de Capitu: cosida às saias de dona Glória, simulava não perceber os olhares ansiosos de Bentinho nem a conversação sobre o seminário (no entanto, decorou partes dela); não foi à janela com Bentinho e recusou a companhia deste após a despedida.

Bentinho: impulsos da idade e da ocasião: atravessar a sala, seguir a vizinha, descer à chácara, entrar no quintal, dar-lhe terceiro beijo e despedir-se (enumeração 1, intenções); porém, deixa-se estar, parado, pregado, agarrado ao chão (enumeração 2, que efetivamente se realiza, contrariamente à enumeração 1).

Este capítulo, no seu assunto, é continuação do capítulo 35. Aliás, o seu título (“Vocação”), já revela isto, pois no capítulo 35, por ocasião da nomeação do Padre Cabral como protonotário apostólico, se dá uma conversa dos presentes sobre a vocação de Bentinho. O capítulo 39 retoma a matéria – aqui, José Dias usa a estratégia para disseminar nos interlocutores a dúvida sobre a suposta vocação sacerdotal de Bentinho. Nesse momento, o Padre Cabral cita o exemplo de São Paulo que, de perseguidor dos cristãos, se fez apóstolo, referindo-se ao episódio de sua conversão e chamado (Atos 9,7) – ver os comentários ao capítulo 35 das *Memórias Póstumas* (“O caminho de Damasco”).

– capítulo 43 – continuação. Olhos de Capitu (desenvolvido no corpo da tese).

– capítulo 50 – precipita-se a narrativa (passam-se meses e chega a hora da entrada no seminário). Atropelam-se fatos, sensações, reflexões. O narrador, dando rédea ao hiperbolismo, diz, contando sua partida para o seminário: “Se eu pudesse contar as lágrimas que chorei na véspera e na manhã, somaria mais que todas as vertidas desde Adão e Eva”, isto é, todas as lágrimas derramadas pela humanidade inteira ao longo das sucessivas gerações, desde os primeiros pais, expulsos do paraíso. Adiante, o narrador retifica: “Há nisto alguma exageração; mas é bom ser enfático, uma ou outra vez, para compensar este escrúpulo de exatidão que me aflige”. Assim, esse recurso (a hipérbole) serve como meio de reafirmação de uma narrativa absolutamente exata no seu conjunto – argumento para que o leitor, ao final, concorde com o narrador acerca dos fatos narrados e com sua conclusão sobre a culpabilidade dos envolvidos na suposta traição.

Não obstante isso, acaba justificando ainda uma vez o recurso da figura de linguagem: “Entretanto, se eu me ativer só à lembrança da sensação, não fico longe da verdade; aos quinze anos, tudo é infinito”. Pergunta-se, então: houve, afinal, exageração na primeira afirmação? O tal “escrúpulo de exatidão” do narrador acaba por causar um efeito de inexatidão, na verdade.

Discussões acerca da vocação eclesiástica.

Estratégia de Capitu: aproximar-se mais de dona Glória. Mimo dado a Capitu – olhos desta (nem oblíquos, nem de ressaca, direitos, claros, lúcidos); narrador insiste, martela na caracterização do olhar, desta vez para realçar a diferença de expressão.

– capítulo 58 – Episódio da queda de uma senhora na rua. Partes desenvolvidas no corpo da tese. Acrescente-se:

No último parágrafo, apelo aos “sábios da Escritura”, que poderiam explicar o processo interno na mente do menino, para se livrar dos pensamentos eróticos.

Nota – No capítulo anterior, o 57, o narrador diz que quisera contar o episódio em latim, acrescentando: “Não é que a matéria não ache termos honestos em nossa língua, que é casta para os castos, como pode ser torpe para os torpes”. Essa afirmação é um eco da epístola de São Paulo a Tito (1,5): “Para os puros todas as coisas são puras. Para os corruptos e descrentes nada é puro: até a sua mente e consciência são corrompidas”.

– capítulo 80 – (conclusões tiradas a partir do capítulo 81 – inversão narrativa). O capítulo, do qual foi prefácio o anterior (79), explica a razão pela qual D. Glória obriga Bentinho a seguir a carreira eclesiástica: era católica devota, temente a Deus e cria que as promessas feitas deveriam ser cumpridas. Uma vez mais o assunto da promessa e seu pagamento tratado como uma questão comercial: Deus, um arquimilionário (=Rotschild), como nos capítulos 20, 67, 69. Captar a proteção do céu, como em 49, conciliar céu e terra. Narrador tenta explicar as lágrimas de dona Glória (inexplicáveis então, no capítulo 3):

saudades prévias da separação; ou arrependimento da promessa (esta última hipótese explicaria a aproximação de dona Glória e Capitu, estreitamento das relações). No entender do narrador, poderia ter havido “um cochilo da fé” por parte de sua mãe. Mas, diferentemente do filho, que já deu mostras de acomodar as coisas e justificar o injustificável, D. Glória realmente era crente e devota – havia que se cumprir a promessa – nisto, no dizer do narrador, ela se identifica a Abraão, ao se dispor a sacrificar a Deus o seu filho único (*Gênesis* 24). D. Glória se identifica com Abraão, assim como Bentinho se identifica com Isaac, e Capitu com o anjo (o narrador supõe que Capitu fosse o anjo que impediu, afinal, a consumação do sacrifício). Em outras palavras: a “santa” dona Glória tentava ludibriar o céu, sem o risco de ser punida por ele (isto é o cúmulo do cálculo!). Conclusão: ficar no seminário: nem por Deus nem pelo diabo (sempre a dualidade presente no espírito de Bentinho).

Retomando a questão dos meandros internos do narrador, sua capacidade de forçar argumentos para convencer o leitor, ou mesmo autoconvencer-se, há que registrar o seguinte: ainda a propósito de conflitos interiores, diz: “Hás de ter tido conflitos parecidos com esse [de D. Glória, para levar a efeito a promessa] e, se és religioso [tal como ela era], haverás buscado alguma vez conciliar o céu e a terra [como ele, sem dúvida, teria feito, pois não era de fato religioso; mas quanto a sua mãe, isso não passa de uma suposição], por modo idêntico ou análogo [outra suposição: que todo mundo tenta “enganar” o contratante, ainda mais quando este é o céu]. E acrescenta: “O céu e a terra acabam conciliando-se, eles são quase irmãos gêmeos, tendo o céu sido feito no segundo dia e a terra no terceiro”. Aqui, o narrador passa do céu e terra em sentido figurado, ou seja, o mundo espiritual e o mundo humano, a um sentido literal, de objetos criados por Deus no início: o firmamento (a abóboda celeste) e o planeta Terra. A citação dos momentos de sua criação (segundo e terceiro dia) corresponde realmente ao relato bíblico, porém, o narrador superpõe sua argumentação à narrativa bíblica para justificar a tentativa de conciliação entre o céu e a terra figuradas.

– capítulo 95 – Na tentativa de se encontrar um subterfúgio para a saída de Bentinho do seminário, ocorrem certas ideias a determinadas personagens. No caso presente, foi a José Dias, que encontrou um meio de atender à vontade do menino e veladamente realizar um grande sonho de ir à Europa. Sob a veste de altruísmo, propõe ir a Roma pedir dispensa ao próprio papa. Assim, as citações e referências bíblicas deste capítulo se estruturam em torno do seu título, “O Papa”. O argumento era que, para romper o vínculo moral da promessa, valia a Escritura, com o poder de desligar dado aos apóstolos (referência a *Mateus* 16,19; 18,18 – Jesus a Pedro: “Eu te darei as chaves do Reino dos Céus e o que ligares na terra será ligado nos céus, e o que desligares na terra será desligado nos céus” e “Em verdade vos digo: tudo quanto ligardes na terra será ligado no céu e tudo quanto desligardes na terra será desligado no céu”, bem como em *João* 20,23: “Aqueles a quem perdoardes os pecados ser-lhes-ão perdoados; aqueles aos quais retiverdes ser-lhes-ão retidos”).

No seu discurso, José Dias se refere a Bentinho como o levita prometido, uma clara alusão à classe sacerdotal judaica dos levitas, da tribo de Levi, e chama o Papa com o epíteto de “príncipe dos apóstolos”, isto é, o sucessor de São Pedro, o primeiro entre os apóstolos de Jesus, a quem foi dado o primado (*Mateus* 16,18). E ainda faz uma glosa: “e que o que você [Bentinho] amar na terra seja igualmente amado no céu”, isto é, Bentinho não somente obteria a dispensa do seminário, mas teria também abençoado o seu amor por Capitu.

E José Dias se refere a si mesmo como São Paulo, a quem bastava o necessário para subsistência, o que obteria através do próprio trabalho: Paulo era fabricante de tendas (*Atos* 18,1-3; *1Cor* 4,12; *2Ts* 3,7) e ensinava a contentar-se com o que se tem (*Fl* 4,11).

A imaginação de Bentinho completa o quadro.

– capítulo 99 - “O filho é a cara do pai”, a propósito da semelhança de Bentinho com seu falecido pai. O narrador já vai preparando o espírito do leitor para o que virá adiante (semelhança entre Ezequiel Santiago e Ezequiel Escobar).

José Dias, mais uma vez, é o porta-voz de uma citação bíblica, do Evangelho de São João 19,26-27, no qual Jesus, pregado à cruz, diz a Maria, sua mãe, e a João, seu discípulo amado: “– Mulher, eis aí o teu filho” e “Filho, eis aí a tua mãe!” A cena se dá por ocasião do retorno de Bentinho ao Rio de Janeiro, após concluir o curso de Direito em São Paulo.

O título do capítulo (“O filho é a cara do pai”), bem como as observações de D. Glória a respeito da semelhança física entre Bentinho e seu pai, servem como ponto de referência e contraposição, mais à frente, sobre a semelhança física entre Ezequiel e seu suposto pai, Escobar.

