

## **“DISCURSOS ENTRECruzADOS: HISTÓRIA E REPRESENTAÇÃO EM ESAÚ E JACÓ”**

**Ismael Angelo Cintra  
UNESP**

### **RESUMO**

A proposta do trabalho é de verificar o modo como Machado de Assis tematizou os assuntos políticos do seu tempo, uma vez que não os ignorou, nem adotou postura alienada, como foi crença comum durante certa época. Para tanto, centralizamos o estudo no romance *Esau e Jacó* (1904), em que as personagens ficcionais convivem com figuras da história brasileira envolvidas no episódio da proclamação da república.

A análise da estratégia discursiva machadiana leva a perceber o uso de certos expedientes, como os recursos da preterição e da modalização, ou da auto-reflexividade, responsáveis por um processo de relativização da onisciência.

Desse modo Machado estabelece uma espécie de interlocução crítica com o discurso histórico e com o romance naturalista que fez da objetividade científica instrumento imprescindível de representação da realidade. No romance machadiano, tal pretensão acaba objeto de paródia pela prática de um discurso ambíguo, dobrado, que des-diz a fala anterior do documento que supostamente lhe serve de matriz e, com isso, leva a repensar a própria possibilidade de reduzir o real histórico a uma visão absoluta.

De 1889, ano do advento da república, a 1904, data da publicação de *Esau e Jacó*, há um intervalo de 15 anos, tempo suficiente para que, assentada a poeira, o episódio de 15 de novembro virasse matéria de discursos vários, de feição histórica, rigorosamente empenhados em refletir a verdade e, certamente, alicerçados na retórica da impessoalidade co-

mo instrumento capaz de permitir a representação objetiva da realidade.

É esse discurso, ou pelo menos um discurso desse padrão, seja da História, seja da imprensa, seja da própria literatura nos moldes do naturalismo, que será contraponto do diálogo crítico proposto por Machado de Assis. Sobretudo em *Esau e Jacó*, narrativa em que mais intensamente o espetáculo político brasileiro, na transição império-república, é colocado no palco, fazendo contracenar, como protagonistas e figurantes, personagens fictícias e figuras históricas da nação.

Entrar por essa via significa colocar em xeque, ainda uma vez, o famigerado, mas falso, alheamento de Machado com relação aos acontecimentos políticos do seu tempo. Embora seja esta uma questão vencida, em função de diversas contribuições críticas mais recentes<sup>1</sup>, parece-nos ainda relevante tentar a desmontagem dos mecanismos através dos quais os episódios históricos foram por ele tematizados. Mecanismos que certamente não ficam apenas na tematização indireta ou na redução alegórica da mudança de regime a simples troca de taboetas. Ou mesmo na figurativização metafórica de Flora, indecisa entre os gêmeos, como a pátria, oscilante, na opção ideológica.

A observação de tais mecanismos vai apontar um cruzamento inter-discursivo como processo de montagem do romance, em que se destaca a contaminação da "história" pelo "discurso", nos termos de Benveniste. Ou a contaminação do "discurso histórico" pelo "discurso intersubjetivo", como propõe Osakabe<sup>2</sup>.

A passagem do acontecimento político de assunto a tema no romance machadiano se dá, a nosso ver, mediada tematicamente por um discurso anterior, histórico. No interior da obra, essa mediação é representada pelos cadernos manuscritos do Conselheiro Aires, supostamente utilizados pelo narrador como fonte da história. Do ponto de vista literário, podemos entrever um outro nível de mediação: o romance realista-naturalista, com o qual o enunciador machadiano mantém uma constante interlocução crítica.

O enredo de *Esau e Jacó* é costurado pelo cruzamento de diversas linhas, três, pelo menos:

- 1 Cabe lembrar a esse propósito os vários artigos que compõem o número 81 (Literatura e História) da revista *Tempo Brasileiro*, todos referentes à obra de Machado de Assis. Menção especial ao ensaio de Flora Sussekind.
- 2 Para BENVENISTE (*Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1971. p. 239-42), "história" e "discurso" são modos de enunciação que, respectivamente, ocultam ou manifestam as marcas de reconhecimento do sujeito locutor. Retomando tal distinção, Haquira OSAKABE propõe como mais adequada a denominação "discurso histórico" e "discurso intersubjetivo". (Sobre a noção de discurso. *Sobre Discurso*, Uberaba, 6:20-35, 1979.

