



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS - FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA - PPGLL**

RAFAEL LIMA LOBO DOS SANTOS

**CONSELHEIRO AIRES, NARRADOR SUPRATERRÂNEO: *ESAÚ E JACÓ* COMO
ROMANCE POLIFÔNICO DA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA**

MACEIÓ-AL
2024

RAFAEL LIMA LOBO DOS SANTOS

**CONSELHEIRO AIRES, NARRADOR SUPRATERRENEO: *ESAÚ E JACÓ* COMO
ROMANCE POLIFÔNICO DA LITERATURA NEGRO-BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura: Poéticas, Cultura e Memória.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros.

MACEIÓ-AL
2024

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

S237c	<p>Santos, Rafael Lima Lobo dos. Conselheiro Aires, narrador supraterrâneo : <i>Esau e Jacó</i> como romance polifônico da literatura negro-brasileira / Rafael Lima Lobo dos Santos. – 2024. 81 f.</p> <p>Orientadora: Ana Clara Magalhães de Medeiros. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2024.</p> <p>Bibliografia: f. 77-81.</p> <p>1. Esau e Jacó. 2. Crítica literária. 3. Polifonia. 4. Supraterrâneo (Narrador). I. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82-31 (81)</p>
-------	---

AGRADECIMENTOS

Compor os agradecimentos é como recontar sua história própria, processo difícil, pois é íntimo. Já me imaginei em diversos lugares, mas nenhum deles seria possível sem essas pessoas que abriram caminhos.

Aos familiares

A Painho, Silvio Rogério Lobo dos Santos, professor exímio, historiador competente, atleta dedicado e exemplo de dedicação e suporte. Sonhei em ser várias coisas, e em nenhuma dessas possíveis realidades existia a de me formar em Letras. Em todos esses sonhos, painho pegou em minha mão, me ofereceu caminhos, possibilidades, até na docência, profissão que ele evitou que eu seguisse, não por não gostar dela, mas para proteger o filho dos sofrimentos diários e da desvalorização. Mesmo assim, quando eu disse: painho passei em Letras, ele se alegrou, segurou minha mão e criou caminhos. Nesses 27 anos de vida, sempre ouvi meu pai me dizer: Você consegue, negão!

À Mainha, Maria de Fatima da Silva Lima, que, mesmo na distância, tirava de onde não tinha para se fazer presente. Estou correndo, para que você possa descansar um pouco. A vida tranquila já vem.

À minha vó, Lourdes Floriano, professora zelosa, dedicada, que sempre viu no direito à educação pública o caminho para mudança de vida. Agradeço, voinha, as décadas e milhares de profissionais formados que passaram pela sua sala de aula. Você é, foi e sempre será inspiração. Dedicou-se incondicionalmente aos filhos, deu tudo de si em 60 horas de sala de aula, para que pudéssemos estudar.

Ao amor da minha vida, Tamires Conceição Silva, que, sem ela, essa dissertação nunca teria saído do papel. Agradeço as incontáveis noites adentro de escrita e conversas, de suporte e incentivo. Quando me sentindo sozinho, sem com quem discutir literatura, você foi minha fonte de diálogo, de questionamentos e de críticas. Esta dissertação também é sua.

Aos amigos

A Emmilly Andreyana, minha eterna amiga e conselheira, a pessoa mais inteligente que já conheci, que pegou minha mão na graduação e agora não permito que ela me solte nunca mais.

A Iago Espindola, pelas andanças desse mundo de meu Deus, pelas experiências e pelos sofrimentos que passamos na graduação. Olho para trás, vejo que estamos indo bem. Agradeço as sextas de estudo, conforto e esperança.

A Ana Clara, orientadora amável e amiga querida, a primeira que acreditou nos meus textos, quando eu mesmo os odiava, que acolheu um menino que só tinha um sonho, pesquisar

literatura! Que me apresentou um Machado que eu não conhecia e hoje o Defunto Autor me assombra como quem diz: “Pesquisa-me ou devoro-te”. Nos encontrar estava predestinado, a Advinha Bárbara diria isto. Ah, que sorte a minha, com diria o Conselheiro, quando a sorte ri, a natureza toda ri e tudo mais. Fui sortudo e cá estamos.

A todos os(as) amigos(as), que acreditaram em mim, já que eu sempre duvidei da minha capacidade; aos que leram; aos que me incentivaram a continuar; aos que aconselharam e principalmente aos que me amaram, quando estive só, e que nunca, nunca permitiram que eu desistisse.

À BANCA

Aos Professores Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB) e Kall Lyws Barroso Sales (UFAL), pela generosa leitura deste trabalho, desde a Banca de Qualificação, pelas sugestões e proposições dialógicas, e por participarem de meu processo formativo desde muito antes de minha entrada oficial no Mestrado.

À UFAL

De todas as escolhas que fiz na vida, a melhor delas foi ingressar em uma universidade pública, ser quem sou, conhecer quem conheci, viver o que vivi só foi possível graças a Universidade. A todos os técnicos da FALE - Faculdade de Letras -, que sempre me atenderam e me conduziram nos caminhos burocráticos da universidade. Ao PET Letras UFAL, minha casa, meu refúgio, quando precisei estar longe da minha família, da minha cidade, o PET UFAL me adotou como um filho, foi lá que me descobri docente, pesquisador e compartilhador de experiências. Aos meus professores queridos, que sempre se esforçaram para nos proporcionar um ensino justo e de qualidade. A todos os colegas que passaram e amigos que ficaram, esse texto é recheado de suas vozes.

A todos os pesquisadores negros e negras

A todos os irmãos e irmãs que abriram e abrem caminhos, com muita luta, suor e sangue. Meu trabalho é incentivar e ajudar outros jovens pesquisadores, como eu, a si imaginarem sendo o que quiserem ser. O que muitas vezes a mim foi negado. Agradeço ao Movimento Negro e às políticas afirmativas de cotas, sem elas essa dissertação seria apenas uma ilusão. Nós conseguimos!

*Ninguém vai poder te mostrar o caminho
Ande por onde fizer sentido
Sei que ainda se sente sozinho
Mas no final, é isso, tipo espelho
Você com você mesmo
Deixe sempre o coração se tornar trilho*

(Carta aberta, BK')

RESUMO

Esta dissertação visa realizar um estudo sistemático sobre o narrador Conselheiro Aires, do romance *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis, com o propósito de apresentar e desenvolver o conceito teórico de supraterrâneo na narrativa. A pesquisa parte de um esforço comparativo com a ideia de “homem subterrâneo”, tecida pelo ensaísta Augusto Meyer (2015) para o narrador Brás Cubas, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis, 1880/1881). Como percurso metodológico, utilizamos estudos bibliográficos e historiográficos articulados a partir da ideia de crítica literária polifônica, no esteio da contribuição de Mikhail Bakhtin sobre polifonia (2006), Paulo Bezerra (2006; 2013) e de Silva Junior e Medeiros (2015) sobre o processo crítico polifônico. Além disso, os conceitos de dialogismo e inacabamento, também bakhtinianos, complementam a visão de que o romance, como gênero polifônico, atualiza a história dos indivíduos e, no caso específico do romance aqui estudado, *Esau e Jacó*, discute, ainda que de modo oblíquo, a história do Brasil, na passagem do Império para a Primeira República nas décadas finais do século XIX. Por fim, pensamos Machado de Assis como um escritor negro-brasileiro, alicerçados nas contribuições críticas de Cuti (2010), Luiz Costa Lima (1997), Eduardo de Assis Duarte (2008) propondo um pensamento sobre/a partir do Morro na poética machadiana, promovendo, ainda, a atualização da formulação de “capoeira verbal” proposta por Eduardo de Assis Duarte.