– capítulo 101 – O casamento de Bento e Capitu (tema desenvolvido no corpo da tese).

– capítulo 116 – segue o anterior. Bento sonda José Dias. Ezequiel imita José Dias, dona Glória, mas o narrador insiste ainda nos gestos imitados a Escobar (mãos, pés – assinalados no capítulo 56 -, bem como movimentos de cabeça e riso). Mais uma vez pela boca de José Dias, temos alusões bíblicas: a expressão “filho do homem”. (Tema desenvolvido no corpo da tese).

– capítulo 140 – Bento desiste de morrer – a morte era uma solução definitiva; encontrou outra, que deixava a porta aberta à reparação (justiça), se devesse havê-la. Capitu cria conhecer bem Bento: medroso, débil, inseguro, indeciso. Agora, Bento aparece como um homem novo (ou apenas encoberto até então): decidido, forte, senhor da situação. Isto remete à reflexão que o narrador faz no último capítulo, o 148, se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos; poderíamos inverter, perguntando: o Bento da Praia da Glória já estava dentro do Bentinho de Matacavalos? Ou tudo isso foi efeito de algum caso incidente?

“Em verdade vos digo” - como nas sentenças evangélicas. Ver o que foi dito no estudo das *Memórias Póstumas*, capítulo 36. Aqui, na pena de Bento, a expressão ganha o tom de coisa decidida e definitiva, uma espécie de dogma, de verdade. A expressão também aparece no início de *Quincas Borba* (capítulo 1), inaugurando aquela narrativa.

Referência ao capítulo 83, palavras de Gurgel: ... “na vida há dessas semelhanças assim esquisitas”, referindo-se à semelhança de Capitu com a mãe de Sancha; o que não corresponde, no pensamento de Bento, às semelhanças dos dois Ezequiel, pois essas são perfeitamente explicáveis – e Bento vai relembrando palavras, gestos, olhares, episódios envolvendo Capitu e Escobar. O que, então, fora nada, agora é tudo evidência da traição.

– capítulo 146 – fim de Ezequiel. O epitáfio (temas desenvolvidos no corpo da tese).

– capítulo 148 – O resto. Perguntas finais. Tópico desenvolvido no corpo da tese.

– ESAÚ E JACÓ (EJ)

– capítulo 3 – o óbolo da viúva (*Marcos* 12,41-44/*Lucas* 21,1-4) e esmola às escondidas (*Mateus* 6,1-4). Ver também o capítulo 86

– capítulo 6 – “criatura tirada da coxa de Abraão”

– capítulo 14 – Esaú e Jacó, os gêmeos bíblicos

– capítulo 15 – “Teste David cum Sibylla” (ver também 19)

– capítulo 16 – Adão e Eva (ver *Memórias Póstumas*, 55, acima); *Evangelho de São João* 1,1: “No princípio era...” (ver *Dom Casmurro*, cap. 9)

– capítulo 19 – sibilas e profetas – paralelismo paganismo/lit. Univ. e Escrituras (ver 15)

– capítulo 23 – cebolas do Egito (*Números* 11,5)

- capítulo 32 – divisa de Aires (*Salmo* 54,8) e próximo capítulo
- capítulo 33 – referido salmo às avessas
- capítulo 39 – desobediência de Adão (ver 69)
- capítulo 44 – citação de *Amós* 4
- capítulo 47 – *São Mateus*, 4,1-10 (título do capítulo, mais comentários);  
riso/lágrimas – *Gênesis*
- capítulo 51 – menção ao Evangelho: “perdoai-vos...” e “Bem-aventurados os  
que ficam” (ver *Memórias Póstumas*, 33)
- capítulo 58 – ressurreição antes do terceiro dia (a saudade)
- capítulo 69 – paraíso perdido; desobediência de Adão (ver 39, acima)  
“Seio de Abraão” – *Lucas* 16,23 (ver *Memorial de Aires*  
-25/01/'88)
- capítulo 76 – esmola às escondidas (*Mateus* 6,1-4). Ver cap. 3, acima
- capítulo 81 – “não só de fé vive o homem, etc.”, inverso de *Mateus* 4,1-10.  
Ver cap. 47
- capítulo 84 – “quem for mãe que lhe atire a primeira pedra” (*Evangelho de*  
*João* 8,1-7) e adiante, comparação com a mãe por excelência  
(Maria) – *Lucas* 2,19-51
- capítulo 90 – “Tudo se compõe na terra como no céu” – eco do Pai-Nosso
- capítulo 92 – “que segredo há que se não descubra?” (*Marcos* 4,22; *Lucas*  
12,2)

capítulos de interesse paralelo:

- capítulo 28 – “O resto é certo”, eco de *Dom Casmurro*, 148, ligando-se ao  
119 (uma história acontecida e por acontecer)
- capítulo 53 – pegar pelos cabelos (ver *Memórias Póstumas*, 7) remete a  
*Ezequiel* 8,3; *Daniel* 14,35
- expressões coeléticas: “formosa entre as formosas”, eco também do *Cântico*  
*dos Cânticos* (6); “abismo dos abismos” (12); e “única das  
únicas” (81)

## DESENVOLVIMENTO DOS TÓPICOS

– capítulo 3 – O irmão das almas, neste capítulo anônimo, mas nomeado quando tiver enriquecido (Nóbrega – no capítulo 103), ganhou para esmola da irmandade uma nota de dois mil-réis de Natividade, que descia do morro do Castelo, após a visita à cabocla adivinha. O irmão desvia para si a nota. Restam na bacia “os vinténs azinhavrados e tristes, o óbolo da viúva”. No Evangelho (*Marcos* 12,41-44; *Lucas* 21,1-4), se encontra a passagem da viúva que depositava no cofre do Templo de Jerusalém duas pequenas moedas, que eram a sua subsistência.

Depois disso, o irmão, avistando um mendigo, deitou-lhe no chapéu dois vinténs (igual às duas moedinhas da viúva pobre), rápido, às escondidas, como quer o Evangelho”, isto é, conforme os ensinamentos de Jesus à multidão, relatado em *Mateus* 6,1-4.

Aqui também ocorre o transbordamento do estado interior para fora (“quando a sorte ri, toda a natureza ri também, e o coração ri como tudo o mais”, conclusão a partir do sentimento do Irmão das Almas. Onisciência do narrador: entra no pensamento do Irmão das Almas, desvenda suas reflexões, suposições, deduções e duelo interno (ficar ou não com a nota de dois mil réis), justificativas para o ato de retê-la, diálogo interno.

No capítulo 76, Nóbrega (o irmão das almas enriquecido) dá uma nota de dois mil-réis a uma mendiga. O narrador conta que ela “beijava a nota e queria beijar a mão que lhe dera a esmola, mas ele [Nóbrega] a escondeu, como no Evangelho”, em alusão à mesma passagem de *Mateus* 6,1-4. O título do capítulo (“Talvez fosse a mesma!”) se refere à nota de dois mil-réis velha e enxovalhada, que poderia ser a mesma recebida como esmola das almas, no capítulo 3.

– capítulo 6 – continua a narrativa de 4. Jogo temporal: este fato é anterior ao do capítulo 1, porém veio narrado depois e o narrador coloca em paralelo as atitudes e emoções das duas cenas. O narrador continua negaceando: a uma

pergunta de Santos, “não sabe” se Natividade respondeu, etc., mas sabe e apostrofa o leitor e termina afirmando: “Natividade estava grávida, acabava de o dizer ao marido”. Comparação: referência a Abraão, patriarca; e formosa entre as formosas (fórmula caracteristicamente bíblica). A maternidade gera dualidade de sensações e sentimentos em Natividade. Conclusão filosófica: “por uma ou por outra porta, amor ou vaidade, o que o embrião quer é entrar na vida. César ou João Fernando (isto é, sucesso ou fracasso), tudo é viver, assegurar a dinastia e sair do mundo o mais tardar que puder”. Participação do ambiente na felicidade do casal (mais uma vez consonância do externo e interno).

Expressão “criatura tirada da coxa de Abraão”. Não ocorre propriamente na Bíblia. Os antigos hebreus, em pactos de juramento, colocavam um das mãos debaixo de uma das coxas do contratante. Abraão recebeu promessa divina de que seria pai, apesar da idade avançada e da esterilidade da mulher, Sara (ver *Gênesis* 24).

O narrador faz um paralelismo entre a paternidade de Abraão e a de Santos: enquanto a do Patriarca foi tardia, a de Santos, aos 30 anos, “não era cedo nem tarde”, era imprevista, após uma espera de dez anos. A expressão “criatura tirada da coxa de Abraão” é projeção do narrador sobre Santos que, dos hebreus, só conhecia a parte dos empréstimos de dinheiro, a juros. Assim, todas as expressões bíblicas do trecho são de autoria do narrador, tanto a já vista, quanto a que diz “os olhos que estendia à esposa e a cobriam eram de patriarca; o sorriso parecia chover sobre a pessoa amada, abençoada e formosa entre as formosas”. Natividade é, então, elevada quase que a estatura de matriarca bíblica. “Formosa entre as formosas” traz o superlativo característico: a mais formosa das mulheres, fazendo ressonância ao *Cântico dos Cânticos*.

– capítulo 14 – liga-se ao final do 11. Tentativa de Santos e Plácido em doutrinar (espiritismo) o Conselheiro Aires (que cita o exemplo bíblico de Esaú e Jacó, cujos nomes servirão ao título da narrativa), terminando com a citação

de um filósofo: “a guerra é a mãe de todas as coisas” (que Machado atribui equivocadamente a Empédocles, sendo que é de Heráclito).