1.<sup>a</sup>) a história das famílias Santos e Batista, onde resalta o envolvimento de Flora com os gêmeos Pedro e Paulo, em meio a sucessos financeiros e insucessos políticos de uns e de outros, tudo sob o olhar desconfiado de Aires;

2.<sup>a</sup>) a seqüência de lances da transição republicana, que passa pela questão da abolição, em flashes fragmentados, tal como repercutem na vida ou nos interesses das personagens do romance;

3.<sup>a</sup>) a atividade literária do Conselheiro Aires, às voltas com o seu diário de memórias, escrito nos intervalos de visitas e conversas. Espécie de imagem em espelho do próprio ato de escritura do romance, o suposto autor aparece em muitas cenas escrevendo o memorial.

Como consequência do entrelaçamento dessas três linhas, conduzido por uma enunciação quase sempre auto-reflexiva, o romance não apenas põe a nu os bastidores da oficina literária, mas também, por um mecanismo de contaminação, permite, no seu avesso, observar criticamente o discurso histórico.

O aproveitamento de material temático da História não se justifica como mero recurso de ilusão realista. Para esse fim Machado está devidamente apoiado na pretensa utilização do caderno encontrado. Tampouco se pode falar em romance histórico, como se a linguagem literária cedesse o seu instrumental para o ofício historiográfico.

Não, o que notamos é o deslocamento do discurso histórico para o âmbito romanesco onde será devidamente digerido ou triturado pela oficina ficcional. Como diz Ivo Barbieri, "Nos desvãos onde o historiador não entra, lá penetra o narrador, não para violentar ou distorcer a história, mas, graças às relações vivas do escritor com a palavra, para revelar a energia que dá vida à história".

Ao evento da proclamação da república Machado destina uma boa dezena de capítulos<sup>3</sup>, introduzidos por certos títulos — "O golpe", "Noite de 14", "Manhã de 15" — que mobilizam, em termos de recepção, a memória histórica do leitor. É como se o leitor fosse transportado da esfera ficcional para uma esfera anfíbia, em que a leitura parece impossível sem o repertório histórico. Essa postura de recepção, no entanto, será desestabilizada pelo tratamento discursivo de focalização múltipla e de relativização recebido pela massa de informações estocadas na memória do leitor.

3 A rigor, são onze capítulos, do 60 ao 70, se bem que desde o capítulo 56 o episódio começa a ser indicado.

A narração do episódio republicano se organiza em quatro momentos complementares que, a rigor, coincidem com quatro ambientes espaciais: a rua, a residência de Aires, a mansão dos Santos e a casa dos Batista.

1.º momento: Aires na rua

Numa manhã em que “o mar estava crespo”, Aires, no Passeio Público, nota certa agitação das pessoas que, em conversa, mencionam “palavras soltas: Deodoro, batalhões, campo, ministério etc.” (cap. LX, p. 180). É através de tais palavras soltas, constituindo um discurso elíptico, fragmentário, que chegam até Aires as primeiras informações sobre a república. Indo além: esse é o modo como as personagens do romance tomam conhecimento do episódio ou como dele participam.

O que se pode desde esse instante perceber é a substituição de um narrador onisciente incumbido de contar de maneira detalhada os acontecimentos, pelo registro puro e simples do que a personagem pode captar, seja pelo olhar, seja pelo que ouve. E a frase ouvida por Aires, na rua do Ouvidor, organiza em parte os fragmentos anteriores: “os militares tinham feito uma revolução” (cap. LX, p. 180).

Ao retornar para casa, Aires é surpreendido pelo cocheiro que, assumindo momentaneamente o papel de narrador, confirma a notícia ao contar a respeito de um estranho passageiro anterior “que tinha sangue nos dedos”. “Mas reparei e vi que era barro”, conserta, para finalmente concluir: “pensando bem, creio que era sangue” (cap. LX, p. 181).

Barro ou sangue? Por trás da aparente contradição do fofoqueiro, tal como ironicamente Aires o caracteriza, se mostra a ambigüidade da situação, irredutível, tal como se coloca, a um discurso absolutizador.

