

# Dialética - Por quê? Para quê?

## O COMÉRCIO COM O IMPREVISÍVEL:

### LEITURA DE *ESAÚ E JACÓ*

*Hermenegildo Bastos*

Procuraremos construir uma leitura de *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Nosso interesse será apontar os passos a dar no caminho de uma leitura dialética. Assumimos, pois, desde o início, que nossa leitura se fará a partir de alguns princípios teóricos. Contudo, como vimos na introdução a este livro, o princípio, mais do que primeiro, aquele que precede a qualquer princípio propriamente dito, é que devemos partir sempre da própria obra e não de alguma coisa externa a ela.

Isto pode parecer contraditório: afirmar que devemos partir da obra e, ao mesmo tempo, assumir que seguimos um método - esse método não seria algo prévio e exterior à obra? Acontece que partir sempre da obra é já um princípio metodológico. Ademais, o método dialético consiste em levar à compreensão da obra na medida mesma em que ela revelará o que não é ela ou o que nela é o seu outro - a sociedade. Por força desse ritmo, a obra é já, por si mesma, dialética.

Esses, e só esses, são os princípios teóricos. Dizer que devemos partir da obra não significa, pois, tomar a obra como algo fechado em si mesmo, autotélico, onde se ergueria (ou afundaria) a casa-prisão da linguagem. Em vez de autotélica, consideramos a obra autônoma, e isto porque ela se afasta do mundo. Nesse movimento, constrói-se a primeira contradição dialética: a tendência de um polo a caminhar em direção a seu oposto. Obra literária e sociedade são polos opostos. Negligenciar essa tensão significará perder de vista o ser da obra e sua relevância.

Ao mesmo tempo, afastamo-nos da sociologia da literatura, uma vez que seguir o método sociológico significaria ver o que não é a obra - a sociedade - como um conjunto de condições prévias e externas à obra. Para a dialética, a sociedade só tem valor estético-literário quando internalizada na obra, na sua organização textual.

### **TEORIA E PRÁTICA/PRÁTICA E TEORIA**

Sempre que nos acercamos de uma obra literária, ativamos "teorias", primeiro, caracterizando a obra com base em critérios ou códigos que compõem o sistema de gêneros literários; segundo, vislumbrando o horizonte histórico da obra (porque ela trará sempre em si as marcas do seu tempo); terceiro, avaliando de acordo com padrões de valor que herdamos ou construímos. Mesmo o prazer (ou desprazer) de ler não se dará sem base "teórica". Assim, alguma "teoria" estará sempre implicada na leitura, ainda que não tenhamos consciência clara disso. Essa teoria que todos trazemos como que em estado de inércia, que se aceita pacificamente, que não se questiona, enfim, vem aqui posta entre aspas graças à sua forma pretensamente natural.

Na verdade, não é natural, é cultural e socialmente herdada. Colocamo-nos frente a uma obra da mesma maneira que nos posicionamos frente ao mundo: lemos a obra e o mundo a partir

de valores. Não há como descartá-los. E caberá trazê-los à tona para avaliar a própria avaliação, criticá-la, questioná-la sempre.

Vemos assim que o ato de ler uma obra literária é, ao mesmo tempo, prático e teórico. O crítico, como leitor especializado, estará sempre pondo em questão seus pressupostos: o poder da obra literária está também em trazer, a quem dela pretende se acercar, o imperativo de repensar incessantemente parâmetros. Não fosse assim, a obra não teria o poder de provocar mudanças, e é isso que lhe dá relevância.

A leitura da obra pode nos ensinar outros modos de "ler" o mundo: ante o mundo, normalmente, nos colocamos como ante alguma coisa já vista e definitivamente codificada. Na verdade, isso é uma ilusão, porque o mundo (isto é, a sociedade, as formas de poder, as relações humanas) requer sempre um olhar renovado para que não se reproduza igual a si mesmo e possa se renovar.

A segunda ideia de dialética que devemos considerar aqui é, então, que não há prática sem teoria ou teoria sem prática. Relacionada com isso vem outra ideia: a de que o conhecimento dialético é necessariamente autocrítico, porque, ante cada novo objeto, o sujeito do conhecimento precisará reavaliar seus parâmetros e padrões cognoscitivos.

#### **CRÍTICA E CRISE**

O momento da crítica — da literária, mas não apenas dela - é o momento de uma crise. Como observa João Alexandre Barbosa:

Crise e crítica não apenas têm o mesmo étimo, a mesma origem na linguagem, como fazem parte de um processo maior de reflexão sobre as próprias relações entre o homem e a mulher e a realidade. Neste sentido, a crise que se nomeia é o resultado da crítica a que se submete essa ou aquela maneira de relacionamento com o mundo. (2004, p. 21).

Aquele aspecto, ou parte, ou forma da vida social capaz de evidenciar uma situação problemática requer ou mesmo reclama a atividade da crítica.<sup>1</sup> Essa forma ou parte ganha visibilidade e dá visibilidade ao todo social. As sociedades modernas são basicamente sociedades em e da crise, e isso tem muito a ver com o fenômeno, também moderno, da literatura.

A rigor, estamos dizendo que a existência mesma da literatura é um momento de crise. Diferentemente do mito das sociedades não modernas (em que não havia divisão do saber), que não necessitava de legitimação, a literatura precisa, a cada nova obra, a cada nova linha, legitimar-se. Daí a presença, em cada obra literária, de uma dimensão, digamos, autocrítica.

Desde que existe, nas sociedades modernas, a literatura questiona a divisão de saber entre ciência (como conhecimento verdadeiro) e ficção (como não verdade ou fingimento, ou ainda, mentira). Assim, em cada linha de qualquer obra literária, podemos ver, internalizado na voz narrativa ou lírica e em todos os elementos da organização textual, o que chamamos autoquestionamento literário. Ao mesmo tempo em que narra uma história (fictícia) ou canta as dores (fingidas) de um ser (também fictício), a voz nos introduz num mundo de ficção, que é o mundo da obra.