Neste capítulo aparece a identificação dos gêmeos Pedro e Paulo aos gêmeos famosos da Bíblia, do ciclo de *Gênesis*, Esaú e Jacó. O caso aparece na boca do conselheiro Aires que, no meio de controvérsia com Santos e o espírita Plácido, alude ainda à questão da primogenitura ou de adoração simultânea ao Criador (lembrando o caso de Caim e Abel, irmãos, embora não gêmeos).

– capítulo 15 – Teste David cum Sibylla – tópico desenvolvido no corpo da tese.

– capítulo 16 – segue o anterior. Santos conta a Natividade a consulta a Plácido e as conclusões tiradas, concordantes com o oráculo da cabocla do Castelo. Depois de uma breve zanga, os dois fitam os filhos e, no dizer do narrador: “já não era espiritismo, nem outra religião nova; era a mais velha de todas, fundada por Adão e Eva, a qual chama, se queres, paternalismo”. A contemplação desses pais é comparada a um ritual religioso, sem palavras (como o velho colóquio de Adão e Eva, nas *MPBC*). Termina, dizendo: “A missa é que era a mesma, e o evangelho começava como o de São João (emendado): “No princípio era o amor, e o amor se fez carne”. Tal versículo já aparecera modificado também em *Dom Casmurro*, capítulo 9; o original diz: “No princípio era o Verbo (...) e o Verbo era Deus”. O ritual sem palavras lembra o diálogo sem palavras de Adão e Eva, nas *Memórias Póstumas*, capítulo 55, numa analogia com a missa católica (persignar-se, padre, sacristão, missa, evangelho). Na missa católica, antes da reforma litúrgica, o prólogo do evangelho de São João era lido sempre no final, como segundo evangelho.

– capítulo 23 – salto para 1886. - 07/04/1870, nascimento dos gêmeos, visto por eles: dia em que D. Pedro I caiu do trono (Paulo); dia em que D. Pedro II subiu ao trono (Pedro).

Opiniões políticas, “quando tiverem barbas” - duas histórias de barbas, as mais inexplicáveis (não tão inexplicáveis assim) barbas o mundo: do frade capuchino \*\*\* (sinal trino, número de mistério), de barba grisalha, aparecida negra (negríssima e brilhantíssima) num frade meigo e espiritual (como uma página evangélica), com fé viva, afeição segura, paciência infinita (alguma ressonância com “fé viva, esperança firme e caridade perfeita?”), alguma paixão profana? Não se compreende que se descobrisse por aquele modo (pintar a barba). Ao falar do frade, acrescenta: “O frade, lido na Escritura, sabendo que Israel chorou pelas cebolas do Egito, teria também chorado, e as suas lágrimas caíram negras.” Isto é: segundo o livro de *Números* 11,5, os israelitas, vagando no deserto do Sinai, se recordaram da vida de escravos que levavam antes no Egito, onde tinham ao menos cebolas para comer, enquanto no deserto não havia nada. O frade, lembrando-se do passado, chora, assemelhando-se àquele povo; teria ele, então, chorado (como Israel no Egito) pelas cebolas que lá ficaram? Com lágrimas negras? A outra barba, a do maltrapilho que morreu com a barba enxovalhada.

Conclusão: este desejo de capturar o tempo é uma necessidade da alma e dos queixos; mas ao tempo dá Deus *habeas-corpus*. Aqui, ainda, a questão “tempo” e de como capturá-lo. Esta é uma necessidade (presunção, ilusão) humana, pois Deus (que está além e acima do tempo) o deixa livre.

– capítulo 32 – pausa narrativa. Aires (completa o capítulo 12) e sua irmã, Rita. Regresso ao Rio de Janeiro, após a aposentadoria. Programa de vida: viver na solidão, estava cansado de homens e de mulheres, de festas e de vigílias (a princípio). Sua divisa: a tradução clássica e arcaica do *Salmo* 54,8, por Padre Bernardes: “alonguei-me fugindo e morei na soedade” (tal salmo aparece também no Conto “Só!”, como epígrafe). Na Vulgata, se lê: “ecce elongavi fugiens et mansi in solitudine diapsalma”, em versão mais moderna: “ir-me-ia

bem longe morar no deserto”; ou, “sim, eu fugiria para longe e pernoitaria no deserto”.

Nesta fase da vida, Aires estava cansado de homens e mulheres, de festas e de vigílias. Retirou-se e entregou-se a seus livros. Mas, como o narrador diz, no capítulo seguinte: “Tudo cansa, até a solidão” (vemos aqui ecos do *Eclesiastes*). Então, Aires trocou o versículo bíblico: “alonguei-me fugindo, e morei entre a gente”. Fica sendo o Salmo às avessas (capítulo 33) e o narrador explica o motivo desta mudança: [Aires] “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”. Aqui surge um paradoxo: se o tempo é imortal, como se pode, então, matá-lo? Toda tentativa resulta vã...

O conto intitulado “Só!” tem como epígrafe o mesmo versículo deste salmo, na versão clássica.

– capítulo 33 – a solidão também cansa. Tudo cansa, até a solidão. Aborrecimento. Necessidade de gente (não há propósito contra a necessidade. A solidão deixa de ser um programa de vida e passa a ser um remédio esporádico, coisa arcaica, como a tradução do salmo (capítulo anterior). Aires substitui pelo novo sentido: “alonguei-me fugindo, e morei com a gente”. Por que razão? Para “aplicar todos os sentidos a um mundo que podia matar o tempo, o imortal tempo”. Paradoxo recorrente: a questão do tempo, a impossibilidade de matá-lo (tédio), pois é imortal, isto é, o homem tenta matá-lo, com todas as possíveis distrações, mas não consegue nunca, posto que é imortal, como a hidra de dez cabeças.

– capítulo 39 – Aires tem horror à multidão. O episódio da prisão de um gatuno: as pessoas, gritos, apupos, manifestações, os praças, o preso. Reflexões de Aires, a propósito da manifestação dupla e contraditória: o velho instinto de resistência à autoridade (a liberdade do velho Adão, referência à Queda, em *Gênesis*). O primeiro homem, Adão, desobedeceu às ordens do Criador e não

há paraíso que valha o gosto da oposição. Cumprir as leis sempre é violar a liberdade primitiva do velho Adão.

O episódio, na verdade, se encadeia a outros, e precisa ser lido no conjunto, em todo o contexto. A questão da desobediência adâmica retornará no capítulo 69. O narrador penetra no processo mental de Aires e desenterra uma reminiscência remota (capítulo seguinte).

– capítulo 44 – discurso que Paulo preparou em São Paulo, enquanto estudante de Direito, contra o regime político vigente. Usou, como epígrafe, a citação de *Amós 4*: “Ouvi esta palavra, vacas gordas que estais no Monte da Samaria” (tradução da Bíblia de Jerusalém: “Ouvi esta palavra, vacas de Basã, que estais sobre o monte de Samaria”. Nota: “Basã, na Transjordânia, era célebre por suas pastagens e seus rebanhos. No *Salmo 22,13*, os touros de Basã são o símbolo da força violenta; aqui as vacas são o símbolo do espírito gozador das mulheres de Samaria”). A leitura desse discurso foi num almoço em casa de Aires, que desempenha seu papel conciliador - “pai espiritual dos gêmeos, pais de desejo somente, pai que não foi, que teria sido” (ver capítulos 38 e 42); e ele mesmo vai observando isso: “Talvez estas [as opiniões dos rapazes] não passassem de uma erupção de pele da idade”, numa referência à juventude dos gêmeos e seus ardores políticos – análise que se mostrará acertada, ao final. E sorria, fazia-os comer e beber, etc. O narrador termina dizendo: “A política veio morrendo” (na verdade, Paulo ainda se declarou capaz de derribar a monarquia com dez homens, e Pedro de extirpar o germe 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. Ora, a referência a vacas gordas em pleno almoço, acaba se tornando uma grande e deliciosa ironia. Assim, a circunstância evidencia ainda mais fortemente a distância entre teoria e prática política. Por fim, o salmão delicioso envolveu tudo, pessoas e opiniões – nova superposição do particular sobre o geral.

– capítulo 47 – o título é uma referência bíblica: “S. Mateus 4,1-10”, sobre as tentações de Jesus. Episódio das tentações de Jesus no deserto. Trata-se de um momento importante, pois, nele, Jesus se retira para jejuar e entra em combate com o inimigo, Satanás, vencendo-o. Após isto, Jesus inicia sua vida pública, indo de cidade em cidade, anunciando o Reino de Deus.

No romance, o narrador identifica D. Cláudia com Satanás, propondo tentações a Batista que, como Jesus, resiste, sendo secundado por um anjo, Flora.

Há um contraste abissal entre o episódio bíblico e o do romance: lá, Jesus demonstra segurança, autoridade, soberania, força e sai vencedor; aqui, o narrador, mesmo tendo feito a aproximação, a vai desfazendo, ao ir mostrando as motivações interiores de Batista e seu verdadeiro estofo moral. Batista cederia às instâncias da mulher, mas viu na recusa da filha em sair do Rio de Janeiro justificativa para não ceder. Na verdade, não o fez por fraqueza. O narrador diz: “Não tinha a força precisa de trair os amigos ...” E completa com uma reflexão sobre as virtudes de acanhamento e timidez, que não são menos lucrativas, moralmente falando, do que o heroísmo e o martírio.

“Venhamos ao evangelista que serve de título ao capítulo”, ou seja, à comparação com a narrativa das tentações de Jesus no deserto, pelo evangelista São Mateus: Batista = Jesus, dona Cláudia = Satanás, Flora = anjos que vieram servir; as tentações: qual a verdadeira identidade política de Batista? Conservador ou liberal? E a fidelidade aos amigos?