2.º momento: Aires em casa

Questionado por José, o criado, que ouvira falar em dez mortos, Aires retruca, num exemplo modelar de relativização da notícia, que só há um ministro ferido. A justificativa do narrador para o comportamento de Aires vale a pena: “ou por um nobre sentimento de piedade, ou pela opinião de que toda a notícia pública cresce de dois terços, ao menos.” (cap. LXI, p. 181). E põe-se a ler Xenofonte, convicto de que tudo se reduz “a uma simples mudança de pessoal” (cap. LXI, p. 181), sem afetar o regime. O texto de Xenofonte oferece uma espécie de visão crítica justamente sobre a derrubada de governos que sanciona a interpretação do diplomata.

A visita de Custódio, introduzindo uma micro-narrativa nos dois capítulos subseqüentes, tematiza o envolvimento periférico das pessoas com o fato maior da política nacional. Tematização alegórica, evidentemente. Através da figura quase caricata do comerciante às voltas com a taboleta velha e podre de sua confeitaria, imprópria para tinta nova e para novos letreiros ("Confeitaria do Império ou da República"?), o texto permite perceber, ironicamente, o tipo de interesse que a mudança de regime desperta. Antes o cocheiro. Agora o confeitoiro. Não tardará o banqueiro, na figura de Santos, trazendo a versão certa da queda do império.

"Nada se mudaria; o regime, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar de pele".  
(LXIV, p. 188)

Essa imagem alegórica, através da qual o banqueiro é tranqüilizado, dá bem a medida da visão de Aires a respeito da alteração do regime. Até aqui observamos que a narração se organiza em torno da figura do conselheiro. Para ele convergem retalhos de informação e fragmentos discursivos, nascidos de óticas variadas, que vão sendo, aos poucos, organizados, relativizados e interpretados. Mas interpretados com nítido distanciamento, por quem não se coloca senão como lúcido espectador.

### 3.º momento: A família Santos

Contrastando com a visão de Aires, vamos encontrar a postura tão envolvida quanto antitética dos gêmeos, que, respectivamente, abraçam e defendem de maneira categórica, numa linguagem de certezas, os dois regimes em questão. Primeiro temos a perspectiva exaltada e eufórica de Paulo, cantarolando a Marselhesa. Depois, a melancolia de Pedro, para quem o movimento é criminoso — "Um crime e um disparate, além de ingratidão; o imperador devia ter pegado os principais cabeças e mandá-los executar". (LXVII, p. 195).

O ponto de vista dos gêmeos, ou a soma de suas visões parciais, ou ainda, o contraste delas, é uma das formas de o discurso machadiano abrir espaço para a dualidade ou o dialogismo. A informação total dos acontecimentos será dada pelos jornais a que recorrem os gêmeos, na manhã seguinte, levados, um pelo receio de traição, outro pela esperança de restauração. Mas a notícia, que desfaz o receio e a esperança, não é destinada ao leitor, apenas às personagens.

Parece caber à imprensa a tarefa, em outros figurinos literários reservada ao narrador onisciente, de veicular a versão definitiva, indiscutível, dos acontecimentos, encerrando quaisquer especulações a respeito. À narração fragmentada, construída à base de observações parciais e restritas das personagens envolvidas, seguida da visão pouco eufórica e sempre relativizadora de Aires, o texto contrapõe agora o discurso jornalístico, com a função de apresentar, para usufruto das próprias personagens — não do leitor, repetimos —, uma visão globalizante, absolutizadora dos acontecimentos.

#### 4.º momento: Flora, a música e os pais

É também pela imprensa que a informação chega ao lar dos Batista, para desgosto do casal. Em contraste com a reação dos pais, golpeados em seus interesses imediatos de nomeação para cargo de confiança no Império, a atitude de Flora é de completo alheamento. Indiferente à política, a moça mergulha na música, distanciando-se do diálogo dos pais, captado apenas por estilhaços que invadem a melodia. A escolha casual da sonata acaba por conferir certa avaliação sobre os últimos acontecimentos, na perspectiva de Flora. Perspectiva por sinal bastante próxima da de Aires, a primeira apresentada ao leitor. O círculo se fecha.