Palavras-chave: *Esau e Jacó*; Capoeira verbal; Crítica Polifônica; Subterrâneo; Supraterrâneo.

RESUMEN

Esta disertación visa realizar un estudio sistemático sobre el narrador llamado de consejero Aires, en la novela *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis, con el propósito de presentar y desarrollar el concepto teórico de Supraterráneo en la novela. El estudio parte de un esfuerzo comparativo con la idea de “hombre subterráneo, tejida por el ensayista Augusto Meyer (2015) para el narrador Blas Cubas, de *Memorias Póstumas de Brás Cubas* (Machado de Assis, 1880/1881). Como recorrido metodológico, utilizamos estudios bibliográficos e historiográficos articulados a partir de la idea de crítica literaria polifónica, en el soporte de la contribución de Mijaíl Bajtín sobre polifonía (2006), Paulo Bezerra (2006; 2013) y de Silva Junior y Medeiros (2015) sobre el proceso crítico polifónico. Además, los conceptos de dialogismo e inacabamiento también bajtinianos complementan la visión de la novela, como género multidiscursivo, actualiza la historia de los individuos y, en el caso específico de la novela aquí estudiada, *Esau e Jacó*, discute, aunque de modo oblicuo, la historia de Brasil, en la transición del Imperio a la Primera República, en las décadas finales del siglo XIX. Por fin, pensamos Machado de Assis como un escritor negro-brasileño, fundamentados en la contribución crítica de Cuti (2010), Luiz Costa Lima (1997), Eduardo de Assis Duarte (2008) proponiendo un pensamiento sobre/a partir del Cerro en la poética machadiana, promoviendo, todavía, la actualización de la formulación de “*capoeira verbal*” propuesta por Eduardo de Assis Duarte.

Palabras clave: Esau y Jacob; Capoeira verbal; Crítica Polifónica; Subterráneo; Supraterráneo

SUMÁRIO

1. O ROMANCE E OS NARRADORES QUE SE NARRAM	15
1.1 A polifonia de um romance à brasileira	15
1.2 Literatura negro-brasileira e Machado de Assis	22
2. NARRADORES QUE JOGAM CAPOEIRA	29
2.1. Sobre os narradores.....	29
2.2. Narrar e Gingar	34
2.3 A capoeira verbal na poética machadiana	45
3. NA LINHAGEM DO AUTOR DEFUNTO	52
3.1 Sobre o defunto autor: das negativas e da narrativa subterrânea.....	52
3.2 Enfim, o supraterrâneo: um narrador que sobe o Morro	60
3.3 Autor defunto e uma narrativa polifônica: o Brasil começa no Morro.....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	79

INTRODUÇÃO – DA IDEIA FIXA

Há em *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis, uma certa duplicidade estilística, temática e histórica. Essas dicotomias que aparecem tal qual uma moeda – ou medalha, para nos adequarmos ao léxico romanesco machadiano – revelam, no romance de 1904, dois modos de ver o Brasil, duas perspectivas alojadas no núcleo da encruzilhada, que é o Morro do Castelo, na referida publicação. Estas perspectivas complementam seus próprios horizontes como o recorte de um dorso sobreposto à fotografia de uma paisagem. Além da visão dúplice interna ao texto, há também duas percepções externas que se complementam e se interpenetram na poética machadiana, assim como lados da mesma medalha, o que escolhemos mostrar e o que permanece escondido. Narradores como Brás Cubas (de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1880/81) e o Conselheiro Aires (de *Esau e Jacó*) convidam-nos a investigar de que maneira essas narrativas medalhísticas, uma coberta e a outra exposta, apresentam dois estilos e perspectivas diferentes de um Brasil, seja ele o imperial do século XIX, seja o recém-republicano que se inaugura em 1889, portanto nos últimos capítulos do XIX, e se estende pelo XX. Propomos, assim, nesta dissertação, que há uma perspectiva subterrânea e uma outra, supraterrânea, na tessitura de *Esau e Jacó*. É o que tentaremos evidenciar em nossa argumentação.

Cabe, com um pastiche mal feito do estilema machadiano, apontar alguns pontos nodais desta dissertação. Machado de Assis, no prólogo da terceira edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), afirma não desejar entrar na crítica de um falecido que retratou a si mesmo e aos outros como desejou. No entanto, neste trabalho, iremos contra o ideário proposto pelo Bruxo do Cosme Velho, como ficou conhecido, adentrando uma crítica a partir de um outro personagem da mesma categoria, mas usuário de métodos diferentes. Não a de um defunto autor, para quem a campã serviu de berço ao escritor, mas a de um autor defunto, que legou uma escrita inacabada em vida, narrando até onde os olhos terrenos podem enxergar, até se encerrar, com a morte, a visão e a tagarelice. O Conselheiro Aires buscou retratar a si e aos outros desnudando o inacabamento, a imperfeição, os traços ordinários de gente comum, à maneira dos personagens do realismo moderno – que o filólogo Erich Auerbach identificou em *Sthendal* e *Balzac*, por exemplo (Auerbach, 2015). Esse narrador, Aires, viajou muito, devido à sua profissão, retornando ao país na velhice. Viajou ainda mais à roda da vida alheia – de Flora, Bárbara ou dos Gêmeos Pedro e Paulo, personagens que nos são apresentados em *Esau e Jacó* e que figuram a cultura burguesa e popular brasileira. Com isso, recordamos a narrativa

de Brás Cubas (1880/1881). Vale fazermos uma digressão, citando as memórias do defunto autor:

Um tio meu, cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a coisa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseguintemente, a sua mais genuína feição. Decida o leitor entre o militar e o cônego; eu volto ao emplasto (Assis, 2019, p. 24).

Nesta dissertação, também nos deparamos com um jogo de escolhas. Contudo, decida o leitor entre o militar e o cônego, ou seja, entre Brás Cubas – que escolheu o amor da glória – ou Aires – que optou pela glória eterna. Ou fique ainda com Flora, que, não escolhendo a nem um nem outro, expirou-se desse mundo como uma bela flor eterna.

Há que se pontuar que nosso trabalho pretende aportar ao vasto campo da crítica machadiana já exposta por grandes nomes, como Alfredo Bosi, Augusto Meyer, John Gledson, Marta de Senna, Astrojildo Pereira, Roberto Schwarz, entre outros renomados críticos literários nacionais e internacionais. No entanto, essas análises foram advindas e/ou difundidas a partir das regiões Sul e Sudeste do Brasil. Com isso em mente, observamos que, com o passar das décadas, as lentes de análise se renovam e se reinventam, trazendo novas óticas que contemplem outras regiões do país, como o Nordeste, local onde nasce esta dissertação, enriquecendo, assim, os infindáveis sentidos que os romances de Machado de Assis nos convidam a explorar, ainda, no Brasil do século XXI.

Nesse sentido, trazemos Mikhail Bakhtin (2006) para observar o trapézio do Bruxo do Cosme Velho, além de nos aliar às novas tendências teóricas, como a crítica polifônica brasileira, no rastro de Augusto Rodrigues da Silva Junior (2008; 2015) e Ana Clara Magalhães de Medeiros (2015; 2017), principalmente a partir dos contributos de Paulo Bezerra (2013), em seus ensaios e traduções da obra bakhtiniana. Além de tais contributos, apoiamo-nos em Luiz Silva Cuti (2010) para pensarmos Machado de Assis como escritor de uma literatura negro-brasileira, discussão urgente na contemporaneidade. Por fim, trazemos Eduardo de Assis Duarte (2009) e Luiz Costa Lima (1997) à roda com a noção de capoeira verbal.