Também aqui ocorre o procedimento paralelo (apelo à Bíblia e apelo à literatura clássica): analogia com Júlio César (*De bello gallico*) = Batista esteve a ponto de atravessar o Rubicon (*alea iacta est*). Conveniência da aproximação de Flora (= anjo) e citação bíblica (“Vai-te, Satanás, etc.”). O narrador conclui dizendo que Batista “não cedeu de fraqueza. Não tinha a força precisa de trair os amigos, por mais que estes parecessem havê-lo abandonado” e remata: “Há dessas virtudes feitas de acanho e timidez, e nem por isso menos lucrativas, moralmente falando (quanto à discussão da timidez como virtude, ver *Dom*

*Casmurro*, capítulos 25 e 118). Não valem só estoicos e mártires. Virtudes meninas também são virtudes”.

Há outras referências bíblicas no capítulo, como se verá. Corte narrativo – porém, desenvolvimento do que ficou dito no capítulo anterior, isto é, demonstração na realidade dos limites tênues entre “o que é” e “o que parece” - dona Cláudia + Batista. Ligação temática: “Se há muito riso quando um partido sobe, também há muita lágrima do outro que desce, e do riso e da lágrima se faz o primeiro dia da situação, como no Gênesis”, isto é, a sucessão dos contrastes – tarde e manhã (primeiro dia), luz e trevas x riso e lágrima, subir e descer – aplicação da analogia ao mundo político, ao momento político do Brasil (1888/1889).

– capítulo 51 – desenvolvido no corpo do texto.

– capítulo 58 – idem.

– capítulo 69 – devaneio de Flora, ao piano, alheia à mudança do regime político, para fugir aos homens e suas dissensões. Somente os gêmeos ocupavam seu pensamento. Flora alheia a tudo, a todos, a si mesma. Não sonhou com nada, a imaginação dormiu também; a noite muda e apagada; fuga da consternação dos pais, de sua agitação, preocupações; identificação com a música – idealidade pura, fora do tempo e do espaço (contrário à natureza humana, que é temporal e espacial); mas o narrador faz uma associação interessante com o momento histórico do Brasil, então: não havia governo definitivo, quando muito, ia haver um governo provisório, isto é, tudo estava indefinido, os contrastes esmaecidos (tanto podia ser o primeiro albor do dia, como o derradeiro crepúsculo da tarde – claro/escuro, dormir/acordar); a música transcende o momento, projeta um futuro atemporal, transcendente: o ponto de reunião, reabsorção, reunificação, renovação, recriação (Paraíso – inocência primitiva perdida) – éscaton (o dia, a perfeição da ordem eterna e única – o seio de Abraão, estabilidade, apocatástase: todas as coisas e

peças aí agasalhadas); vida=céu aberto (imagem de forte cunho bíblico – *Gênesis*, *Apocalipse*, o alfa e o ômega da história). Flora carrega em si todos estes contrastes, sublima-os, transcende-os. Flora não é deste mundo (espaço-temporal), mas do outro.

Pode-se identificar Flora com Eugênia, das *MPBC*? Eugênia = bela, mas coxa (física) – Flora = bela, mas coxa (espiritual/oscilação permanente)?

O último parágrafo é construído com conjeturas e reflexões do narrador, fazendo referências bíblicas: “A sonata trazia a sensação da falta absoluta de governo, a anarquia da inocência primitiva naquele recanto do paraíso que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição 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 ...”.

Quanto à desobediência de Adão, ver comentário ao capítulo 39.

Quanto ao “seio de Abraão”, a expressão aparece no Evangelho de *Lucas* 16,23, no episódio do rico e de Lázaro. O rico mesquinho morreu e foi para o lugar de sofrimento; Lázaro, pobre e doente, morreu e foi para o lugar de repouso, o seio de Abraão. A expressão equivale, pois, à felicidade imorredoura. Aparecerá também, com o mesmo sentido, mas exprimindo o Brasil como tal lugar de pessoas felizes, no Memorial de Aires, dia 25 de janeiro de 1888.

– capítulo 76 – a esmola de Nóbrega – espelhamento invertido do capítulo 3: lá, quem dá a esmola é uma mulher e quem recebe é Nóbrega (então um anônimo andador das almas); aqui, quem dá é Nóbrega e quem recebe é uma mulher (uma anônima mendiga velha); um ponto em comum: uma nota de 2 mil-réis (talvez a mesma!, pensa depois Nóbrega). O episódio é também um espelhamento invertido de Brás Cubas (*MPBC*, capítulo 21 – “O almoceve”): lá, Brás Cubas pretende dar três moedas de ouro, entre cinco que tinha, depois duas, depois uma; o beneficiário não vê, pois Brás Cubas volta as costas; dá

um cruzado de prata, depois tem remorso: devia ter-lhe dado uns vinténs de cobre; aqui, Nóbrega pegou um níquel entre dois (um tostão e dois tostões) ia pegar o de um tostão, entrou mais fundo no corredor, de costas para a rua e deu uma nota velha de dois mil-réis; sentiu bem-estar, melodia do céu, coro de anjos. Referência evangélica: a mão que dá a esmola (*Mateus* 6,1-4): a mendiga que recebe uma esmola de Nóbrega e “beijava a nota, e queria beijar a mão que lhe dera a esmola, mas ele a escondeu, como no Evangelho”... referência a *Mateus* 6,1-4, conforme comentado acima, no capítulo 3. “Talvez fosse a mesma”, pensava Nóbrega: a mesma nota (de 2 mil-réis)? a mesma pessoa? Se fosse a pessoa (outrora dama, agora mendiga), Nóbrega teria restituído o obséquio do passado – esse raciocínio “oculto” (mas que o narrador conhece) motiva a reflexão final deste sobre o obséquio, reconhecimento, memória, restituição x esquecimento, apropriação.

– capítulo 81 – a fantasmagoria do capítulo anterior – a referência ao diabo, liga-se a Goethe, no *Fausto* (o pacto com o diabo), tripla repetição do verso “ai, duas almas no meu seio moram” - aplicação à Maternidade (no sentido físico) e à Flora (no sentido afetivo, imaginativo); nem o próprio Mefistófeles (= o diabo) explicaria, talvez Plácido explicasse – longa digressão e progressão sobre ele, sua morte, os sucessos em torno dele, dissidência doutrinária, querelas sectárias (evocado numa sessão espírita, reafirmou sua fórmula como a única das únicas = *Eclesiastes*). Comentário mordaz do narrador: Santos poderia evocar seu falecido mestre, Plácido, para que ele deslindasse o enigma de Flora, porém cuidava agora de umas liquidações últimas e lucrativas, e arremata: “Não só de fé vive o homem, mas também de pão e seus compostos e similares”. Trata-se da inversão da frase dita por Jesus a Satanás, no episódio das tentações no deserto (*Mateus* 4,1-10), objeto de comentários acima, no capítulo 47.

Das três tentações sofridas por Jesus, a primeira foi a do pão, pois, após 40 dias de jejum, sentiu fome e Satanás lhe propôs transformar pedras em pão, ao que Jesus respondeu: “Não só de pão vive o homem, mas de toda palavra

que sai da boca de Deus”. Ora, a ordem aqui se encontra totalmente invertida: o material tem precedência sobre o espiritual, ao contrário do ensinamento de Jesus.

Conclusão: o narrador propôs o enigma, aproximou-o de um dado literário, desviou completamente o assunto e a atenção do leitor; não explicou absolutamente nada, ou seja, cada qual no seu mundo, com suas ocupações ou preocupações.

– capítulo 84 – o velho segredo = a predição da cabocla do Castelo – que volta como uma espécie de refrão ao longo da narrativa (serão grandes! Coisas futuras!). Triângulo (gêmeos + Flora) do ponto de vista de Natividade.

O narrador traz à luz os cálculos interiores de Natividade a respeito de seus dois filhos e Flora. Só há a problemática aqui porque o narrador a cria e, ao fazê-lo, a carrega com um sentido mais elevado, aproximando-a a duas passagens bíblicas:

1. Depois de desvendar para o leitor os cálculos maternos de Natividade, escreve: “Quem for mãe que lhe atire a primeira pedra”. Trata-se de uma paródia da frase dita por Jesus, no Evangelho de *São João* 8,1-7, aos escribas e fariseus que lhe apresentaram uma mulher surpreendida em adultério: “Quem dentre vós estiver sem pecado, seja o primeiro a lhe atirar uma pedra!”. Assim como nenhum escriba ou fariseu atirou uma pedra à pecadora, “nenhuma outra mãe atirou a primeira pedra à nossa amiga”.

2. O narrador dá a explicação: “a razão disto não foi senão a própria discrição de Natividade. Suspeitas e cálculos iam ficando no coração dela. Calou tudo e esperou”. Por este parágrafo, ficamos sabendo que o comportamento de Natividade não deixava entrever as suas inquietações interiores. À discrição da mãe se contrapõe, portanto, a indiscrição do narrador (ele que publicou os seus cálculos...). Ao falar, porém, dessa atitude materna, ele a aproxima de uma outra mãe (a mãe por excelência, Maria) que, segundo o Evangelho: “conservava cuidadosamente todos esses acontecimentos e os meditava em seu coração (*Lucas* 2,19), por ocasião do nascimento de Jesus em Belém, a

aparição dos anjos e a visita dos pastores; e, em outra oportunidade, quando da visita ao templo de Jerusalém e o sumiço de Jesus aos doze anos e seu reencontro após três dias: “Sua mãe, porém, conservava a lembrança de todos esses fatos em seu coração” (*Lucas 2,51*). Este episódio de Jesus aos doze anos será aplicado, de certa forma, ao menino Tristão, no *Memorial de Aires*, dia 04 de fevereiro de 1888.