Refazendo a trajetória, podemos perceber que o episódio vai ganhando corpo, vai sendo montado, aos poucos, através da introdução seqüente das personagens e da diversidade de perspectivas. São pelo menos quatro planos distintos e complementares que enformam a narração. A saber:

1. O testemunho de Aires, nas ruas, filtrando a agitação do povo a propósito de notícias fragmentadas e versões desconhecidas, como a do cocheiro (barro ou sangue?). O estado de desinformação das pessoas, mais do que atestar a sua alienação do processo político — nem mesmo os soldados sabem dar conta do acontecido a Paulo e seus amigos — caracteriza a impossibilidade de captar o sentido absoluto do fato real.

2. As reações incomodadas de Custódio, Santos e Batista perante a mudança, traindo o receio de serem atingidos nos interesses comerciais ou nas cartadas de oportunismo.

3. O engajamento de posições ideológicas bem marcadas de Pedro e Paulo, maldizendo e aplaudindo, um e outro, o regime recém-instalado.

4. A informação organizada e completa dos acontecimentos fornecida pelo discurso jornalístico aos seus leitores, no caso as personagens do romance.

Além dessa pluralidade de perspectivas, concretizadas nos quatro planos destacados, Aires, sancionado por Xenofonte, se encarrega de submeter as novidades a uma visão relativizadora e disfórica. Fechando o painel, a postura distanciada, para não dizer cética, do Conselheiro parece projetar-se concretamente na atitude de Flora, entregue apenas às alterações do regime musical, executando ao piano a sonata que “trazia a sensação da falta absoluta de governo”. (LXIX, p. 197). Mas a relativização não é levada a efeito apenas através da postura intelectual de Aires ou do exercício musical de Flora. Ou da pluralidade de visões já observada. Luiz Costa Lima menciona um “estilo em palimpsesto, composição que oferece uma pista socialmente aceitável, para que, de seu avesso, entre as frases interrompidas, surjam outras linhas, que, no entanto, não deveriam ser claramente legíveis, porque são virulentas”.

O discurso machadiano apresenta um conjunto de características retóricas, ou técnicas, que o distanciam inevitavelmente do discurso histórico. Distanciamento que implica rejeição a uma fala monológica de certezas absolutas. Discurso histórico não se refere aqui exclusivamente ao texto da História. Mas a um tipo de enunciado, seja jornalístico, seja literário, capaz de apresentar uma seqüência de fatos sem deixar marca aparente do locutor. Numa espécie de mágica, os acontecimentos parecem narrar-se por si mesmos: são dispostos como se nascessem à medida que fossem surgindo na superfície lingüística. No contexto da literatura, esse tipo de enunciado poderá ser encontrado com certeza em romances de molde realista-naturalista.

A esse respeito, cabe lembrar as palavras de Flora Sussekind — “A linguagem é acumulativa, as imagens se sucedem e não se substituem, acrescentam-se umas às outras, circularmente sempre em torno de um mesmo referente: a raça” —, a propósito de *O Mulato*, contrastando as opções estéticas de Aluísio Azevedo com as de Machado.

Contrariamente a essa retórica da objetividade, a narrativa machadiana se constrói sob o signo da pessoalidade. Ou da intersubjetividade, que pode ser observada tanto na intrusão ostensiva do narrador, quanto na interrogação freqüente do interlocutor. Mais do que isso: o romance *Esau e Jacó* se caracteriza por um dialogismo essencial pois o narrador faz de certos manuscritos encontrados nas gavetas da

escrivaninha de Aires a âncora para as informações veiculadas, ou para a organização do enredo. De forma que se estabelece uma ambigüidade de origem na simples identificação da voz responsável pelo relato: ora parece o próprio Aires, pretense autor dos cadernos, ora parece ser um outro, anônimo, misto de narrador e leitor, que submete a narração dita alheia a um processo de relativização crítica, comentando, retificando, duvidando<sup>4</sup>.

Toda estratégia discursiva da obra é contaminada por essa marca de dualidade. É o caso do emprego da figura da "preterição" narrativa — a declarada intenção de negar-se a dizer algo, e dizê-lo por meio da própria negação, conforme Lausberg — "Não ponho aqui os seus gestos? imaginai que eram inquietos e desconcertantes" (I, p. 65). Ou de recursos como a modalização, expediente lingüístico que, através da introdução de expressões como "talvez", "pode ser" etc., permite introduzir um sinal de dúvida no saber do locutor, ou uma apreciação sobre o grau de veracidade do discurso, fazendo balançar a segurança da certeza absoluta<sup>5</sup>. Um exemplo: "A alegria de Perpétua foi quase tamanha como a do pai e da mãe, se não maior. Maior não foi, nem tão profunda, mas foi grande, ainda que rápida". (VIII, p. 80).