Muito se sabe, dos leitores graves aos frívolos, quão gigantesca é a poética machadiana desenvolvida durante seus anos de escrita. Exímio observador de seu tempo, não permitiu escapar nada a seu olhar analítico de enxadrista, muito menos a sua pena com tinta de outras épocas. Mas nem sempre foi assim. Lúcia Miguel Pereira (1988), em seus estudos críticos e biográficos, expõe que a formação de Machado de Assis se dá nos folhetins, caldeirão em que o Bruxo exercitava sua escrita em busca do estilo próprio:

O estilo logo se formou, ganhou aquela consistência a um tempo firme e macia, aquela pureza de linhas que distinguiu o autor de Brás Cubas, mas que o colaborador da Marmota ainda não possuía. A necessidade de observar o que se passava em volta dele foi para esse moço de rara penetração psicológica, mas de imaginação convencionalmente romântica, a melhor educação intelectual. É um prazer percorrer a coleção do Diário do Rio e ir acompanhando, quase semana a semana, os progressos de Machado, senti-lo crescer, afirmar-se, ganhar aquele seu jeito inconfundível de dizer as coisas, a um tempo tão chão e tão elevado. [...] Os primeiros folhetins ainda são hesitantes; logo, porém, se apruma. Em fins de 61 já o leitor sente seguro de si, senhor do seu estilo e das suas opiniões (Pereira, 1988, p. 77).

O folhetim foi seu campo fértil de estudo, polimento e busca pela sua voz textual. Descobriu no exercício da crônica o seu tom irônico, enquanto observava o Brasil à volta. Procurava a palavra como quem resolve problemas de xadrez – que, aliás, jogava assiduamente, publicando e resolvendo problemas enxadrísticos enviados para ele e, também, participando de campeonatos. Assim como aponta Lucia Miguel Pereira (1988), “freqüentava o Clube de Xadrez e chegou até a publicar, mais tarde, em 1897, na Ilustração Brasileira problemas desse jogo” (Pereira, 1988, p. 104). Sobre a paixão de Machado pelo xadrez, Herculano Gomes Mathias (1964), em seu artigo “Machado de Assis e o Jogo de Xadrez”, discute e mapeia as andanças machadianas relacionada ao nobre jogo:

Machado de Assis foi um apaixonado do jogo de xadrez. Seu interêsse por êste divertimento levou-o a ocupar posição destacada nos círculos enxadrísticos do tempo do Império. Mantinha correspondência com as seções especializadas dos periódicos da época; compunha problemas e enigmas, e, indo mais além, participou do primeiro torneio de xadrez efetuado no Brasil (Mathias, 1964, p. 143).

Nesse caminho de exercício contínuo dos gêneros literários (crônicas, contos, poemas, romances, teatro e crítica literária), tornou-se fundador e imortal da Academia Brasileira de Letras. Isso posto, resta-nos analisá-lo ainda, se ele nos chama como quem diz: “decifra-me ou devoro-te” (Assis, 2019, p. 22), tal qual nos acomete a ideia fixa deste capítulo.

Tudo que já foi discutido sobre Machado de Assis (1839-1908) eterniza-se e renova-se como constelações que mudam de posição e de universos. Barreto Filho (1947) atribui a Machado de Assis a condição de representante do espírito trágico em nosso meio, pois o escritor via a fatalidade e o inacabamento das coisas sem perder a razão e a perfeição da arte clássica:

O que nos fascina na personalidade de Machado de Assis é o encontro com um representante genuíno do espírito trágico. Reconhecemos nele um exemplar dessa raça superior que penetrou a essência dolorosa da vida, destruindo impavidamente as aparências. E que isso tenha ocorrido em nossa literatura, é coisa que nos desvanece. A presença do trágico é, com efeito, sintoma de grande maturidade, porque está sempre ligada à época clássica de uma nação, ao apogeu e equilíbrio de suas forças. O artista trágico cria então os modelos que hão de sobreviver e inspirar a alma popular, ratificando a consciência e o caráter da coletividade (Barreto Filho, 1947, p. 127-131).

Eugênio Gomes (1958), recuperando um trecho da crônica de 11 de novembro de 1900, escrita em *A Semana*, enuncia a seguinte afirmação: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mette o nariz, ahi entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto” (Assis, 1910, p. 438). Gomes aponta dessa citação que Machado invoca sua condição de míope não como algo limitante, mas como método:

Dessa limitação tirou esteticamente o máximo proveito, esmerando-se em cultivar minúcias particulares e expressivas, à cata de essências da vida e do mundo moral, notadamente em sua fase de maturidade, o que não significa dizer que o seu estilo seja de míope. Ou de gago, como já quiseram explicá-lo (Gomes, 1958, p. 52-62).

É inegável a atenção do romancista às minúcias do trágico cotidiano fluminense – estilo embrionário ainda em *Ressurreição* quando cria um contraste entre duas personagens (Félix e Lívia) –, ambiente em que busca, na tensão entre os caracteres, o frágil e o irremediável das coisas. Mas, para além da face trágica e analítica de Machado de Assis, temos que destacar sua face risonha, irônica, seu cinismo grego (*kynike*) e, como aponta Dirce Côrtes Riedel (1974, p. 410), sua “sensibilidade carnavalesca”. Sobre o cinismo, devemos pontuar sua acepção que nos interessa. Para elucidar o uso do termo, Silva Jr. e Medeiros (2015) afirmam que:

O cinismo deve ser aqui entendido enquanto corrente filosófica que foi uma ramificação original e influente da tradição dos diálogos orais, voltados para a educação, para a procura da verdade, em antagonismo aos sofistas. Toma-se a seguinte genealogia para fins de organização histórica: Sócrates, Antístenes, Diógenes, Crates, Menipo, Luciano, dentre outros. Segundo alguns estudiosos, (a exemplo de Goulet-Cazé e Brancht Branham), Odisseu seria a proto-figura cínica por excelência – esta ideia não deixa de ser interessante se pensarmos que grandes teóricos da Literatura (como György Lukács e Northrop Frye), durante vários séculos, atribuíram à épica (confrontada por Bakhtin!) o berço do romance moderno (Silva Jr.; Medeiros, 2015, p. 236).

Mikhail Bakhtin (1987) desenvolve a ideia de carnavalização em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, concebendo o carnaval como a festa da renovação, capaz de destronar as hierarquias vigentes, por sua força centrada no riso e na aterrissagem das pessoas, das instituições e dos pontos de vista que compõe a malha social. Nesse sentido, nos romances machadianos carnavalizados, e aqui destacamos *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1888) e *Esau e Jacó* (1904), encontramos, conforme Augusto Silva Junior (2008), a carnavalização operando “como uma crítica ética da literatura brasileira vigente e [instaurando] uma forma paródica de representar diferentes individualidades em um nacionalismo instintivo ou a visada monológica” (Silva Jr., 2008, p. 24). São quase infinitos os rastros deixados por Machado de Assis, o que torna difícil não caminhar em círculos. Contudo, círculos se despedaçam e criam

caminhos espiralados que se estendem ao inacabável, e é aqui que encontramos nossa bússola à poética desse exímio escritor.

Silvio Romero, em seu livro *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira* (1897), enquadrou a escrita machadiana pelas vias do determinismo, no qual a raça, o meio e o momento eram elementos definidores e hereditários que inevitavelmente se revelavam na enunciação do escritor. Porém, o que nos interessa não é como a raça é um fator que determina o autor, mas sim como ela carrega uma memória cultural africana e afrobrasileira que demarcam as histórias dos escravizados e de seus descendentes, estrategicamente apagadas pelo colonialismo perpetuado, oficialmente, por pelo menos três séculos. Isso nos incita a uma luta, infelizmente atual, de constante resgate das identidades roubadas, vítimas do projeto político de embranquecimento, mesmo em uma nação majoritariamente negra como o Brasil. Estamos interessados, portanto, em afirmar o Bruxo do Cosme Velho como um escritor negro-brasileiro.