A literatura questiona a si própria na medida em que questiona seu lugar na divisão dos saberes e na vida social como um todo. Como tal, podemos dizer que a literatura é, por si mesma, crítica.

O crítico, por sua vez, precisará se fazer contemporâneo do momento de crise que é o momento da obra, quer dizer,

---

<sup>1</sup> O verbo grego "krino" quer dizer separar, apartar, escolher, cortar, decidir, fazer passar por um julgamento. Em latim "cerno", donde vem o nosso discernir, é um verbo cognato de "krino". A crise é o resultado da separação, da decisão, do julgamento, da eleição. A crítica é atividade reguladora da crise (Cf. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009).

a obra, esteja no presente ou no passado, será tomada como vigente, atual.

A pergunta que está no título se desdobra em duas. Por um lado, perguntamos: por que dialética? A resposta é que, sem dialética, não perceberemos o momento da crise, uma vez que a crise, sendo literária, é também, e ao mesmo tempo, da sociedade. Escapamos assim de duas formas redutoras de leitura: da leitura formalista, que reduz a obra a um sistema fechado em si mesmo; e da leitura sociológica, que reduz a obra a uma expressão de condições histórico-sociais tomadas como externas à obra. Se a literatura é, por si mesma, um momento de crise, tal momento é, ao mesmo tempo, literário e social. Por outro lado, perguntamos: para que dialética? A resposta é uma, mas pode ser formulada de duas maneiras complementares: sem a dialética deixaremos morrer o momento de crise - cabe, portanto, ao crítico evitar que a crise caia no esquecimento; sem a dialética, nem a obra nem a sociedade são inteligíveis.

A função do crítico literário é, pois, muito mais do que apenas acadêmica, ainda que seja a academia o espaço em que ela se exerça predominantemente hoje. O trabalho crítico é (ou deve ser) uma forma de intervenção.

A obra literária é fundamentalmente uma pergunta para a qual a obra é uma resposta, mas uma resposta dialética, quer dizer, uma resposta que não se fecha como resultado analítico, mas que mantém viva a pergunta.

### ***ESAÚ E JACÓ***

Em *Esau e Jacó*, todos os personagens (inclusive Aires, narrador e personagem) vivem situações que lhes são impostas e cujo sentido lhes escapa, ainda que se empenhem em se aproveitar deste, digamos, descontrole e, com ele, de alguma forma, lucrar. Não por opção, como o leitor vê e sofre, mas porque são partes

de uma máquina, numa situação fetichizada. A máquina, sim, funciona e parece saber disto. O escritor expõe essa situação e lhe contrapõe outra percepção da vida e do mundo. Isso não se dá como numa tese, nem de modo direto, mas por meio da construção narrativa, em que a condição fetichizada é levada até o limite e passa, de modo contraditório, a requerer sua superação.

A própria construção narrativa parece ter algo também de maquinal. À saciedade, o narrador (como nos capítulos XVII, "Tudo que restrinjo", e XXII, "Agora um salto") fala sobre seu modo de escrever, em que tudo estaria milimetricamente planejado. No capítulo XXVII, "De uma reflexão intempestiva", ele discute com a possível leitora, internalizada no texto, sobre como deve e não deve ser desenvolvida a narrativa. Fala aí de método, exigindo que seu método seja levado a sério, embora o caráter farsesco do romance leve a desacreditar a seriedade e/ou propriedade do método.

Isso já nos coloca ante uma situação bastante complexa. O método de composição - a organização dos capítulos, em que cada coisa sucede à outra como que obedecendo a uma lógica ao mesmo tempo rigorosa e lassa; as idas e voltas no tempo e no espaço, em que a ida ao morro e à Barbara figura como o início da narrativa — parece compartilhar a condição fetichizada, mas provoca o deslocamento da atenção do leitor, que, com isso, termina por perceber o caráter farsesco ainda que dramático da trama.

Se a narrativa realça a ida ao morro e por ela começa, é porque esta é uma história do Rio de Janeiro. Sendo uma história do casal Santos, não pode, entretanto, ser entendida senão como parte (e clímax) da história da cidade.

Quem narra não está em situação privilegiada em comparação aos demais personagens, também é prisioneiro das engrenagens da máquina. Por um lado, a previsibilidade da história, por outro, a afirmação várias vezes reiterada (em

contradição com a primeira?) de que a vida humana vai ao sabor do acaso. O acaso, como "sucessão de fatos resultantes de causas independentes da vontade" (segundo o dicionário *Houaiss*), pode ser, ao mesmo tempo, tanto o terreno do imponderável quanto o do determinismo.

Sem dúvida, é disso que se trata em *Esau e Jacó*: a inexistência do destino como escolha humana. Não só os recursos aos meios sobrenaturais para prever (controlar?) o destino, mas também a situação de prisioneiro de cada um dos personagens - incluindo aí a "aceitação" disto por Aires, narrador e personagem - são elementos do destino não escolhido ou, em outras palavras, da ausência de destino. Isso invade a narração, de que decorre o tom de farsa ou seu aparente antirrealismo.

Cada capítulo parece ser mais um despropósito que vai se somando aos anteriores, porém trazem consigo uma lógica imperiosa - a de uma máquina que funciona perfeitamente e parece saber disso. Nos três capítulos finais, o narrador volta ainda ao "método". As histórias são cortadas em fatias, diz ele. A história seria um trem de ferro. A figura da máquina, de coisa mecânica, impõe-se aqui de maneira ainda mais forte.