É preciso lembrar ainda o mecanismo de auto-reflexividade. Como um arquiteto que, em meio à construção, discute detalhes do projeto ou decide alterações no andamento da obra, o narrador interrompe o relato a todo instante para informar ou questionar aspectos da sua elaboração. Com isso o leitor, partilhando da intimidade dos bastidores da criação ficcional, pode assistir ao desnudamento do processo de escritura e observar o avesso da representação.

A presença desse tipo de auto-reflexão é tão intensa que chega a competir com o enunciado narrativo de base. A tal ponto que praticamente desaparece a fronteira entre a ação e comentário. Comentário, na maior parte das vezes metalingüístico, que não apenas traz à tona pretensas dificuldades técnicas ou preferências estilísticas, mas sobretudo inclui a presença do interlocutor-leitor como espécie de parceiro da enunciação.

4 Ainda no dizer de Flora SUSSEKIND, "é esta impossível fluência, este amor aos desmentidos, às interrupções que mais distanciam a dicção machadiana, seja da linguagem romanesca naturalista, seja da prosa histórica." (p. 18).

5 O. DUCROT e T. TODOROV tratam desse recurso como "estilo modalizante". (Dicionário das ciências da linguagem). Lisboa, Dom Quixote, 1973. p. 382).



O processo de relativização da onisciência<sup>6</sup> se completa pela auto-reflexividade, não apenas pela prática do comentário metalingüístico que instaura uma forma de auto-paródia romanesca, mas pela correferencialidade constante das próprias frases, pelo zigue-zague estilístico que impede a segurança segura da narração objetiva, pela "volubilidade" do narrador, na expressão de Roberto Schwarz.

Num jogo sutil e complexo Machado inventa um autor fingido de um memorial imaginário que reflete, em espelho, a imagem do próprio narrador exercendo a prática da escrita. Isso cria um efeito de livro dentro do livro e permite não apenas discutir os problemas referentes à linguagem e à técnica do romance, mas introduzir uma indagação crítica sobre o alicerce em que repousa a arte narrativa: o princípio de representação da realidade. Aí se configura a feição paródica. É que a discussão dos aspectos de sua economia interna, no próprio corpo ficcional da obra, não fica isenta de alusões irônicas a certas preferências técnicas marcadas pela convenção.

Desse modo, num romance visto às vezes como mais próximo dos modelos de narrativa de estrutura objetiva, Machado, ao introjetar na obra a temática política contemporânea, o faz através de mecanismos discursivos capazes de des-dizer a linguagem onisciente e de des-costurar o discurso histórico. Mais do que isso: ao estabelecer uma interlocução crítica, em alusões nem sempre disfarçadas, com certos postulados discursivos de origem naturalista, Machado certamente tem em mira liquidar com vãs e ingênuas pretensões veristas de trazer para o âmbito da literatura a própria realidade, uma, inteira, pura, exposta à contemplação tranqüila e passiva do leitor.

<sup>6</sup> Esse processo foi por nós abordado na tese de doutorado *Retórica da narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)*, defendida em 1985, na USP.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 BARBIERI, I. Nas dobras das ambigüidades de Esaú e Jacó. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 81:22-31, abr./jun.1985.
- 2 BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1971.
- 3 CINTRA, I.A. *Retórica da narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)*. São Paulo, 1985. Tese, Doutorado, USP.
- 4 DUCROT, O. & TODOROV, T. *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa, Dom Quixote, 1973.
- 5 LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Lisboa, Fundação C.Gulbenkian, 1972.
- 6 LIMA, L.C. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
- 7 MACHADO DE ASSIS, J.M. *Esaú e Jacó*, 2.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977. As citações do texto machadiano mencionam capítulos e páginas referentes a esta edição.
- 8 OSAKABE, H. Sobre a noção de discurso. *Sobre discurso*, Uberaba, 6:20-35, 1979.
- 9 SCHWARZ, R. et alii. Mesa redonda. In: MACHADO de Assis; *antologia e estudos*. São Paulo, Ática, 1982. p. 310-43.
- 10 SUSSEKIND, F. Brás Cubas e a literatura como errata. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 81:13-21, abr./jun. 1985.