Nesse sentido, no primeiro capítulo deste trabalho, intitulado **O romance e os narradores que se narram**, aliamos-nos a uma linhagem da crítica literária que pensa e reflete sobre uma literatura negro-brasileira que dialogicamente articula toda uma tradição literária mundial, mas que constrói a sua própria estrutura e identidade de resistência em um país de herança escravocrata. Além disso, projetamos algumas discussões sobre o romance como gênero, na visão de Mikhail Bakhtin (2019), além de acionarmos os contributos sobre a literatura negro-brasileira de Cuti (2010). Há também o que pontuar sobre os narradores de Walter Benjamin (1994). Com isso, nasce nesta dissertação uma provocação que formou um trapézio em minha consciência. Enquanto escrevia meu trabalho de conclusão de curso, tive o prazer de me deparar, coincidentemente, com o texto do Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte, intitulado *A capoeira literária de Machado de Assis* (2009). Fiquei fascinado em descobrir como poderia articular a capoeira ao estilo machadiano, autor antes comumente lido e interpretado a partir de óticas, metodologias e categorias de análise eurocêntricas, embora haja, seguramente, inúmeros exemplos de críticas machadianas criativas e politicamente comprometidas no transcurso da história da recepção desse autor. Fascínio de estudante negro que finalmente se via como sujeito no texto que estava lendo. Para tanto, articulamos a *capoeira literária*, proposta por Duarte (2009), à *capoeira verbal*, de Costa Lima (1997), de modo a buscar os rastros dessa tipologia de escrita em *Esau e Jacó* (1904).

No segundo capítulo, **Narradores que jogam capoeira**, adentramos a análise do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), em que temos como objetivo mapear o subterrâneo destacado por Augusto Meyer (2008) diante da face do narrador Brás Cubas.

Visando descobrir as principais características que demarcam esse tipo de narrador, pomos em análise alguns trechos do romance a fim de exemplificar as observações de Meyer. Por fim, aproximo as análises de Alfredo Bosi, exímio leitor de Meyer, para complementar uma segunda visão sobre o autor.

Seguindo as discussões propostas, no terceiro capítulo, **Na linhagem do autor defunto**, partimos para a análise do narrador Aires, de *Esau e Jacó*. Primeiramente, buscamos compreender e fundamentar o supraterrâneo sobre a face do subterrâneo, buscando defender o conceito proposto. Por conseguinte, analisamos as minúcias do romance *Esau e Jacó* (1904), a fim de justificar os estudos tanto da capoeira verbal quanto dos narradores. Para isso, dialogamos com Walter Benjamin, Roberto Schwarz, José Paulo Paes, Luiz Rufino, Augusto Silva Junior, Ana Clara Medeiros e Chimamanda Adichie, em busca da capoeira verbal e do supraterrâneo no romance estudado.

Por fim, nas **Considerações Finais**, apresentamos um saldo das discussões abordadas durante todo este trabalho, destacando a importância da literatura negro-brasileira no cânone literário do Brasil a partir da pena de Machado de Assis, afirmando na presente dissertação a força e a engenhosidade de um escritor negro que utilizou da força da sua literatura para desestabilizar as estruturas de um Brasil de herança escravocrata.

1. O ROMANCE E OS NARRADORES QUE SE NARRAM

1.1 A polifonia de um romance à brasileira

O romance, para Mikhail Bakhtin (1895-1975), é um gênero a ser desbravado, que demanda uma filosofia dos gêneros, desde a antiguidade clássica até o romance do século XIX, para sua devida teorização. Por isso, o crítico escreve em seu texto “O romance como gênero literário” (2019) que:

o romance é o único gênero em formação e ainda inacabado. As forças que formam os gêneros agem diante dos nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se em plena luz do dia histórico. A ossatura do gênero romanesco ainda está longe de ter enrijecido, e ainda não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas (Bakhtin, 2019, p. 70-71).

Ou seja, o romance é um gênero que está em constante construção e transformação, diferentemente das epopeias e tragédias clássicas – gêneros literários acabados, que firmaram o cânone e exercem uma pressão histórica de formas e estruturas de linguagens rígidas e constantemente repetidas. Porém, o romance é a força sempre jovem da linguagem literária, conecta-se aos ares de seu tempo, adaptando-se organicamente, pois é “o único gênero concebido e alimentado por uma nova época da histórica mundial” (Bakhtin, 2019, p. 67). Sendo assim, convive mal com outros gêneros (conto, diário, crônica, entre outros), na verdade, os devora para si, isto é, parodia os outros gêneros, “desvela o convencionalismo de suas formas e de sua própria construção, reinterpretando-os e reacentuando-os” (Bakhtin, 2019, p. 68).

Já para Georg Lukács (2000), em *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, especificamente no capítulo 3, “Epopeia e Romance”, “o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo” (Lukács, 2000, p. 72). Mesmo teoricamente distante de Bakhtin, Lukács confirma o caráter de mutabilidade do gênero romanesco e seu inacabamento, pois está sempre em processo. Sendo assim, “o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é 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” (Lukács, 2000, p. 91).

É o que podemos notar no romance aqui estudado: existe uma procura diferente pela qualidade definidora de cada personagem em *Esau e Jacó* (1904), seja a busca por grandezas dos gêmeos, seja o desejo intenso de Natividade em ver os filhos grandes homens, seja a incansável necessidade de Santos, pai dos gêmeos, que abandona o primeiro nome Agostinho,

último vestígio de sua descendência insípida, na impossível busca por tornar-se nobre sem berço. Até Flora e o amor proibido e duplicado pelos gêmeos ou, de modo enviesado e pouco explícito, pelo próprio Conselheiro Aires. São aventuras e consciências complexas que se inter cruzam, sem enclausurarem-se em um acabamento; são, portanto, incompletas em suas estruturas.

Consideradas as visões teóricas brevemente apontadas, o romance ganhou novos moldes conforme mirada bakhtiniana, por ser um gênero praticamente vivo, que explora o limite do real em sua construção, técnica que Machado de Assis utiliza com maestria na segunda fase de seu projeto literário, iniciada em 1880/81, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O que nos toca aqui refletir é como o romance influencia e renova os outros gêneros literários, pois “o romance é o único gênero em formação, por isso reflete de modo mais profundo, mais substancial, mais sensível e mais rápido o processo da própria realidade” (Bakhtin, 2019, p. 70-71).

Nesse rastro, podemos notar a renovação dos gêneros no romance aqui estudado. *Esauí e Jacó* (1904), penúltimo romance escrito por Machado de Assis, tece em sua linguagem uma mistura de gêneros literários. Caracterizado por seu editor fictício e pela narrativa como “escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversa” (Assis, 2016, p. 13), esboça também traços de diário, em relatos de múltiplas histórias entrelaçadas pelo porvir de grandezas dos irmãos Pedro e Paulo, predestinados a *cousas futuras*. O narrador, ao passo que narra essa história, que poderíamos caracterizar como uma metáfora para a transição da monarquia para a república brasileira, também relata acontecimentos singulares com suas personagens centrais, muitas vezes até distantes e desconexos. Como exemplo disso, temos o capítulo XXIII – “Quando tiverem barbas”, que analisa duas cores de barbas distintas e seus portadores:

Tudo isto é sabido e banal, mas dá ensejo a dizer de duas barbas do último gênero, célebres naquele tempo, e ora totalmente esquecidas. Não tendo outro lugar em que fale delas, aproveito este capítulo, e o leitor que volte a página, se prefere ir atrás da história. Eu ficarei durante algumas linhas, recordando as duas barbas mortas, sem as entender agora, como não as entendemos então, as mais inexplicáveis barbas do mundo (Assis, 2019, p. 56).