A figura de uma máquina (a máquina do mundo?) assim colocada pode nos levar a alguma região insólita ou mesmo fantasmagórica. De fato, a narrativa parece apontar para essa região. Contudo, é apenas isto: apontar, ainda que, de alguma forma, a narrativa toda termine sendo contaminada, como se pode ver pela espécie de balanço dos acontecimentos que Natividade faz, ao final do romance (no cap. CXVIII, que antecede aos três últimos), no que é acompanhada pelo narrador.

Ao passar pela igreja de S. José e pelo Morro do Castelo, Natividade "teve ideia, mas só ideia, de voltar e ir ter à ladeira do Castelo, subir por ela, a ver se achava a adivinha no mesmo lugar". Em rigor, tudo estava no mesmo lugar. A sucessão dos

acontecimentos não trouxe nenhuma alteração substancial. Apenas confirmam o previsto: as cousas futuras agora são passadas e são as mesmas.

Natividade agora mesmo parece ouvir Bárbara dizer: "Cousas futuras!". O narrador emenda afirmando que é só ilusão e acrescenta: "Quando muito, são as rodas do carro que vão rolando e as patas do cavalo que batem: Cousas futuras! cousas futuras". As rodas e as patas comandam de modo mecânico, desumano, a história. Coisas mecânicas e reles, porque são as partes inferiores dos carros e dos cavalos. Mas as rodas são ainda mais mecânicas e têm alguma coisa de moderno que falta às patas. Até mesmo a construção da obra, o trabalho do escritor, parece ser dominado por tais mecanismos. E é aí, na atividade poética, que a dimensão humana, do destino humano, far-se-á presente, como veremos.

No capítulo CXIX, "Que anuncia os seguintes", o narrador continua o balanço, faz uma reflexão sobre as qualidades de sua narrativa. Fala dos capítulos como partes da história e de como ele organiza "as fatias". Os capítulos são antecipados pelos títulos dos capítulos precedentes. Ele não diz a matéria particular de cada um, mas indica "o quilômetro em que estamos da linha". Fica então indeciso se sua narrativa é um trem de ferro ou uma canoa. Mas não há águas e ventos. Tudo se dá na terra, os personagens andam a pé ou de carro. Enfim não é trem nem barco: "é uma história simples acontecida e por acontecer..."

A ideia de que a história é simples não convence o leitor, afinal, a história é bastante complexa. Contudo, o leitor entenderá melhor se perceber que a complexidade humana da história chega a ser simplória se vista na perspectiva da máquina. Ora, haver uma máquina que a tudo e a todos comanda é, ao mesmo tempo, simples e complexo. Simples, porque reduz toda a complexidade a um só ritmo e a alguns poucos movimentos; complexo, porque a redução só é possível graças à ausência da ação humana e, se

os homens não podem agir, alguma razão muito complexa deve haver para que assim seja.

A máquina não opera sem os homens, os personagens, mas eles não podem mudar seu curso. Os homens são a máquina ou esta é os homens. Não há deuses ou, se há, são claramente efeitos da máquina. E o que nos fica do encontro de Aires cora o Dr. Plácido.

Os acontecimentos - e sua sequência - de *Esau e Jacó* são, simultaneamente, casuais (resultantes de simples azar) e causais (por obedecerem a uma lógica de causa e efeito). Da mesma forma, a história tem um tom farsesco ou de alguma coisa que não deve ser levado a sério e um tom dramático, que envolve os destinos dos seus personagens. Nossa questão está em explorar a contradição e, para tal, partimos de uma pergunta: o azar não conterà de alguma maneira um tipo de determinismo? Observamos anteriormente que os personagens não podem decidir sobre seu destino. Assim, seja azar ou causalidade o que rege a história, os personagens estão à deriva, sem condições de opção.

A percepção da dependência humana ou da incapacidade de decidir o destino foi formulada pelo romance moderno como também pela filosofia marxista, com a qual o romance moderno guarda mais de uma relação de contiguidade. Em "O 18 Brumário de Luís Bonaparte", Marx sublinha: "Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado." (Marx, 1974, p. 335).

Ora, em *Esau e Jacó*, a consciência dos personagens e do narrador é a de que vivem ao sabor de forças mecânicas. Se falamos em consciência, convém acentuar que o escritor constrói esses personagens de modo a demarcar a distância que o separa deles. Assim, a ideia de que o Conselheiro Aires seria o *alter ego* de Machado de Assis, de que ele representaria o escritor, já velho, desiludido, cético e, ainda mais, conformista, não se sustenta.

Como os vários narradores machadianos da segunda fase, o de *Esau e Jacó* personifica o sentimento de desistência ante os "mistérios da vida". Também a ele parece escapar o sentido dos acontecimentos narrados - e, talvez por isso mesmo, ele se desdobre em personagem.

Machado de Assis se compraz em criar duplicidades de pontos de vista. Com esses jogos de perspectiva, confunde o leitor, ou melhor, pede sua atenção para algo que, mais do que simples técnica, tem a ver com o destino dos homens. Em *Esau e Jacó*, um "editor" apresenta a obra, explica sua origem e já aí projeta um mundo que inclui um escritor fictício (autor dos cadernos), um narrador e um personagem que são desdobramentos um do outro. A perspectiva narrativa, que o narrador assume, é a do Conselheiro Aires personagem - "esse Aires", "nosso Aires".

Segundo Dirce Cortes Riedel, o Conselheiro Aires é um "narrador direto e indireto", no *Memorial* e em *Esau e Jacó* respectivamente. "O personagem se põe de fora, observando-se a si mesmo, no mesmo plano em que analisa os outros personagens e compõe um figurante sereno, de ex-ministro, de diplomata jubilado..." (Riedel, 1974, p. 143). Em outro texto (Riedel, 1975, p. 5), a crítica afirma que "Aires é um personagem criado pelo narrador para servir de paradigma à sua própria criação." Na narrativa em 3ª pessoa, o "ele" é o "eu" do Conselheiro.