As alternâncias (uns modificam, outros restauram) – identificação com a situação política do país. Flora gostava cada vez mais de Natividade (duplamente mãe) – princípio de inveja amiga, desejo de imitação. Ironia: “pouco a pouco, foi descobrindo um si mesma o introito de uma beleza, que devia ser longa e fina, e de uma vida, que podia ser grande ...”, pois Flora, na imaginação, liga o seu destino a um dos gêmeos (= grandeza) - o narrador, que escreve *post factum*, sabe que nada disso se concretizaria – morte).

O segredo – investida de Perpétua – sondar o coração de Flora, infrutífera, Flora não se deixou ler. Conclusão do narrador: “não lhe atribuas isto a cálculo, não era cálculo. Seriamente, não pensava em nada acima de si”. Isso contradiz o que foi dito logo atrás, sobre a associação de Flora a um destino glorioso (beleza longa e fina e vida grande).

– capítulo 90 – No auge da rivalidade dos gêmeos em relação ao amor a Flora, e na indecisão desta em relação a qual deles recaía sua preferência – comparando à realidade social brasileira daquele período, como se Flora fosse a jovem República disputada por partidos antagônicos, Aires propõe um acordo aos irmãos, que traz, ao fim um eco bíblico: “... combinem um modo de cortar este nó górdio. Cada um que siga a sua vocação. Você, Pedro, tentará primeiro desatá-lo, se ele não puder, Paulo, você pegue a espada de Alexandre, e dê-lhe o golpe. Fica tudo feito e acabado. Então o destino, que os espera, com duas belas criaturas, virá trazê-las pela mão a um e a outro, e tudo se compõe na terra como no céu”. Aproximação com a petição expressa na oração do Pai Nosso (“seja feita a tua vontade na terra, como no céu”), exprimindo a concordância que deve haver entre as vontades dos homens e as dos seres

espirituais sob a soberania do Pai. No dito de Aires, os gêmeos se conformariam à vontade soberana do destino e, assim, realizariam, cada um a seu modo, a profecia de grandeza para ambos.

O narrador conhece o estado interior dos interlocutores. Aires: Flora não é como a República (capítulos 69, 79 e 85). O narrador vai se estendendo em minúcias, detalhes espaciais, circunstanciais; proposta de Aires: um acordo para resolver o impasse (“e tudo se compõe na terra como no céu” - frase com assonância bíblica). Descrição do quarto, arrumação, bilhete da mãe, proposta de irem ambos com ela à missa, construção mordazmente irônica: “A aceitação da proposta veio pronta; já não era harmonia, era uma espécie de diálogo na mesma pessoa. O céu parecia escrever o tratado de paz que ambos teriam de assinar; ou, se preferes, a natureza corrige as índoles, e os dois rixosos começavam a ajustar o ser e o parecer”. O que o narrador não quis fazer (corrigir a natureza – capítulo 79, pelo gosto, pelo estilo –, a natureza também não faz (corrigir as índoles), nem o céu (o tratado de paz, como se verá). Acrescenta: “também não juro isto (o que ficou dito acima), digo o que se pode crer só pelo aspecto das coisas” (aqui é que se encontra a fineza da ironia, pois o narrador já sabe – por “conhecer” os fatos previamente até a sua finalização), mas não afirma, coloca tudo no condicional, no conjetural, deixando espaço para conclusões equivocadas – ou não – dos leitores. Um outro aspecto, mais imediato, é: se os gêmeos não cumprem um acordo mais restrito (irem juntos à missa com a mãe), como se verá, quanto menos um acordo maior, envolvendo Flora e a disputa por ela. O capítulo se conclui, enfim, com um “acordo” desacordado: esperar a escolha de Flora por três meses; o rejeitado não tentaria mais nada; se não houvesse escolha: deixarem ambos o campo x lançar sortes. No entanto, nada disto se cumpre: nem o acordo entre eles, nem o casamento com Flora, nem duas belas criaturas trazidas pela mão ...

Aires aventava, ainda, a possibilidade de um terceiro pretendente, que resolveria a questão (esse terceiro efetivamente aparece, no capítulo 95, mas também não obterá sucesso).

– capítulo 92 – O narrador inicia o capítulo com uma pergunta: “Enfim, que segredo há que se não descubra?” E seguem três parágrafos sobre reflexões a respeito dos segredos. Embora a pergunta possa ter sentido meramente comum, da experiência cotidiana, no entanto traz também ecos de sentença proferida por Jesus, conforme relatado em *Marcos* 4,22 (“Pois nada há de oculto que não venha a ser manifesto, e nada em segredo que não venha à luz do dia”), *Lucas* 8,17 (“Pois nada há de oculto que não se torne manifesto, e nada em segredo que não seja conhecido e venha à luz do dia”) e *Lucas* 12,2 (“Nada há de encoberto que não venha a ser revelado, nem de oculto que não venha a ser conhecido”).

Enquanto os ditos de Jesus fazem referência ao seu ensinamento e doutrina como luz para iluminar a inteligência dos ouvintes ou para precavê-los em relação à hipocrisia dos fariseus (que pregavam uma coisa e viviam outra), o narrador discorre aqui sobre os mexericos, indiscrições e bisbilhotices dos salões: os segredos vêm à luz por sagacidade, boa vontade, curiosidade ou o que valha, isto é, por força de esforço ou perspicácia dos circunstantes. Ou, ainda mais, diminuindo a responsabilidade moral dos “bisbilhoteiros”, o narrador antropomorfiza os segredos, atribuindo-lhes características humanas: por si mesmos se cansam de se esconder e querem vir à luz. Eles são pagãos e são como gente, têm fases, do nascimento, juventude, velhice e morte.

Dupla força que desvenda os segredos: externa – sagacidade, boa vontade, curiosidade; interna – os próprios segredos cansam de calar. Reflexões do narrador: segredos são pagãos, também são gente, etc. O capítulo termina com uma cena em Petrópolis, entre Aires e veranistas, comentários sobre o triângulo Pedro-Paulo-Flora – Aires inventa uma estória rocambolesca (duelo, punhal, morte ...), conseguindo desviar a conversação do assunto original.

– MEMORIAL DE AIRES (MA)

- 25/01/'88 – menção a “seio de Abraão” (ver também *Esaú e Jacó*, 69)
- 04/02/'88 – Tristão, menino, comparado a Jesus menino de 12 anos (*Lucas* 2,42-52)
- 09/06/'88 – negação de Pedro, o “galicanto” (dos Evangelhos)
- 24/08/'88 – menção explícita a *Eclesiastes*
- 27/08/'88 – Tristão comparado ao filho pródigo do evangelho (filho morto e redivivo) – *Lucas* 15

Todos os tópicos desenvolvidos no corpo da tese.

## APÊNDICE 2 – O CÔNEGO OU METAFÍSICA DO ESTILO

### Texto integral -

— "VEM DO LÍBANO, esposa minha, vem do Líbano, vem... As mandrágoras, deram o seu cheiro. Temos às nossas portas toda casta de pombos..."

— "Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém, que se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor..."

Era assim, com essa melodia do velho drama de Judá, que procuravam um ao outro na cabeça do Cônego Matias um substantivo e um adjetivo... Não me interrompas, leitor precipitado; sei que não acreditas em nada do que vou dizer. Di-lo-ei, contudo, a despeito da tua pouca fé, porque o dia da conversão pública há de chegar.

Nesse dia, — cuida que por volta de 2222, — o paradoxo despirá as asas para vestir a japona de uma verdade comum. Então esta página merecerá, mais que favor, apoteose. Hão de traduzi-la em todas as línguas. As academias e institutos farão dela um pequeno livro, para uso dos séculos, papel de bronze, corte-dourado, letras de opala embutidas, e capa de prata fosca. Os governos decretarão que ela seja ensinada nos ginásios e liceus. As filosofias queimarão todas as doutrinas anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão esta psicologia nova, única verdadeira, e tudo estará acabado. Até lá passarei por tonto, como se vai ver.

Matias, cônego honorário e pregador efetivo, estava compondo um sermão quando começou o idílio psíquico. Tem quarenta anos de idade, e vive entre livros e livros para os lados da Gamboa. Vieram encomendar-lhe o sermão para certa festa próxima; ele que se regalava então com uma grande obra espiritual, chegada no último pacote, recusou o encargo; mas instaram tanto, que aceitou.

— Vossa Reverendíssima faz isto brincando, disse o principal dos festeiros.

Matias sorriu manso e discreto, como devem sorrir os eclesiásticos e os diplomatas. Os festeiros despediram-se com grandes gestos de veneração, e foram anunciar a festa nos jornais, com a declaração de que pregava ao Evangelho o Cônego Matias, "um dos ornamentos do clero brasileiro". Este "ornamento do clero" tirou ao cônego a vontade de almoçar, quando ele o leu agora de manhã; e só por estar ajustado, é que se meteu a escrever o sermão.

Começou de má vontade, mas no fim de alguns minutos já trabalhava com amor. A inspiração, com os olhos no céu, e a meditação, com os olhos no chão, ficam a um e outro lado do espaldar da cadeira, dizendo ao ouvido do cônego mil cousas místicas e graves. Matias vai escrevendo, ora devagar, ora depressa. As tiras saem-lhe das mãos, animadas e polidas. Algumas trazem poucas emendas ou nenhuma. De repente, indo escrever um adjetivo, suspende-se; escreve outro e risca-o; mais outro, que não tem melhor fortuna. Aqui é o centro do idílio. Subamos à cabeça do cônego.