O que seriam essas “mais inexplicáveis barbas do mundo” (Assis, 2016, p. 56) constitui questão que o narrador Aires nos propõe a resolver. Nesse capítulo, ele apresenta duas barbas, a primeira de um amigo de Pedro, frei***, o qual o narrador suprime o nome e diz, “Podia escrever-lhe o nome, – ninguém mais o conheceria, – mas prefiro esse sinal trino, número de mistério, expresso por estrelas, que são os olhos do céu” (Assis, 2016, p. 57). Machado, aqui, queria que o narrador falasse que estava escondendo o nome do frei, apenas porque prefere o

sinal trino, porém acontece o caminho inverso, o narrador que possuiu sua própria consciência, característica de um romance polifônico, prefere resumir o trecho e se estende apresentando a definição do asterisco, criando uma imagem para a função do sinal. Então, ao mesmo tempo que tenta polir sua narração, para que o texto não coma papel nem o tempo do leitor, debruça-se sobre definições como essa, superficiais. Tudo se faz e desfaz no romance.

É o campo do romance inacabado, inconclusivo, o qual devora os outros gêneros reinterpretando-os à sua maneira. Machado, em capítulos como esse, brinca com o leitor acostumado aos romances usais de sua época, habituados às formas repetitivas, contudo deparam-se com um o romance vivo e polifônico, em que a voz do narrador se confunde com a voz do autor, criando espaços de conflitos de consciências e vozes em uma arena até com o próprio leitor – desafiado a desfazer as negaças do texto literário. Não é à toa que o capítulo se encerra com, “a leitora que adivinhe, se pode: dou-lhe vinte capítulos para alcançá-lo” (Assis, 2016, p. 57). Vencidos os vinte capítulos, o que resta? Nada! Tudo foi feito e desfeito; outros casos e situações foram expostas, personagens inseridos e interesses perdidos... a malha da continuidade foi rota e nós, leitores, já nos esquecemos das inexplicáveis barbas.

Ou, ainda, podemos citar o capítulo XLI – “O caso do burro”, em que o Aires personagem observa uma carroça e um burro parados na estrada, impedindo a passagem. O capítulo se inicia já desvelando a engrenagem do romance polifônico de Dostoiévski, quando o narrador entra em arena com o personagem: “Se Aires obedecesse ao seu gosto, e eu a ele, nem ele continuaria a andar, nem eu começaria este capítulo; ficaríamos no outro, sem nunca mais acabá-lo” (Assis, 2016, p. 85). Temos aqui o que Paulo Bezerra e Bakhtin (2013) chamam de representação de consciências plurais, pois:

[...] o autor também participa do diálogo, mas é ao mesmo tempo o seu organizador. É o regente de um grande coro de vozes, que participam do grande diálogo do romance, mas mantendo a própria individualidade (Bezerra, 2013, p. X).

Narrador e personagens se encontram em conflito de consciências para que a narrativa se adense, não estagne na visão estática e monológica; constrói-se, assim, um capítulo dialógico de um romance polifônico. Na mesma linha, outro exemplo da constituição do romance polifônico pode ser percebido no momento em que Aires, observando a cena do burro que teimava por não andar, crê que lê as consciências do burro:

Nos olhos redondos do animal viu Aires uma expressão profunda de ironia e paciência. Pareceu-lhe o gesto largo de espírito invencível. Depois leu neles este monólogo; ‘Anda, patrão, atulha a carroça de carga para ganhar o capim de que me alimentas. Vive de pé no chão para comprar as minhas ferraduras. Nem por isso me impedirás que te chame um nome feio, mas eu não te chamo nada; ficas sendo sempre

o meu querido patrão. 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...' (Assis, 2016, p. 85).

Não apenas existe o conflito entre a consciência do narrador e da personagem no início do capítulo XLI, aqui analisado, mas também o conflito surgido da voz do burro que, pela consciência da personagem Aires, põe-se a falar: sendo empregado, recebendo alimento e ferraduras, não tem a sua liberdade de teimar retirada de si. O burro não só assume voz na narrativa, como também questiona sua realidade, se coloca em uma arena dialógica com Aires personagem e com o narrador e autor da cena, “não lhe leu nada nos olhos, a não ser a ironia e a paciência, mas não se pôde ter que lhes não desse uma forma de palavra, com as suas regras de sintaxe” (Assis, 2016, p. 85). Essa construção discursiva só é possível graças o dialogismo criado por Machado de Assis à maneira de Sterne e Xavier de Maistre, como afirma Silva Jr.:

Seguindo a pista difusa, o narrador maistreano evoca acontecimentos sociais da ordem do dia e distende o passado recente (dos salões parisienses) em sua viagem imóvel. A ironia do proscrito erige um evento biográfico e absurdo simultaneamente. O estilo livre sterniano renovado pela narrativa digressiva alia-se à introspecção de um solitário. Se antes o narrador disputava espaço com outros personagens para contar, os caprichos e o apagamento (aparente) de outras vozes são levados ao extremo com o francês. Um homem quase isolado, conta à revelia o que lhe vem à mente. Artimanhas facilitadas pelos capítulos rápidos que possibilitam o movimento difuso e enriquecem a obra (Silva Jr., 2008, p. 26).

Compreendendo a herança dialógica de Machado de Assis, observamos que o narrador machadiano apresenta características do narrador maistreano quando evoca o acontecimento social do burro, que interrompe o movimento da cidade. Também está nos olhos do burro e na cena: “A ironia do proscrito erige um evento biográfico e absurdo simultaneamente” (Silva Jr., 2008, p. 26). Aqui, os caprichos da voz do burro assumem a narrativa, em que “um homem quase isolado” (Silva Jr., 2008, p. 26), o Conselheiro Aires, “conta à revelia o que lhe vem à mente.” (Silva Jr., 2008, p.26), ou seja, dispõe a consciência e a voz do burro em “uma forma de palavra, com as suas regras de sintaxe” (Assis, 2016, p. 85).

Se nada é por acaso na pena machadiana, vemos o autor negro-brasileiro se apropriar dos gêneros para desvelar, como aponta Bakhtin (2013), suas convenções, inclusive do próprio romance, isto é, da condição do narrador e do leitor constantemente em conflito durante o livro. São esses aspectos que tornam *Esau e Jacó* uma obra única, não só pelo seu acabamento formal, mas pela sua tessitura interna. Em tal romance, há um pouco de diário, de conto, de notícia de jornal, mas há também algo romanesco e de pensar filosófico. Ali está o Brasil, pano de fundo para discussões complexas ou para discussão nenhuma, apenas para um pensamento avulso das

personagens, geralmente do próprio Aires, que caracteriza algo mais profundo. Único, também, não apenas pelos aspectos estilísticos, mas pelos aspectos temáticos, como veremos.