Os cadernos não precedem o personagem que é escritor, pois o "editor" a ele se refere como alguém de seu convívio: conhece-o, pois, antes de saber da existência dos cadernos. Porém não o conhecia como escritor. É a descoberta dos cadernos que revela o escritor. A existência dos cadernos projeta a existência do escritor. Os "textos prévios", tanto a narrativa quanto algumas citações do diário, ganham prestígio e força de "documentos", como diz ainda Riedel (1975, p. 6).

A necessidade de testemunhar sobre a história é decisiva em *Esau e Jacó*. Riedel (1975, p. 6) diz que o Conselheiro Aires é o narrador-síntese machadiano e que o livro é uma narrativa "histórica".

A criação de duplicidades de pontos de vista é, pois, uma estratégia do escritor para apreender a "matéria narrada". Trata-se, na verdade, de um elemento de sua modernidade como escritor. O **ponto de vista** na literatura moderna é necessariamente indireto, ambíguo, fraturado ou mesmo desfigurado, o que é já, por si mesmo, uma forma de representar um mundo problematizado, um mundo que já não permite uma visão única e harmônica. O ponto de vista é politizado. O próprio narrador de *Esau e Jacó* conjetura em certo momento: "se tudo muda com o ponto de vista, a perfeição [...]" (cap. XXXI, "Flora", p. 386).

A indecisão que invade a história e também o modo de narrar poderia mesmo levar ao fantasmagórico, como já dissemos, como no capítulo LXXIV, em que as paredes, casas, becos, janelas das velhas ruas quase falam com o ex-irmão das almas, Nóbrega. "Não é poesia", diz o narrador. Por esse capítulo ("A alusão ao texto"), passamos a entender o que fazia lá no início o "irmão-das-almas". A narrativa explicita as costuras de que é feita. Assim, a indecisão ou o imprevisível coexiste com uma brutal previsibilidade.

Como tudo tem a ver com o enriquecimento de Nóbrega, a custo da especulação, do encilhamento, o insólito se liga ao caráter fantasmagórico do dinheiro. Em seguida aos capítulos em que se fala de Nóbrega e às cenas do casal Batista-Cláudia, que se hospedam em casa de Santos, temos as alucinações de Flora. Flora, como se lembrará o leitor, é inexplicável. Diz o narrador que as alucinações eram extraordinárias (nada simples, entenda-se). Ela ouve os gêmeos falarem quando eles estão calados; além disso, as duas vozes se confundem, tornam-se uma só e "Afinal, a imaginação fez dos dois moços uma pessoa única" (cap. LXXIX).

O leitor, já acostumado com a ideia do duplo, não se espanta, mas o narrador não concorda com isso. Ele aceitaria fundir os dois irmãos em um só, mas gostaria de desdobrar Flora.

O desejo é de Aires, ele sim desdobrado em dois - narrador e personagem. Para Aires, Flora é aquela que deveria ser salva do naufrágio. Entretanto, a narrativa de suas alucinações vem logo após os acontecimentos da visita de Nóbrega às velhas paredes. Ela não pode ser salva e, talvez por ser quem é (para Aires), seja quem mais claramente deva arcar com o desastre. No princípio, Flora achava graça nas alucinações, mas depois sentiu uma espécie de vertigem. No sonho, misturavam-se os gêmeos, mas, outras vezes, ela ficava sem o sonho.

Em seguida, as referências a Fausto e a Mefistófeles parecem vir acentuar o caráter de fantasmagoria, mas Machado não dá o passo ao fantasmático. Apenas o cita, ou melhor, faz alusão a ele. Tudo começara com Bárbara e, ainda mais, com o irmão-das-almas, atual Nóbrega, especulador, hoje como ontem. A máquina não deixa de ser fantasmagórica, mas é realista.

Observa Roberto Schwarz que Machado de Assis desconsidera os preceitos realistas dominantes à época — o respeito ao tema e ao leitor, a gravidade do enfoque e da narrativa - donde o tom farsesco que sublinhamos antes. Assim, com relação aos critérios convencionais, Machado seria um antirrealista, mas, se pensarmos no Realismo enquanto ambição de captar a sociedade contemporânea em movimento, Machado é um grande realista, afirma ele. Machado é um realista que trabalhou com dispositivos antirrealistas (Schwarz, 2005, p. 52).

Se não é um romance histórico, *Esau e Jacó* vem saturado de história, de datas, nomes e alusões a fatos históricos. Ligada a isso a necessidade quase desesperada de entender o país e seu momento histórico, o passado, assim como o futuro, dá ao romance uma dimensão histórica que se impõe e desconcerta.

A saturação pode ser outro índice da mesma contradição: tantas datas, nomes e fatos históricos (resultantes de azar? ligados por causalidade?) não indicam nenhum acontecimento de relevo que, se existisse, poderia ser indicado por ele mesmo ou por uma única data. Os vários acontecimentos aludidos são, pelo contrário, um signo de uma ausência. O que fazem de fato aí?

O desconcertante está em que todas as questões, relevantes ou não, têm a ver com a circulação do dinheiro. Assim, a relação entre Natividade e o irmão-das-almas é estabelecida pela oferta do dinheiro. Abstraídas as personalidades, temos dois agentes (melhor talvez dizer pacientes) da circulação do capital. Não é o especulador que cria o dinheiro, mas o dinheiro que inventa o especulador (como também não é o escritor que projeta os cadernos, mas o contrário, como vimos antes). A boa Natividade, cujas cores lembravam os jardins, é, como todos os outros personagens, prisioneira da circulação do capital.