Upa! Cá estamos. Custou-te, não, leitor amigo? É para que não acredites nas pessoas que vão ao Corcovado, e dizem que ali a impressão da altura é tal, que o homem fica sendo cousa nenhuma. Opinião pânica e falsa, falsa como Judas e outros diamantes. Não creias tu nisso, leitor amado. Nem Corcovados, nem Himalaias valem muita cousa ao pé da tua

cabeça, que os mede. Cá estamos. Olha bem que é a cabeça do cônego. Temos à escolha um ou outro dos hemisférios cerebrais; mas vamos por este, que é onde nascem os substantivos. Os adjetivos nascem na esquerda. Descoberta minha, que ainda assim não é a principal, mas a base dela, como se vai ver. Sim, meu senhor, os adjetivos nascem de um lado, e os substantivos de outro, e toda a sorte de vocábulos está assim dividida por motivo da diferença sexual...

— Sexual?

Sim, minha senhora, sexual. As palavras têm sexo. Estou acabando a minha grande memória psico-léxico-lógica, em que exponho e demonstro esta descoberta. Palavra tem sexo.

— Mas, então, amam-se umas às outras?

Amam-se umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo. Senhora minha, confesse que não entendeu nada.

— Confesso que não.

Pois entre aqui também na cabeça do cônego. Estão justamente a suspirar deste lado. Sabe quem é que suspira? É o substantivo de há pouco, o tal que o cônego escreveu no papel, quando suspendeu a pena. Chama por certo adjetivo, que lhe não aparece: "Vem do Líbano, vem..." E fala assim, pois está em cabeça de padre; se fosse de qualquer pessoa do século, a linguagem seria a de Romeu: "Julietta é o sol... ergue-te, lindo sol." Mas em cérebro eclesiástico, a linguagem é a das Escrituras. Ao cabo, que importam fórmulas? Namorados de Verona ou de Judá falam todos o mesmo idioma, como acontece com o thaler ou o dólar, o florim ou a libra que é tudo o mesmo dinheiro.

Portanto, vamos lá por essas circunvoluções do cérebro eclesiástico, atrás do substantivo que procura o adjetivo. Sílvia chama por Sílvia. Escutai; ao longe parece que suspira também alguma pessoa; é Sílvia que chama por Sílvia.

Ouvem-se agora e procuram-se. Caminho difícil e intrincado que é este de um cérebro tão cheio de cousas velhas e novas! Há aqui um burburinho de ideias, que mal deixa ouvir os chamados de ambos; não percamos de vista o ardente Sílvia, que lá vai, que desce e sobe, escorrega e salta; aqui, para não cair, agarra-se a umas raízes latinas, ali abordoa-se a um salmo, acolá monta num pentâmetro, e vai sempre andando, levado de uma força íntima, a que não pode resistir.

De quando em quando, aparece-lhe alguma dama — adjetivo também — e oferece-lhe as suas graças antigas ou novas; mas, por Deus, não é a mesma, não é a única, a destinada *ab eterno* para este consórcio. E Sílvia vai andando, à procura da única. Passai, olhos de toda cor, forma de toda casta, cabelos cortados à cabeça do Sol ou da Noite; morrei sem eco, meigas cantilenas suspiradas no eterno violino; Sílvia não pede um amor qualquer, adventício ou anônimo; pede um certo amor nomeado e predestinado.

Agora não te assustes, leitor, não é nada; é o cônego que se levanta, vai à janela, e encosta-se a espairecer do esforço. Lá olha, lá esquece o sermão e o resto. O papagaio em cima do poleiro, ao pé da janela, repete-lhe as palavras do costume e, no terreiro, o pavão enfuna-se todo ao sol da manhã; o próprio sol, reconhecendo o cônego, manda-lhe um dos seus fiéis raios, a cumprimentá-lo. E o raio vem, e para diante da janela: "Cônego ilustre, aqui venho trazer os recados do sol, meu senhor e pai." Toda a natureza parece assim bater palmas ao regresso daquele galé do espírito. Ele próprio alegra-se, entorna os olhos por esse ar puro, deixa-os ir fartarem-se de verdura e fresquidão, ao som de um passarinho e de um piano; depois fala ao papagaio, chama o jardineiro, assoa-se, esfrega as mãos, encosta-se. Não lhe lembra mais nem Sílvia nem Sílvia.

Mas Sílvio e Sílvia é que se lembram de si. Enquanto o cônego cuida em cousas estranhas, eles prosseguem em busca um do outro, sem que ele saiba nem suspeite nada. Agora, porém, o caminho é escuro. Passamos da consciência para a inconsciência onde se faz a elaboração confusa das ideias, onde as reminiscências dormem ou cochilam. Aqui pulula a vida sem formas, os germens e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o desvão imenso do espírito. Aqui caíram eles, à procura um do outro, chamando e suspirando. Dê-me a leitora a mão, agarre-se o leitor a mim, e escoreguemos também.

Vasto mundo incógnito. Sílvio e Sílvia rompem por entre embriões e ruínas. Grupos de ideias, deduzindo-se à maneira de silogismos, perdem-se no tumulto de reminiscências da infância e do seminário. Outras ideias, grávidas de ideias, arrastam-se pesadamente, amparadas por outras ideias virgens. Cousas e homens amalgamam-se; Platão traz os óculos de um escrivão da câmara eclesiástica; mandarins de todas as classes distribuem moedas etruscas e chilenas, livros ingleses e rosas pálidas; tão pálidas, que não parecem as mesmas que a mãe do cônego plantou quando ele era criança. Memórias pias e familiares cruzam-se e confundem-se. Cá estão as vozes remotas da primeira missa; cá estão as cantigas da roça que ele ouvia cantar às pretas, em casa; farrapos de sensações esvaídas, aqui um medo, ali um gosto, acolá um fastio de cousas que vieram cada uma por sua vez, e que ora jazem na grande unidade impalpável e obscura.

— Vem do Líbano, esposa minha...

— Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém...

Ouvem-se cada vez mais perto. Eis aí chegam eles às profundas camadas de teologia, de filosofia, de liturgia, de geografia e de história, lições antigas, noções modernas, tudo à mistura, dogma e sintaxe. Aqui passou a mão panteísta de Spinoza, às escondidas; ali ficou a unhada do Doutor Angélico; mas nada disso é Sílvio nem Sílvia. E eles vão rasgando, levados de uma força íntima, afinidade secreta, através de todos os obstáculos e por cima de todos os abismos. Também os desgostos hão de vir. Pesares sombrios, que não ficaram no coração do cônego, cá estão, à laia de manchas morais, e ao pé deles o reflexo amarelo ou roxo, ou o que quer que seja da dor alheia e universal. Tudo isso vão eles cortando, com a rapidez do amor e do desejo.

Cambaleias, leitor? Não é o mundo que desaba; é o cônego que se sentou agora mesmo. Espaireceu à vontade, tornou à mesa do trabalho, e relê o que escreveu, para continuar; pega da pena, molha-a, desce-a ao papel, a ver que adjetivo há de anexar ao substantivo.

Justamente agora é que os dous cobiçosos estão mais perto um do outro. As vozes crescem, o entusiasmo cresce, todo o *Cântico* passa pelos lábios deles, tocados de febre. Frases alegres, anedotas de sacristia, caricaturas, facécias, disparates, aspectos estúrdios, nada os retém, menos ainda os faz sorrir. Vão, vão, o espaço estreita-se. Ficai aí, perfis meio apagados de paspalhões que fizeram rir ao cônego, e que ele inteiramente esqueceu; ficai, rugas extintas, velhas charadas, regras de voltarete, e vós também, células de ideias novas, debuxos de concepções, pó que tens de ser pirâmide, ficai, abalroai, esperai, desesperai, que eles não têm nada convosco. Amam-se e procuram-se.

Procuram-se e acham-se. Enfim, Sílvio achou Sílvia. Viram-se, caíram nos braços um do outro, ofegantes de canseira, mas remidos com a paga. Unem-se, entrelaçam os braços, e regressam palpitando da inconsciência para a consciência. "Quem é esta que sobe do deserto, firmada sobre o seu amado?", pergunta Sílvio, como no *Cântico*; e ela, com a mesma lábia erudita, responde-lhe que "é o selo do seu coração", e que "o amor é tão valente como a própria morte".

Nisto, o cônego estremece. O rosto ilumina-se-lhe. A pena cheia de comoção e respeito completa o substantivo com o adjetivo. Sílvia caminhará agora ao pé de Sílvio, no sermão que o cônego vai pregar um dia destes, e irão juntinhos ao prelo, se ele coligir os seus escritos, o que não se sabe.

FIM

"VÁRIAS HISTÓRIAS" - Obra Completa de Machado de Assis, vol. II, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

## **Análise do conto**

Os romances são obras muito extensas e complexas, cada um formando um universo à parte. É praticamente impossível abarcar todos os significantes e significados nessas narrativas. Espero, contudo, ter dado ao menos uma noção de uma das leituras possíveis. Mas para demonstrar isso mais cabalmente, achei importante trazer a análise de um conto machadiano que apresentasse as mesmas características das narrativas examinadas.

Assim, escolhi o conto *O cônego ou metafísica do estilo*, como exemplar do método criativo de Machado, amostra dos recursos intertextuais (de várias fontes, entre as quais a Bíblia) e metalinguísticos.

Como se sabe, Machado de Assis publicou mais de 200 contos durante sua produção literária. Esse gênero de escrita, por ser mais concentrado e de menor extensão, presta-se a realçar as características mais marcantes do autor.

No Apêndice número 1, fiz um ligeiro inventário que aponta cerca de 20 contos com citações explícitas dos mais diversos livros da Bíblia, tanto do Antigo quanto do Novo Testamento. Se se acrescentam as alusões ou um certo espírito de fundo de alguns textos, o número certamente se eleva a outro patamar.

*O cônego ou metafísica do estilo* se enquadra perfeitamente no conjunto descrito, porque, além das várias citações bíblicas, principalmente do *Cântico dos Cânticos* (o que estabelece um elo com *Dom Casmurro*, como visto no capítulo 3), apresenta referências a outras obras literárias, notadamente de Shakespeare (que constitui um outro elo com o citado

romance). Publicado originalmente no jornal Gazeta de Notícias, de 22 de novembro de 1885, integrou a edição em livro, sob a denominação de *Várias Histórias*, em 1896, juntamente com outros 15 contos.