Trata-se do romance machadiano que tem início no Morro. A voz que conduz a consciência das personagens com a sua adivinhação é negra, figura popular e vinda do Norte do Brasil. O livro ainda se abre com uma cantiga, os acordes de uma viola e os movimentos do corpo da rainha do Morro do Castelo, Bárbara, que move seus quadris em contraste com a paralisia estática da elite brasileira do final do século XIX. Há o plurilinguismo, no sentido bakhtiniano, em que as linguagens do romance se entrecruzam, considerando-se que “a língua só pode ver a si mesma à luz de outra língua” (Bakhtin, 2019, p. 76). No início da narrativa, capítulo I – “Coisas futuras”, tal aspecto fica mais evidente:

Natividade e Perpétua conheciam outras partes, além de Botafogo, mas o Morro do Castelo, por mais que ouvissem falar dele e da cabocla que lá reinava em 1871, era-lhes tão estranho e remoto como o clube. O íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira mortificavam os pés às duas pobres donas. Não obstante, continuavam a subir, como se fosse penitência, devagarinho, cara no chão, véu para baixo. A manhã trazia certo movimento; mulheres, homens, crianças que desciam ou subiam, lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre, todos olhavam espantados para elas, que aliás vestiam com grande simplicidade; mas há um donaire que se não perde, e não era vulgar naquelas alturas. A mesma lentidão do andar, comparada à rapidez das outras pessoas, fazia desconfiar que era a primeira vez que ali iam. Uma crioula perguntou a um sargento: ‘Você quer ver que elas vão à cabocla?’. E ambos pararam a distância, tomados daquele invencível desejo de conhecer a vida alheia, que é muita vez toda a necessidade humana (Assis, 2018, p. 53, grifo nosso).

Notamos que existe um entrelaçamento da língua: primeiramente, o narrador, ao apresentar Natividade e Perpétua, faz contrastar o perfil das “donas”, com o espaço em que estão. Logo após, temos a visão das personagens, que complementa a perspectiva do narrador, de modo a embaralhar o foco narrativo, oscilante entre o narrador e as mulheres que pela primeira vez visitam o Morro do Castelo. Além disso, temos duas linguagens que também se complementam: a língua culta e oficial. Uma tem pena das pobres donas, “o íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira mortificavam os pés as duas pobres donas”. E a popular que observa e julga, “você quer ver que elas vão à cabocla?”. As línguas aqui estabelecem uma relação de sentido, constroem sentidos, gerando consciências distintas, sendo facilmente identificadas, pois o narrador se apresenta em condição próxima das “pobres donas” e, semanticamente, se afasta da “rapidez das outras pessoas”, fazendo-nos acreditar que também esse narrador está ali pela primeira vez. Ele não faz parte daquelas mulheres, homens, crianças,

lavadeiras, soldados, empregados, lojistas e padres – é um outro que, no decorrer de todo o romance, buscará uma relação de alteridade com os personagens que vivifica.

São fatores como esses que caracterizam o romance polifônico, termo cunhado por Mikhail Bakhtin ao estudar a produção romanesca de Dostoiévski, especialmente em seu *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013). Paulo Bezerra (2013), tradutor e estudioso de Bakhtin, afirma no prefácio do referido livro teórico que, no romance polifônico criado por Dostoiévski:

Trata-se da posição de distanciamento máximo (*unenokhodímost*, no russo), que permite ao autor assumir o grau extremo de objetividade em relação ao universo representado e às criaturas que o povoam (note-se que, apesar de haver um ou outro traço do próprio Dostoiévski em algumas de suas personagens, nenhuma delas pode ser considerada um alter ego do autor) (Bezerra, 2013, p. IX).

Nesse sentido, o romance polifônico se constitui como um gênero único, que cria um distanciamento do autor e das personagens criadas, as quais têm suas consciências únicas e que, muitas vezes, confrontam o criador:

Bakhtin parte da hipótese segundo a qual as personagens de Dostoiévski revelam independência interior em relação ao autor na estrutura do romance, independência essa que, em certos momentos, permite-lhes até rebelar-se contra seu criador (Bezerra, 2013, p. X).

Assim, compreendemos que a construção do romance *Esaú e Jacó* pode ser categorizada como a de um romance polifônico, em que emergem vozes diversas e consciências plurais em dissonância até com a do próprio autor. O narrador e personagem Aires e, também, um editor fictício têm consciências diferentes. Machado de Assis constrói várias camadas de distanciamento para que não confundamos o Conselheiro autor com o Machado criador, muito menos o Aires autor com o Aires personagem e, por fim, para que não haja confusão entre o editor fictício com ninguém. Ou seja, mesmo que Bakhtin tenha se detido a Dostoiévski, Machado de Assis é um dos autores brasileiros que mais se aproxima dos estudos do romance polifônico e da construção de uma crítica polifônica brasileira:

[...] a representação das personagens é, acima de tudo, a representação de consciências plurais, nunca da consciência de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, de consciências unas, dotadas de valores próprios, que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores, não se objetificam, isto é, não se tornam objeto dos

discursos dos outros falantes nem do próprio autor e produzem o que Bakhtin chama de grande diálogo do romance (Bezerra, 2013, p. X).

Por sua vez, também é um romance calcado no riso, isto é, um “riso popular” que se mostra ambivalente, pois é “ao mesmo tempo alegre e destruidor” (Bakhtin, 2019, p. 87), porque desconstrói e desarma. Sobre o riso, Paulo Bezerra (2013) afirmam que:

À luz dessas novas lentes, os gêneros antigos são postos em contato com a nova realidade em formação, e nesse contato passam por um rebaixamento cômico, são interpretados e reformulados pelo riso e recebem um corretivo de realidade que os distancia essencialmente de suas formas clássicas (Bezerra, 2013, p. VIII).

Essa estética popular e carnalizada advém de algum lugar. A tradição carnavalesca também tem uma presença importante na literatura brasileira por meio da herança da sátira minipeia e dos gêneros sérios cômicos, presentes em autores como Machado de Assis, Mário de Andrade e Érico Verissimo. Nesse sentido, é possível que, no fim de sua vida e de sua trajetória como escritor, Machado de Assis tenha atribuído a seu penúltimo romance uma estética negro-brasileira. Sobre essa estética, nos ateremos mais adiante.

1.2 Literatura negro-brasileira e Machado de Assis

Discutir a negritude de Machado de Assis em pesquisas acadêmicas no século XXI não é novidade, principalmente com o advento dos estudos culturais e de outras perspectivas teóricas que pesquisam o negro na literatura, notadamente no Sul global. Nessa linha, Cynthia Beatrice Costa, em sua tese de doutorado, *Dom Casmurro em inglês: tradução e recepção de um clássico brasileiro* (2016), examina a recepção do clássico brasileiro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, no sistema literário de língua inglesa, analisando as três traduções em inglês do romance. Em meio a suas pesquisas, há um trecho em que Machado é citado por um professor universitário em setembro de 1929:

Em setembro 1929, no New York Herald Tribune, o escritor carioca é citado pelo professor de literatura da Columbia University Lloyd Morris em um artigo sobre o “renascimento negro” (“the Negro ‘renaissance’”) na literatura, no qual também considera Pushkin e Dumas como autores miscigenados: “E o mais celebrado dos escritores contemporâneos de ficção no Brasil, Machado de Assis, era negro” (Costa, 2016, p. 236).

Esse trecho reforça que há muito outros pesquisadores vêm pautando a negritude de Machado de Assis em seus textos. Em contrapartida, outros críticos estrangeiros, como Harold Bloom, reforçam um discurso de embranquecimento de Machado amplamente difundido no Brasil: “Bloom conta que se apaixonou por *Memórias póstumas de Brás Cubas* imaginando o seu autor “branco”, assim como tinha imaginado Alejo Carpentier “negro” – mais uma temeridade de seu texto” (Costa, 2016, p. 332). Torna-se, assim, interessante pensar a ideia de uma racialização compulsória: Machado de Assis, por escrever de maneira sofisticada, elegante e polida, é “proclamado” branco; paralelamente a tal proclamação, infere-se que a categoria “negro” não poderia possuir as qualidades anteriores. A um escritor negro, no imaginário branco, não estaria reservado o polimento, a sofisticação e a elegância do texto literário. Para a crítica de Machado de Assis do século XIX e de meados do XX, é inconcebível essa negritude, o que gera uma crise identitária dúplice para o branco que via o texto como inexplicável, fora dos moldes de sua época, encontrando apenas no determinismo respostas hereditárias para uma desqualificação de sua escrita. “Quando um negro brasileiro se olha no espelho e se vê branco (com olhos claros, cabelos lisos, nariz afilado, lábios finos, tez pálida), expõe a pauta da literatura negro-brasileira: a restituição de seu verdadeiro rosto que a alienação surrupiou” (Cutti, 2010, p. 43). Nesse caso, pautar a negritude e Machado é reivindicar a negritude do autor, que faz parte dos estudos da literatura negro-brasileira.