Não ser agente e sim paciente, não ativo, mas passivo, lançamos no umbral do fantasmagórico. O passo ao fantasmagórico, contudo, não é dado, apenas sugerido, como já dissemos. No entanto, o dinheiro, a especulação, as notas que antes valiam  $x$  e hoje valem  $y$ , amanhã o que valerão? O valor é fantasmagórico. Daí a incapacidade de decidir ou, para sermos mais claros, daí a incapacidade de mudar o que já está decidido.

Assim, Paulo e Pedro são faces de um mesmo impasse que perpassa toda a história. Ao lado disso, ou talvez antes disso, a narrativa em terceira pessoa esconde uma narrativa em primeira pessoa. Aires, como personagem, é um recurso narrativo que permite ao narrador falar de si mesmo como um outro: "nosso Aires", "esse Aires". A maneira de o personagem ver o mundo, a maneira de agir, de se portar ante os problemas é a mesma e não é a mesma do narrador, o que projeta a diferença na identidade. O personagem é como um filósofo romano, um cético, desiludido

com os rumos da história. Sempre o fora, e a escolha pela carreira diplomática já era uma forma de absentismo. É de se ressaltar, entretanto, que, em inúmeras ocasiões, o narrador é incisivo e, de modo irônico, leva o leitor a se envolver e a se posicionar.

"Quem prevê coisa nenhuma?", pergunta o narrador (cap. IX, "Vista de palácio"). A impossibilidade de equacionar uma saída para os impasses é também a impossibilidade de se prever qualquer coisa. Diz Gledson que, em *Esaú e Jacó*, mais do que nos outros romances, "Machado viu sua própria sociedade desnorteada." (Gledson, 2003, p. 196). No entanto, toda a narrativa gira em torno de previsões: a de Bárbara sobre os gêmeos, a de D. Cláudia sobre o futuro do marido, assim como as referências irônicas à Pítia do templo de Apolo. Comparada com os oráculos, Bárbara é desqualificada: "A sorte outrora, a numeração agora..." (cap. I, "Cousas futuras").

As duplicidades seriam uma repetição perfeita de alguma coisa ou podem ser minadas, de fora, por alguma forma de imprevisto? Vimos dizendo que tudo está previsto, que a máquina do mundo corre nos trilhos da estrada de ferro sem que os personagens possam fazer qualquer coisa. Não vamos nos desdizer, nem atenuar a brutalidade da afirmação, mas vamos tentar pensar a obra literária, na sua função desfeticizadora, como um trabalho capaz de inocular um veneno no corpo enfermo, um veneno que, se não é capaz de salvar, representa, porém, uma forma de luta política.

A questão está na relação autor/narrador-personagem. Para o personagem, não há o que fazer nesse mundo em que tudo já está determinado de antemão. Quanto ao narrador, sua voz alcança algumas vezes rara contundência. Quanto ao escritor, por sua vez, cabe perguntar: se o mundo é estático, se tudo está já de antemão posto e disposto nos trilhos por onde corre o trem de ferro, para que escrever? Se a ordem imposta aos acontecimentos fosse a

mesma ordem da narrativa, a literatura seria um passatempo para ociosos. Essa é outra forma de enunciar a contradição que nos interessa aqui.

Para encaminhar a discussão, procuremos entender ainda mais a máquina que a tudo comanda.

A impossibilidade de interferência no curso dos acontecimentos submete os personagens, assim como os leitores, a uma lógica imperiosa. E também a lógica, como tudo o mais nesse livro, desdobra-se em duas, como mais uma forma de duplo. Tentemos vê-las mais de perto.

As duas lógicas não são humanas. A razão iluminista, a do homem dono de seu destino, capaz de decidir entre certo e errado, bem e mal etc, esta lógica não é acessível aos personagens de *Esau e Jacó*. As lógicas aí disponíveis não são humanas: uma é sobre-humana, como se fosse uma lógica do além; outra, sub-humana, como se uma lógica do aquém. A relação entre as duas lógicas é dialética. Elas se encontram nalgum lugar muito específico, mediadas pelo dinheiro, que é, ao mesmo tempo, material e sobrenatural, fantasmagórico.

Os personagens são prisioneiros do fetichismo da mercadoria. A vida é um mistério, as relações humanas são misteriosas ou conduzidas por uma ordem misteriosa, não humana. O dinheiro tem aí uma dupla natureza: por um lado, é uma coisa vil, por outro, é algo sobre-humano, quase divino. Aí pode vir a ter algum sentido, para o leitor, mas não para os personagens - exceto Aires, personagem e narrador - a necessidade de prever o futuro e de lançar mão de recursos "religiosos" para tanto.

No capítulo V, o narrador discorre sobre as contradições, afirmando que há contradições explicáveis. A relação entre a explicabilidade de algumas contradições e a inexplicabilidade de outras remete-nos a Flora e a seu ser inexplicável. Mas, mais do que isso: inexplicável e explicável, assim como previsível e imprevisível, são iguais na diferença.

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

A lógica do sobrenatural ou "sobre-humana" começa por Bárbara e pelo irmão-das-almas, passa por Plácido e chega às alucinações de Flora. As cantigas entoadas pelo pai de Bárbara têm um quê de macumba ou ritual religioso afro-brasileiro. Por outro lado, fazendo um contraponto com o elemento local, as inúmeras citações do inferno dantesco e da situação fáustica, bem como a referência a Macbeth reforçam a sensação de que estamos perante algo sobrenatural.

A outra lógica, que chamamos "sub-humana" ou mecânica, é a das rodas dos carros e das patas dos cavalos, a da estrada de ferro, como um outro lado da lógica sobrenatural.