Podendo ser considerada uma narrativa “filosófica”, ao estilo machadiano, pois que conjectura sobre as motivações inconscientes na criação literária, a partir dos dados da experiência vivida pelo criador, o conto se presta a diversos tipos de análise: metalinguística, de teoria da composição e mesmo psicanalítica, além de propiciar campo para estudos mitopoéticos (de antropologia dos símbolos e mitologias).

A começar do título, “O cônego ou metafísica do estilo”, podemos abstrair que o âmbito da narrativa se circunscreve primeiramente a um ambiente eclesiástico (ainda que, como veremos, Machado proporcione perspectivas complementares) e temáticas filosófica, psicológica e filológica (que resultará na “memória psico-léxico-lógica” do narrador).

Este narrador, que será objeto de análise a seguir, conta a história do processo criativo de um sermão religioso. Tal religioso, porém, pertence a uma categoria bem específica na hierarquia católica: trata-se de um cônego. A palavra cônego deriva do latim *canonicus*, de *canon*, que significa regra. Assim, o sermão será elaborado por um sacerdote que vive sob uma regra. O *status* de cônego se situa, ou situava, entre as duas grandes formas de vida consagrada católica: as seculares (ou diocesanas) e as religiosas (compostas pelas diversas ordens, cada qual com regra própria redigida pelo fundador). No entanto, desde o século XII distinguem-se os cônegos regulares dos seculares, sendo os primeiros, os que vivem em comunidade, professando os três Votos de castidade, pobreza e obediência; e os segundos, os que vivem no mundo, servindo numa igreja catedral (isto é, a igreja principal de uma diocese). O nosso cônego pertence à segunda categoria, pois mora numa casa para os lados da Gamboa, sozinho, em meio a plantas, animais e livros, e este fato não deixa de ser interessante: o de o criador ser um clérigo submetido a regras rígidas de conduta e pensamento, “funcionário”, digamos assim, do principal templo religioso duma cidade, em termos hierárquicos, pois a igreja-catedral é

a paróquia do bispo. Assim, por integrar o cabido catedralício, o orador carrega em si alta dignidade eclesiástica.

Os demais termos do título remetem, como foi dito, aos citados âmbitos metafísicos e estéticos, abrindo campo para exercícios de abstração correlatos, inclusive para formulações teóricas dos processos estilísticos, como se verá.

A narrativa inicia-se (embora o leitor ainda não saiba) na mente do religioso Matias (que significa, em hebraico, *dom de Deus*<sup>92</sup>), que evoca versículos do *Cântico dos Cânticos*, ou *Cantares de Salomão*. São citados, na sequência, três versículos de três capítulos diferentes:

– “Vem do Líbano, esposa minha, vem do Líbano, vem...”

(*Cântico* 4,8) – que funciona como uma espécie de refrão no texto

– As mandrágoras<sup>93</sup>, deram o seu cheiro. Temos às nossas portas toda casta de pomos<sup>94</sup>...” (*Cântico* 7,13)<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> Interessante notar que, após o suicídio de Judas, o apóstolo traidor, os onze remanescentes procederam a sua substituição, cabendo a sorte a Matias, conforme se lê nos *Atos dos Apóstolos* 1,15-26. Machado citará mais adiante Judas, qualificando-o de “falso”, a propósito de opiniões, e o aproximará de “outros diamantes”, muitos deles também falsos.

<sup>93</sup> A propósito de mandrágoras, podemos nos perguntar a razão da escolha deste específico trecho do versículo bíblico, em meio a tantos outros. Às mandrágoras, plantas nativas do Mediterrâneo, antigas lendas atribuíam poderes sobrenaturais (afrodisíacos e de fecundidade), devido à aparência aproximadamente antropomórfica (=a genitália feminina). Segundo a lenda, a árvore antropogênica do paraíso bíblico seria a de mandrágoras, que tomariam forma de homem (as de cor branca) ou mulher (as de cor negra). A menção ao cheiro evoca a atração sexual e a sedução. Essa planta também foi citada por Shakespeare, em *Romeu e Julieta*, e acredita-se que o remédio que Julieta tomou para fingir estar morta tenha sido extraído dela (Ato IV, Cena III). Como, mais adiante, Machado citará esse outro famoso casal, um dos pontos de aproximação é feito pela flor da mandrágora.

<sup>94</sup> A tradução da *Vulgata* latina do Padre António Pereira de Figueiredo traz o vocábulo *pomos*, termo que aparece na publicação do conto em folhetim (1885), demonstrando, claramente, a citação *ipsis litteris* de Machado de Assis. No entanto, a partir da publicação em livro (1896), as edições trazem o vocábulo *pombos*, equívoco que se perpetuou até hoje, principalmente em razão de não ter sido corrigido pela Comissão Machado de Assis, instituída em 1958 e encarregada de estabelecer o texto típico das obras completas de Machado. Os membros da douta comissão se limitaram a assinalar a discrepância do texto em jornal, chamado de *a*, das versões em livro, chamadas de *A*, *B* e *C*, respectivamente: Laemmert, 1896; Garnier, 1903; e Garnier; 1904 (ASSIS, 1977).

<sup>95</sup> Penso que o aparentemente pequeno lapso tipográfico (a inserção de apenas uma letra) faça toda a diferença, pois empobrece o significado da passagem. *Pomos* está inserido no mesmo campo semântico de *mandrágoras*, isto é, no âmbito vegetal, denotando primavera (flores e frutos), renascimento da natureza, renovação da vida, época de acasalamento e reprodução...

– “Eu vos conjuro, filhas de Jerusalém – um novo refrão, que se encontrardes o meu amado, lhe façais saber que estou enferma de amor...”  
(*Cântico* 5,8).

Como vimos, na análise de *Dom Casmurro*, o livro bíblico em questão oferece muitas e intrincadas dificuldades aos estudiosos e críticos, devido a sua linguagem erótico-sensual e à temática que não combinariam bem num contexto de religião revelada e patriarcal. A descrição fortemente imagética apela para os sentidos humanos aguçados pela experiência da paixão amorosa. O amado busca a amada e vice-versa; eles se aproximam e se encontram num idílio bucólico, mas, de repente, o amado desaparece, deixando a amada em agonias de amor, suspensa entre os abismos do desejo e da ânsia do reencontro.

Outra característica a se notar é que nesse livro é dada voz, em tom de igualdade, ao elemento feminino: o texto já começa com a súplica da amada. Ela dialoga com o amado e com o coro das filhas de Jerusalém, rivalizando com o noivo no uso da linguagem poética, repleta de imagens, ritmos e cadências ditadas pelo amor apaixonado.

No conto em questão, o narrador, depois de dar voz à reminiscência poética escriturística, contextualiza-a na ação narrativa, vindo ao exterior (nesse momento o leitor fica sabendo): trata-se da formulação estilística da frase na mente do cônego. Essa alternância de interno/externo – uma de tantas no texto – continuará até o final da narrativa, marcando-a formalmente ao registrar os âmbitos espaciais onde ela acontece e mostrando uma primeira característica do narrador que, a partir de então, se fará onipresente (e tagarelante): a mobilidade (Schwarz chamaria de volubilidade?<sup>96</sup>). Podemos perceber visualmente essa alternância por períodos – ora o narrador remete para o ambiente externo, apontando lugares, tempos e descrições, ora para o

---

Além disso, *pomos* se liga a histórias em torno do relato bíblico do jardim de Éden (3 primeiros capítulos de *Gênesis*), que se constroem na figura do fruto (ou *pomo*) proibido, geralmente identificado com a maçã.

<sup>96</sup> Parece-me que o termo *volubilidade* denota mais um comportamento inconsciente, de caráter passivo, enquanto que *mobilidade* amplia o raio de ação do narrador, conferindo-lhe características de reflexão, intencionalidade e, muitas vezes, premeditada malícia.

âmbito interno do religioso, para seus processos mentais, lembranças e elaborações.

Já ao aparecer, o narrador se mostra o típico narrador machadiano, da estirpe de um Brás Cubas, de um Bento Santiago e de um Aires: interpela o leitor, o questiona, o desafia, zomba dele e lhe lança em face despropósitos. Começa chamando o leitor de “precipitado”, afirmando, de antemão, que aquele não acreditará no que ainda está para ser narrado. Então, como em outras ocasiões (*Memórias Póstumas*, por exemplo), desfere o famoso piparote, como se dissesse “não importa o que você pense, contarei a história mesmo assim” e arremata com um quase sermão “porque o dia da conversão pública há de chegar”. Frase de cunho profético, que se encaixa bem num contexto como o bíblico-religioso, pois evoca a conversão (matéria de imprecizações dos profetas, dos apóstolos e do próprio Jesus Cristo), em vista da pouca fé dos ouvintes, tornando-se expressão recorrente na Bíblia, em incontáveis passagens.

“Nesse dia”, que remete ao também bíblico “naquele dia” ou “naquele tempo”, em 2222 (um futuro que em 1885 era um tanto remoto e já não o é mais para nós, que ultrapassamos o “temível” ano 2000), se realizará plenamente a profecia do narrador, que, mais uma vez, demonstra de que matéria é feito: uma imensa modéstia!, que busca o favor da opinião, o reconhecimento, o aplauso, a glória, à semelhança do emplasto anti-hipocondríaco universal de Brás Cubas. A doutrina a ser preconizada no desenrolar da narrativa será “a definitiva”, a “única verdadeira”, como as pretensões religiosas de certos grupos (que pensaria Machado de Assis dos dogmatismos e fanatismo de todos os tipos atualmente em voga?). Enfim, “tudo estará acabado”, remetendo à derradeira palavra de Cristo na cruz: tudo está consumado (*Evangelho segundo João* 19,30), quando, finalmente, entregou seu espírito a Deus, terminando sua obra de redenção (!).