Octavio Ianni (1988), sociólogo e pesquisador da Universidade de São Paulo, em seu texto “Literatura e consciência”, elucida:

Sim, Machado de Assis pode ser um clássico da literatura negra, assim como o é da literatura brasileira. E talvez pelo mesmo motivo. Além da escritura, do estilo literário, da exploração da linguagem, da descoberta do idioma, pode haver um elemento fundamental para que ele seja clássico, duas vezes. A única maneira de compreender a obra de Machado de Assis, de modo a encontrar sugestões sobre a presença e ausência do negro, é aderir ao espírito de sua ficção, entrar na sua visão de mundo. Nela é que podem encontrar-se os nexos, significados ou outros elementos, conscientes e inconscientes no escritor, que oferecem o segredo da questão. E o segredo da questão está na sua visão do mundo, fundamentalmente paródica. O que sobressai, na obra de Machado de Assis, é a sátira. Uma sátira fina e contundente, geral e permanente. Atravessa as situações e personagens dos setores dominantes nos últimos tempos do Império e nos primeiros da República (Ianni, 1988, p. 94).

Durante o século XIX, em que, no Brasil, ainda imperava a lógica escravista, a construção ideológica era calcada nos padrões eurocêntricos: o corpo era branco e a língua preferencial era a francesa. Contudo, o Bruxo pode, sim, ser um clássico da literatura negro-brasileira e também da literatura brasileira, divisão vulgar que infelizmente se faz necessária enquanto o capitalismo imperialista e colonialista seguir categorizando corpos negros para subjugar-los e explorá-los. O problema está na categoria “clássico”, termo e axioma que não reservava uma cadeira sequer para pessoas negras no Brasil até bem pouco tempo. A candidatura de Conceição Evaristo para a Academia Brasileira de Letras e a eleição de Ailton Krenak na mesma academia são vitórias já do século XX.

Jeferson Tenório (2024), escritor, professor e pesquisador brasileiro, autor do romance *O avesso da pele* (2020), foi convidado pela Academia Brasileira de Letras (ABL) para o Ciclo de conferências "Machado de Assis e a questão racial" e proferiu a conferência intitulada “Machado de Assis: o devir negro na literatura brasileira”. Na ocasião, Jeferson Tenório expõe sobre o devir negro e como esse conceito se expande para literatura e por consequência para Machado de Assis:

Machado de Assis nos aponta uma literatura altamente sofisticada, e que analisa com precisão as sutilezas da sociedade brasileira. A obra de Machado é uma recusa categórica do que se espera de um homem negro sob a égide da colonização. Machado de Assis não nos entrega em momento algum um negro produzido pelo racismo, ao contrário, se torna inapreensível, seja na vida pessoal, seja na sua obra. Estabelece uma estratégia discreta, encaramujada, só para usar a expressão de Astrojildo Pereira. Machado de Assis se camufla, se infiltra no ambiente burguês e aristocrático, simula uma falta de laços com a sua origem, e não precisa morrer como fez Brás Cubas para narrar com sinceridade, mas se coloca no lugar não sabido e não detectável (informação verbal)¹.

¹ Fala proferida pelo professor e pesquisador Jeferson Tenório no Ciclo de conferências "Machado de Assis e a questão racial", com a conferência intitulada “Machado de Assis: o devir negro na literatura brasileira”, transmitida

Simular, camuflar, negacear e encobrir são verbos que aparecerão com frequência nesta dissertação, pois, além de expor o método machadiano de sobrevivência em uma sociedade aristocrática e escravista, também se fazem inerentes ao texto do Bruxo. Não raro, os mesmos verbos podem ser utilizados em rodas de capoeira, pois, quando necessário, a dança negaceia a luta, ou a luta simula a dança para camuflar seus movimentos. Por isso, mesmo que Machado de Assis simule o distanciamento de suas origens, ainda nos entrega uma literatura genuinamente brasileira, que revela os moldes de um país que é constituído do “sequestro de corpos negros, da aniquilação dos povos originários e do roubo de riquezas naturais” (Tenório, “Machado de Assis: o devir negro na literatura brasileira”, 2024).

Para constituir a imagem de uma literatura negro-brasileira e, por conseguinte, de um Machado de Assis negro, apoiamo-nos no caminhar teórico de Luiz Silva (2010), conhecido pelo pseudônimo Cuti, um dos mais destacados intelectuais negros contemporâneos – defendeu sua dissertação sobre a obra de Cruz e Sousa, em 1999, e tese sobre Cruz e Sousa e Lima Barreto, em 2005. Em seu livro *Literatura negro-brasileira* (2010), o autor infere que existe uma diferença entre literatura Negro-brasileira e Literatura Afro-brasileira:

Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. ‘Afro-brasileiro’ e ‘afrodescendente’, são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. Em outras palavras, é como se só à produção dos autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil (Cuti, 2010, p. 34).

Sendo assim, denominar uma literatura de “Afro-Brasileira” ou “Afrodescendente” seria limitar as possibilidades de uma literatura produzida por negros no Brasil, em que, dadas as nossas experiências culturais próprias, têm características, dinâmicas e conceito próprios de seu povo mesmo que de bases eurocêntricas. Cuti complementa: “Os negros africanos que no Brasil chegaram escravizados não trouxeram em sua bagagem nenhum romance, livro de contos ou de poesia que pudessem ter servido de base para a continuidade de uma literatura afro no Brasil” (Cuti, 2010, p. 42-43). Embora seja verdade que a literatura escrita de África não tenha sido trazida por meio de livros no período de escravização, a rica tradição oral desempenhou um papel crucial na preservação e transmissão de histórias, saberes e tradições. A oralidade e a

cultura popular foram e continuam sendo veículos poderosos de resistência diante da desumanização e genocídio dos povos da diáspora africana. A literatura negro-brasileira, portanto, emerge como um campo de expressão vital que desafia as narrativas dominantes e oferece uma perspectiva crítica sobre a identidade e a cultura no Brasil.

Cuti (2010) também destaca a literatura negro-brasileira como algo que vai além de chamar atenção para pessoas de pele escura. Ela transcende essa superficialidade e revela o que o Brasil esconde de si mesmo devido ao racismo impregnado na cultura nacional. Além disso, alerta para como a escrita da subjetividade negra, mesmo subjugada, redundou em formas que não apenas remetem à herança africana, mas também à necessidade de romper com o processo de alienação causado pelo racismo. Assim, se por um lado, existem pesquisadores que apontam Machado de Assis com uma postura imparcial e nada implicada com a questão racial; por outro, existem aqueles que compreendem a obra machadiana em sua complexidade e facetas que se debruçavam, ainda que de modo encarajamujado, sobre as questões raciais no Brasil, bem como sobre as várias questões de ordem político-social relacionadas à causa abolicionista. Este último aspecto foi lembrado por Eduardo de Assis Duarte no livro *Machado de Assis: escritos de caramujo*:

Houve sol, e grande sol, naquele domingo de 1888, em que o senado votou a lei, que a regente sancionou, e todos saímos à rua. Sim, também eu saí à rua, eu o mais encolhido dos caramujos, também eu entrei no préstito, em carruagem aberta, se me fazem favor, hóspede de um gordo amigo ausente, todos respiravam felicidade, tudo era delírio. Verdadeiramente, foi o único dia de delírio público que me lembra ter visto (Machado apud Duarte, 2009, p. 288).