Ligando as duas lógicas está o dinheiro. Natividade presenteia Bárbara com uma quantia cinco vezes superior a que era o costume se pagar pelos serviços da cabocla; ao irmão-das-almas, ela dá uma nota de dois mil réis. Essa mesma nota se multiplicará. Contudo, Nóbrega não é um caso isolado. Ele e Santos são idênticos: sabendo usar o descontrole a seu favor, ambos enriquecem. Bem pensado, o imprevisível é absolutamente previsível, e o religioso é material, e a farsa é drama etc.

Se ficamos aqui, temos a visão de Machado como cético, descrente e absenteísta. Entretanto, o escritor se vale da diferença entre narrador e personagem para fazer passar outra perspectiva.

Veja-se, por exemplo, o já citado capítulo XVII, "Tudo que restrinjo". A narrativa atinge aí uma veemência rara.

Assim inicia o capítulo: "Os gêmeos, não tendo o que fazer, iam mamando". Mamar é, aqui, ao mesmo tempo, o ato de sugar as tetas das amas, mas também de passarem a fazer parte do sistema de exploração. Os gêmeos "chupam com alma". As amas são representadas como satisfeitas com sua condição de escravas, que também não deixam de ter seus privilégios. Não têm qualidades pessoais: não são altas nem baixas, feias nem bonitas, são apenas mansas e zelosas de ofício. Não são personagens. São pedaços de coisas. Retiradas do eito para servir aos seus senhores em casa, são o retrato fiel da crueldade atenuada, cantada em prosa e verso por tantos escritores e sociólogos, como se a crueldade pudesse ser atenuada. Esse é o olhar de Aires, o personagem. Contudo, se este é o olhar, a perspectiva o confunde.

O capítulo sublinha assuntos que poderiam ser desenvolvidos, que dariam várias páginas, mas que o escritor evita: descrever a quinquilharia da infância renderia seguramente boas páginas, mas o escritor a evita. Por quê? A pergunta pode ser mais bem formulada: se é para evitar, por que e para que os sublinhar? Naturalmente, para marcar a diferença entre a ficção naturalista, que se comprazia com esses pormenores e se fazia rica em "páginas sólidas", e o realismo que o escritor professa. "Uma página bastava para os chocalhos que embelezavam os pequenos, como se fosse a própria música do céu", diz o narrador. Entretanto, imediatamente, faz uma mudança de 360° ("A propósito de chocalhos") e diz que seria um engano se, ao ver os chocalhos em mãos de crianças, alguém se lembrasse dos seus próprios. A recordação deveria ser mais recente - "alguma arenga do ano passado, se não foi a vaca de leite da véspera".

A vaca de leite traz outra vez à mente a cena inicial do capítulo, dos gêmeos que mamam e das amas que "tinham glória

dos peitos". Ora, desprezando "as páginas sólidas", Machado, entretanto, escreve essa que estamos lendo e cuja contundência talvez se desfizesse numa página naturalista, descritiva (lembre-se que tampouco gasta o tempo em descrever Aires, no capítulo XII, "Esse Aires"). É assim que entendemos que a política (ou a capacidade de decidir), inicialmente impossível, penetra na obra.

Não que no mundo representado não haja política, mas quem a pode representar? Seguramente, não as amas de leite; tampouco Santos ou Natividade. Nem Bárbara, cuja percepção dos acontecimentos é limitada pela condição subalterna. Tampouco ela, cujo afazer era prever, poderia representar. Talvez Flora, pelo que ela percebe da trama, mas seu fim é o das alucinações. Talvez ainda Aires, mas ele tinha "tédio à controvérsia".

Que o narrador e o personagem são o mesmo, com alguma e decisiva diferença, fica patenteado no capítulo CXI, "Um resumo de esperanças". O tédio à controvérsia é tanto do narrador quanto do personagem. No entanto, o modo de colocar isso para o leitor tem um efeito perturbador: o leitor simpatiza com o Aires personagem, pode até entender suas razões, mas sente que algo está faltando aí.

A não ser assim, Aires não seria jamais personagem, mas só narrador. Se o eu é também ele, é porque o escritor pretendia multiplicar os pontos de vista, criando um efeito de distanciamento. O narrador de *Esau e Jacó* seria, segundo Gledson, um "narrador (pouco confiável) em primeira pessoa" (2003, p. 208).

Voltemos à questão do ponto de vista. A noção de ponto de vista não é apenas técnica, mas também política. Se ponto de vista, hoje, como observa Robert Weimann, é mais do que uma simples estratégia de primeira ou terceira pessoa, é porque envolve a correlação estrutural entre duas funções — a de representação e a de avaliação. A função de representação liga o

romance à natureza objetiva do mundo; a função de avaliação, à natureza subjetiva do narrador. Em outras palavras: a função de representar liga o escritor à sociedade, a de avaliar, à sua narrativa (Weimann, 1984, p. 236).

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

No entanto, isso acontece contra tudo aquilo que se coloca na aparência da obra. A imprevisibilidade poderia ser lida como a impossibilidade de ver além dos fatos brutos. Assim, as figuras de Bárbara e Plácido nenhuma importância têm como oráculos ou pitonisas. Sua importância é outra: cada qual representa uma classe social. Ambos funcionam como meio pelo qual os setores dominantes tentam suavizar suas angústias com relação ao futuro incerto. Bárbara tem ainda outra importância: como parte das classes dominadas, ela é aquela que só pode falar aquilo que os senhores querem ouvir. Nesse sentido, a ida de Natividade e Perpétua ao Morro do Castelo tem os ares de uma ocupação. Como um lugar do velho Rio de Janeiro, abandonado pelas classes dominantes, que passaram a preferir os lugares planos aos morros, o Morro do Castelo, lugar de origem do Rio de Janeiro, é símbolo de domínio, mas também de certo tipo de resistência.