Então, o narrador passa a pintar alguns traços do cônego: está no cargo por merecimento e tem reais qualidades de orador, reconhecidas pelo

povo. Tem meia-idade, 40 anos<sup>97</sup>, a idade da maturidade e da razão iluminada por ascese e experiências adquiridas. Vive em meio aos livros e estava mergulhado em prazerosa leitura quando o vieram convidar a pregar na próxima festa. Sorri manso e discreto, seja por índole própria ou dever de ofício (“como devem sorrir os eclesiásticos e os diplomatas”, como Aires). Demonstra ser humilde, contrariamente ao narrador da história, pois se incomodou com o anúncio do jornal qualificando-o como “um dos ornamentos do clero brasileiro”. Mas, é cumpridor da palavra: a despeito do sentimento, pôs-se ao trabalho com afinco.

De que forma este se dá? Justamente por jogos de alternâncias: inspiração/meditação, que vêm, respectivamente, do céu e do chão, isto é, supõem uma ajuda divina e o esforço humano, e, personificadas, se postam à direita/esquerda, sussurrando coisas místicas/graves, ora depressa/devagar; animadas/polidas, com emendas/sem emendas... Todo esse movimento descreve, com precisão, o processo criativo visto de um ponto externo (o do narrador). Deste ponto, iniciará o nó do drama, em que tanto a inspiração quanto o esforço parecem falhar, adicionando uma dificuldade maior ao pobre Matias.

O narrador interpela mais uma vez o leitor, desta vez convidando-o a mudar de ambiente, indo diretamente ao palco do conflito: o cérebro do cônego. Não deixa, contudo, de tecer seus costumeiros comentários, entre os quais a lembrança de Judas, o discípulo traidor, aqui qualificado de falso (pois que traiu o seu Mestre com um beijo), como são falsas muitas opiniões do vulgo. Opiniões falsas, menos as dele (!), narrador, incluindo-se aí a que anuncia a descoberta de que substantivos nascem de um hemisfério cerebral (o da direita), enquanto os adjetivos nascem do outro (esquerda), divididos por motivo de diferença sexual!

---

<sup>97</sup> Quarenta (40) é um número recorrente em toda a Bíblia, geralmente para indicar um tempo crítico, de expectativa ou de ação divina, donde destacamos alguns exemplos: 40 dias e 40 noites de dilúvio (*Gênesis* 7,12); 40 dias para as águas baixarem (*Gênesis* 8,6); Moisés permaneceu 40 dias no Monte Sinai (*Deuteronômio* 9,9); 40 anos de peregrinação do povo de Israel no deserto, após a saída do Egito (*Números* 14,33); 40 dias de jejum de Jesus no deserto, no princípio de sua missão (*Evangelho de Marcos* 4,2); 40 dias transcorridos entre a ressurreição de Jesus (a Páscoa) e sua Ascensão ao céu (*Atos dos Apóstolos* 1,3).

Imaginando o impacto da afirmação, e ainda mais, reforçando-o, a labilidade personificada (narrador), apostrofa, em seu estilo característico, apregoando suas brilhantes conclusões, consubstanciadas na sua **grande** (“modéstia” típica dos narradores machadianos) memória psico-léxico-lógica.

Entrando, pois, na mente do padre, o foco passa a ser o idílio lexical, as palavras que se procuram, a exemplo dos amantes do *Cântico dos Cânticos*. Lá, apenas a noiva tem um qualificativo, Sulamita (*Cântico* 6,13), enquanto que o amado é, tradicionalmente, identificado com Salomão, como visto. Aqui, eles se chamam Sílvio e Sílvia. Por que razão? Shakespeare tem uma segunda peça cuja história se passa na mesma cidade de Romeu e Julieta, trata-se de *Os dois cavaleiros [ou fidalgos] de Verona*, cujo enredo é cheio de percalços, fugas e buscas, sendo a personagem Sílvia disputada por dois amigos<sup>98</sup>. Sílvio, por sua vez, aparece como pastor na peça *As You Like It* (publicada em português como *Como Gostais* ou *Como Ihe Aprovever*). Todavia, nada nos impede de tomar o nome pelo significado latino de selvagem, relativo à selva, floresta, passível, porém, de domesticação através do esforço e o exercício estilístico. Mas também pode, por assonância, remeter a silvo, o assobio, associado ao suspiro de desejo dos dois apaixonados, ou, ainda, ao som produzido pela serpente (como a do jardim de Éden, que levou Adão e Eva à Queda e suas posteriores consequências, neste caso, ligando-se ao vocábulo *pomos*).

A saga de Sílvio se arrasta por labirintos, descidas e subidas, lutas e desvencilhamentos de obstáculos e de tentações, representadas por possíveis uniões com outras damas que não a que Ihe está destinada. Tudo isso dificultado, porque este cérebro, semelhantemente ao escriba descrito por Jesus no Evangelho, está “tão cheio de coisas velhas e novas” (*Evangelho segundo Mateus* 13,52).

Então, o cansaço da batalha se abate sobre o orador e o narrador vem para fora descrever o que aí se passa. Pausa no conflito, trégua para o

---

<sup>98</sup> Valentim, ou Valentino, canta a sua amada nestes termos: “Morrer é ser banido de mim próprio; e eu sou Sílvia. / Estar de Sílvia banido é estar banido de mim mesmo. / Banimento mortal! / Que luz é luz, se Sílvia não foi vista? / Que alegria é alegria, se Sílvia estiver longe?”.

religioso, não, porém, para os dois amantes, como depois se verá. O padre se entrega, agora, à contemplação da natureza em estado primaveril que o cerca e o que vê são de riquezas simbólicas: um papagaio (ave falante, mas que somente repete o que aprendeu), um pavão enfunado (de atributos solares, associado na mitologia grega à Hera, esposa de Zeus; como também à crença na ressurreição e a Cristo, e, tal como a fênix, símbolo da imortalidade e totalidade, embora igualmente do orgulho e vaidade), como contrapeso da humildade demonstrada por Matias, e o próprio Sol, o astro-rei, que vem saudá-lo.

E o narrador vai, enquanto o padre se encontra num estado de inconsciência dos próprios processos mentais, descrevê-lo de seu ponto de vista analítico, entrando novamente nesse mundo incógnito. Paralelamente às imagens bíblicas, menciona a aparição de autores clássicos, pagãos, marcos culturais de toda latitude, preenchendo o famoso *desvão imenso do espírito* (tão conhecido de inúmeros personagens machadianos, como Rubião, Quincas Borba, o próprio Brás Cubas, entre outros). E vão desfilando todos os arsenais e conteúdos psíquicos, reminiscências, ideias, leituras, cogitações, sensações perdidas, emoções esquecidas...

Enquanto isso, na obscuridade da inconsciência do clérigo, os amantes se buscam, se procuram, cada vez com mais intensidade, repetindo os versículos dos *Cânticos* (*Cântico* 4,8 e 5,8), levados “por força íntima e afinidade secreta, por cima de todos os *abismos*” (grifo meu), como o Espírito de Deus que, na criação, pairava sobre as águas abissais do caos primitivo (*Gênesis* 1,2).

Nova chamada do leitor para o exterior, a ver a retomada da escritura, nos estertores da muda agonia: o cônego pegar da pena (aquela mesma da galhofa? aqui, no caso, travestida de “mística”, como nas imagens de inúmeros santos e santas escritores, a exemplo de Santa Teresa d’Ávila, doutora da Igreja, ou de São João da Cruz, entre outros), molhá-la (na tinta da melancolia? aqui chamada de “grave”, pois a matéria é grave, mística e grave) e descê-la ao papel.

Novo salto (ou cabriola) e entramos outra vez na mente do religioso, a acompanhar os últimos movimentos de Sívio e Sílvia que, finalmente, se acham, confirmando a máxima evangélica: “a quem bater abrir-se-á, quem buscar, achará” (*Evangelho segundo Lucas* 11,9-10). Como se buscaram com tanto ardor, acham-se e entrelaçam-se no amplexo amoroso.

O encontro, que se deu nas obscuridades internas, vem a lume, pois “não há nada que esteja oculto que não venha a se revelar”, como ensina Jesus no *Evangelho de Lucas* (12,2), e a passagem da inconsciência para a consciência atualiza o versículo do *Cântico* (Ct 8,5): a amada (Sílvia), que sobe do deserto (o interior cheio de lutas e agruras), amparada nos braços do amado (Sívio): o amor venceu, a amada pertence ao amado para sempre, marcando-lhe o coração como um selo (em latim, *sigillum*, que deu origem também ao vocábulo *sigilo* = segredo), vencendo a própria morte.

Ao dar-se conta do feliz encontro, o cônego se extasia (como aqueles grandes místicos citados). Aquela mesma pena, agora cheia de comoção e respeito, completa externamente a união dos amantes, no definitivo *consummatum est* (*Evangelho segundo João* 19,30).

Que sorte terá, no futuro, tal idílio?

Os ouvintes do sermão o ouvirão, embora nem todos, pois somente os que têm ouvidos para ouvir, o fazem realmente (*Evangelho segundo Mateus* 11,15; 13,9; 13,43; *Evangelho segundo Marcos* 4,9; *Evangelho segundo Lucas* 8,8; 14,35; *Apocalipse* 2,7.11.17.29; 3,6.13.22).

Não importa: Sívio e Sílvia ficarão unidos para sempre, porquanto “o que Deus uniu, o homem não separe” (*Evangelho segundo Mateus* 19,6; *Evangelho segundo Marcos* 10,9).