Os acontecimentos decisivos da história acontecem no raio de ação dos setores dominantes, mas iniciam pela visita ao Morro do Castelo e a Bárbara. A pitonisa degradada vão as senhoras a fim de suavizar suas angústias sobre o futuro. A degradação é geral e é a da mercantilização da vida.

A conexão entre esses fatos, assim como entre os fatos privados e os públicos, não está disponível a olho nu. A obra

literária finge uma história que, não sendo cópia da realidade, é uma forma de equacionar e iluminar a realidade. Quem poderia ver o trem de ferro no seu movimento?

Ele não está disponível a olho nu, só é perceptível pela obra, que, dessa forma, mostra-se dialética por si mesma. Na percepção dessa totalidade, está a força política de *Esaú e Jacó*, que não existiria se a obra não fosse uma poderosa interpretação do Brasil. Gledson contrapõe "um considerável interesse em questões políticas" à "sutileza de abordá-las". Machado não é monárquico nem republicano, mas "Relativismo não quer dizer indiferença", diz ainda Gledson (2003, p. 201).

Não se trata também de procurar uma outra política além da política real brasileira, uma "filosofia política - ou suprapolítica — abstrata." Na verdade não se trata de esquadrihar as posições políticas do autor, mas de sublinhar o "ponto de vista de classe" presente na obra.

Voltemos às "páginas sólidas". Deter-se naqueles pormenores renderia muitas páginas e elas seriam sólidas porque falariam por si mesmas. A solidez estaria em que os pormenores seriam expostos sem dissimulação, na sua crueza.

É claro que desprezar as páginas sólidas e, além do mais, ironizá-las é uma opção do escritor. Ele prefere concentrar sua narrativa nos conflitos, pequenos e grandes, dos personagens centrais, gente das classes dominantes, ainda que a presença de Bárbara seja decisiva. Contudo, Bárbara não estaria aí, nem o irmão-das-almas, não fosse a ida de Natividade e Perpétua ao morro, que faz com que o capital circule. O morro, sim, é o espaço em que se aglomeram aqueles que não tiveram a sorte de servir nas casas dos senhores.

Se a narrativa gira em torno do que é ou não previsível, ela mesma possui uma força de previsão, mas agora sem qualquer traço de sobrenatural: o país que entrava no século XX sem resolver

os problemas básicos de sua formação e que apenas reajusta a desigualdade e a exploração aos novos figurinos econômicos internacionais já tem seu destino traçado pela escolha de suas classes dominantes e pela incapacidade das classes dominadas de construírem outro futuro.

Enquanto os personagens vivem presos a suas condições, sem poderem tomar decisões a respeito de seus destinos, o autor tem a liberdade do artista, não uma liberdade qualquer, simples privilégio, mas a liberdade de se retirar da imediatividade do cotidiano, para a ele depois retornar, transfigurando-o. No entanto, *Esau e Jacó*, enquanto narrativa, não apaga nem supera o mundo caótico em que os personagens são como marionetes. De certa forma, o leitor é levado a perceber que os mecanismos a que todos obedecem são ordinários. Ainda que os personagens se sintam prisioneiros, seja da lógica "sobrenatural", seja da lógica "sub-humana", ao fim e ao cabo, todos sabem que a "máquina do mundo" é o dinheiro e sua circulação.

A percepção inicial de que as relações do enredo são relações entre coisas termina por ser superada por outra: a de que as relações são relações entre homens. Diz Lukács que o decisivo da função desfetichizadora da arte é revelar que, por trás da relação entre coisas, está a relação entre homens. Assim, a arte capta a essência na aparência. Lukács acrescenta que na obra de arte, ainda quando represente situações que o homem não pode controlar, essa mesma impossibilidade é apresentada como produto da evolução humana ou destino autoproduzido pelos homens (1966, p. 380).

#### **DUPLO MAS TAMBÉM UNO**

*Esau e Jacó* não se contenta em inventar duplos e em contrapor religiosidade à mercantilização, lógica sobre-humana à lógica sub-humana, previsível a imprevisível; vai além e reúne os

contrários na lógica do dinheiro que, por ser volátil é imprevisível (ou sobre-humano), mas por ser imperioso é previsível (ou sub-humano). Na verdade, sem intencionar fazer uma tese sobre o funcionamento da sociedade brasileira, Machado dá a ver que o mundo material e o espiritual (infraestrutura e superestrutura na formulação dialética) se interpenetram. Com isso, o romance propicia uma visão dialética da sociedade.

A expressão infraestrutura/superestrutura pode levar, pela qualidade de metáfora espacial, a um dualismo com a ideia subjacente de que a infraestrutura (ou produção material) determina a superestrutura (produção cultural) de modo mecânico, o que é estranho ao pensamento de Marx.<sup>2</sup>

No conceito gramsciano de bloco histórico, reencontramos o pensamento de Marx e Engels: a produção humana, seja material, seja espiritual, é produção para o poder, na história concreta onde os dois níveis (infraestrutura e superestrutura) convergem. Ressalve-se que, se há convergência, ela não deixa de ser dialética. Estrutura e superestrutura são conceitos válidos, mas só podem ser entendidos de modo dialético. A infraestrutura separada do momento histórico concreto, abstraída, não existe. Não é uma realidade exterior à história.

Em *Marxismo e literatura*, Raymond Williams, em análise acurada do binômio infraestrutura/superestrutura, e depois de passar por noções como "mediação" e "homologia", chega à noção gramsciana de hegemonia (1979, 2005). "Hegemonia" vai além de "cultura", porque relaciona o processo social como totalidade. Vai além também de "ideologia", porque nela o decisivo não é apenas o sistema consciente de ideias e crenças, mas todo o processo social vivido. E todo um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida: nossos sentidos

---

2 Sobre os vários sentidos que "determinar" (em alemão, *bestimmen*) assume na obra de Marx, ver Raymond Williams (2005, 2007).

e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e de nosso mundo.

A estrutura e a superestrutura formam, quando o poder é hegemônico, um bloco histórico, afirma Gramsci (1975, p. 47). A realidade de qualquer hegemonia é a de que, embora por definição ela seja dominante, jamais será total ou exclusiva. Ela precisa ser reproduzida a cada dia e, no seu interior, travam-se diariamente lutas e esforços no sentido da construção de contra-hegemonias.

Nesses espaços, desenrola-se a história da produção cultural. Aí a literatura se constitui como território em e de litígio, o território da luta pela hegemonia.

Nas formações sociais burguesas (entendendo a história da Europa como a da formação de um bloco histórico), em que surgiu a literatura autônoma, a dialética base/superestrutura se dá de maneira muito específica. A forma capitalista de produção é uma forma antagônica, porque repousa sobre a separação dos produtores das condições de produção. Os trabalhadores estão excluídos dos meios de produção e das mercadorias produzidas por seu trabalho. Como tal, a forma capitalista de produção supõe, contém e reproduz uma oposição e uma contradição objetivas entre as duas classes.

A "determinação das superestruturas pela infraestrutura em última instância" é uma proposição central na hermenêutica marxista. Prestipino observa que, entre a estrutura e as superestruturas, há um movimento oscilatório que faz com que estas últimas possam ser reativas. Não se trata de uma concessão: ser ou não reativa tem a ver com o conjunto dos fenômenos sociais de um momento ou época. O significado da determinação (sempre usando determinar no sentido de apresentar os termos ou os términos, não no mero sentido de impor) só se torna inteligível no final do processo social, irregular e tortuoso, em última instância (Prestipino, 1977, p. 46).

Daí, ainda segundo Prestipino, pode-se deduzir: *i*) que entre as estruturas e as superestruturas correspondentes há uma defasagem cronológica; e *ii*) que a direção em que se produz a defasagem não tem um caráter unívoco, posto que, nas superestruturas, há funções que se atrasam e outras que se adiantam.

## O ESPÍRITO DA COISA

A percepção da sociedade brasileira presente em *Esau e Jacó* é uma visão antecipada dos caminhos que o Brasil tomaria desde o final do século XIX até os dias de hoje. Não seria essa uma previsão? "Cousas futuras". Daí o beco sem saída em que transitam todos, desde Aires até Bárbara.

Na mediação entre as duas lógicas - a espiritual e a material -, está o sentido de *Esau e Jacó*. Não seria essa uma leitura muito tacanha para uma obra que envolve o leitor com questões tão profundas como o amor e a morte? Cabe esclarecer que o amor e a morte não são fenômenos puramente econômicos no sentido restrito do termo. São fenômenos com que se defronta o ser humano na dimensão mais profunda da sua humanidade. Convém dizer que aí não se encontram respostas, mas perguntas.

O que cabe ressaltar, contudo, é que o amor e a morte não são experienciados da mesma forma por seres humanos afastados no tempo e no espaço, como um tupi de uma época anterior aos descobrimentos e um homem ou uma mulher de classe média do século XXI. Assim, mesmo o amor e a morte são históricos. O que nos fica da experiência do amor e da morte (e também da solidão) em *Esau e Jacó* é sua inapelável banalização.

Aí onde as relações humanas são mediadas pelo dinheiro, a dimensão mais profunda do homem é absolutamente banalizada, coisificada. Se não podemos decidir sobre nosso destino, somos

seres coisificados. Quando deixa ver isso, a obra literária sublinha, ao mesmo tempo, a miséria humana e a urgência de criação de outro mundo, o da liberdade. Nisso consiste, como vimos, a função desfetichizadora da arte.

#### REFERÊNCIAS:

BARBOSA, João Alexandre. Os novos centuriões. In:\_\_\_\_\_. *Mistérios do dicionário*. São Paulo: Ateliê, 2004.

GLEDSON, John. *Machado de Assis*. Ficção e história. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GRAMSCI, Antonio. *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*. Roma: Riuniti, 1975.

LUKACS, György. *Estética 2*. La peculiaridad de lo estético. Problemas de la mimesis, v. 2. Barcelona, México: Grijalbo, 1966.

MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In:\_\_\_\_\_. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

MARX, Karl. *El Capital*. Crítica de la economía política, v. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

PRESTIPINO, Giuseppe. *El pensamiento filosófico de Engels*. Naturaleza y sociedad en la perspectiva teórica marxista. México: Siglo Veintiuno, 1977.

RIEDEL, Dirce Cortes. *Metáfora*. O espelho de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

RIEDEL, Dirce Cortes. Um romance "histórico"? In: ASSIS, Machado. *Esau e Jacó*. São Paulo: Ática, 1975. (Introdução)

SCHWARZ, Roberto. Un pionero brasileño. *New Left Review*, versión española, n. 36, 2005.

SCHWARZ, Roberto. Maninha vs. Lucrecia. In: ANTUNES, Benedicto; MOTTA, Sérgio Vicente (Org.). *Machado de Assis e a*

*crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

WEIMANN, Robert. Narrative Perspective: Point of View Reconsidered. In:\_\_\_\_\_. *Structure and Society in Literary History*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1984.

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

WILLIAMS, Raymond. *Culture and materialism*. London/New York, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

#### **OBRA DO AUTOR:**

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. In:\_\_\_\_\_. *Obras completas*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A., 1992.