Nesse sentido, podemos inferir que o próprio Machado, ao dizer que até ele, “o mais encolhido dos caramujos”, que saiu à rua para comemorar o sancionamento da lei em 13 de maio de 1888, reconhecia sua presença aparentemente pouco expressiva com relação à participação militante, mas que nem por isso poderia significar ausência de preocupação ou de participação cidadã quanto a essa causa.

Ao refletir sobre a metáfora do caramujo usada pelo próprio Machado de Assis, Eduardo de Assis Duarte nos diz que “a ficção construiu a faceta política do artista e protegeu o homem das intempéries de seu tempo. Caramujo nem sempre encolhido, Machado soube ser o guerrilheiro consciente de suas armas e de seus alvos” (Duarte, 2009, p. 288). Assim, a escrita dissimulada do Bruxo do Cosme Velho demonstra saber com precisão o terreno em que pisa, o leitor que o espera e como fazer para se proteger, como bem dito por Duarte, das “intempéries de seu tempo”.

Nesse sentido, Cuti (2010) reforça que a escrita se direciona não somente a si próprio, mas principalmente a um outro, e por isso:

Escritores negros sempre tiveram de contar, como qualquer outro artista, com a recepção branca. Ora, se o escritor conhece a concepção de raça que predomina na sociedade (no Brasil, a ideia de que não há discriminação racial, ou quando muito apenas um ‘racismo cordial’), procurará não ferir a expectativa literária para não comprometer o sucesso de seu trabalho. Assim, são aspectos lúdicos das formas culturais que procurará empregar para dar um colorido negro-brasileiro a seu trabalho, ou então um prosseguimento à exploração das mazelas para provocar a comiseração do leitor. As questões atinentes à discriminação racial tenderão a âncoras subjacentes ao texto, pois podem ser o ‘tendão de Aquiles’ da aceitabilidade da obra e prejudicar o sucesso almejado (Cuti, 2010, p. 27).

Desse modo, Machado de Assis construiu um estilo próprio que conseguiu, a seu modo, resistir ao tempo sem deixar de se atentar e abordar em seus escritos às questões de sua época. Sobre isso, Octavio Ianni (1988), ainda em “Literatura e consciência”, vai destacar que:

É provável que Machado de Assis, Cruz e Souza e Lima Barreto sejam os fundadores da literatura negra. Sem prejuízo da sua importância na literatura brasileira. Mas, também é provável que o resgate desses autores pela literatura negra permita repensá-los melhor, descobrir dimensões novas em suas obras, redimensioná-los no âmbito da literatura brasileira. Certamente contribuem decisivamente para a formação da literatura negra, enquanto tema e sistema (Ianni, 1988, p. 93).

Os autores apontados por Ianni (1988) são considerados por Cuti (1987) o tripé da tradição da literatura negro-brasileira. E aqui acrescentamos à lista Luís da Gama, citado por Cuti em outros estudos. Tal consideração por parte do crítico se deve à densidade das obras desses escritores, justamente pela possibilidade de redimensioná-las no âmbito da literatura brasileira. Assim, situar Machado de Assis como escritor da literatura negro-brasileira é reivindicar um passado literário que não se constitui somente de obras de escritores brancos brasileiros, mas também de escritores negros brasileiros, é sair do lugar de “orfandade intelectual” – termo proposto por Cuti (1987).

Essa “orfandade intelectual” referente à obra de Machado de Assis reside no fato de o autor ser “colocado no paredão como traíçoeiro, porque não se envolveu no Abolicionismo, e só retratou o branco nos seus livros. Da maneira como o fez, nada melhor para nós, vindo de um mulato que foi discriminado, apesar da presidência da A.B.L” (Cuti, 1987, p. 152). Cuti ainda afirma que, no concernente à obra machadiana, perdemos “a monumental ironia com que focaliza a sociedade dominante, o refinado domínio técnico na elaboração da narrativa” (Cuti, 1987, p. 152).

Nos séculos XX e XXI, com a insurgência dos Cadernos Negros² com esforços incontáveis de pesquisadores negros e negras, a literatura negro-brasileira vem reivindicando, principalmente quando se trata de Machado de Assis, imortal da nossa literatura, esse resgate e assinalando o desconforto gerado por seus textos perante a burguesia branca brasileira no século XIX. Machado esquivamente gingou com maestria pelas brechas da imprensa e de uma sociedade escravista. Em seu projeto literário, o escritor não se coloca como negro, mas recria situações comuns que desvelam, em contrapartida, a complexidade do racismo, da escravização e de todo um projeto político de sucesso da branquitude brasileira. “Da maneira como o fez, nada melhor para nós, vindo de um mulato que foi discriminado, apesar da presidência da A.B.L” (Cutí, 1987, p. 152): Machado de Assis, o ilustre Bruxo do Cosme Velho, com sua pena mágica e prosa refinada, atravessou os séculos deixando um legado que resistiu ao tempo.

No capítulo XX – “A joia” –, de *Esau e Jacó*, notamos a sutileza de Machado em recriar esses momentos de complexidade e negaceio. No capítulo exposto, vemos o aniversário de 41 anos de Natividade, mãe dos gêmeos Pedro e Paulo. Como presente, seu esposo banqueiro, Agostinho, revela a notícia de que ela agora é baronesa. No fim do capítulo, o narrador encerra dizendo que “Toda a casa estava alegre” (Assis, 2016, p. 54).

Porém, existem distinções quanto ao tipo de felicidade – a do senhor de escravos e a dos escravizados. Para o primeiro, era o gozo do título; para o segundo, a alegria do outro tornava-se estranhamente sua, os criados ficavam felizes com a ascensão dos patrões. Os próprios escravos pareciam receber uma parcela da liberdade e condecoravam-se com ela: “Nhã baronesa!”, exclamavam saltando. E João puxava Maria, batendo castanholas com os dedos: “Gente, que é esta crioula? Sou escrava de nhã baronesa!” (Assis, 2016, p. 54). Ao celebrar, pela boca de escravas/as, a mudança dos amos como uma “parcela de liberdade” e ao condecorar-se com títulos como “escrava de nhã baronesa”, Machado de Assis expõe uma cena para falsear a profunda complexidade do trecho. Quando afirma que “toda a casa estava alegre”, o narrador esvazia a consciência do outro, e o outro, nesse caso, são as personagens negras na figura das amas de leite. É uma falsa felicidade, uma ilusão e uma normalização estruturalmente criada pelo racismo que impõem aos escravos a alienação em relação à submissão e à ilusão de liberdade. Ou seja, diante de um fato corriqueiro da vida particular, nas entrelinhas, o narrador evidencia a complexidade da vida pública, trazendo à tona um dos problemas da escravidão. A

² Um marco importante para isso se deu no final da década de 1970, mais precisamente no ano de 1978, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo: surgia o Movimento Negro Unificado contra Discriminação Racial, cuja sigla logo passou de MNCDR para tão somente MNU – Movimento Negro Unificado. Esse evento histórico dinamizou as entidades. No bojo de toda essa movimentação social, no mesmo ano, ocorre o lançamento da série Cadernos Negros (Cutí, 2010, p. 28).

expressão de conformismo e alienação diante das condições reais de exploração e desumanização explícita, de um modo oblíquo no romance, a pujança do racismo. A afirmação reconhece a profundidade do sofrimento e da desigualdade enfrentados pelos escravos.

Nesse sentido, com amparo dos estudos de Fernanda Miranda (2019), podemos compreender as malhas de uma literatura negra, ou negro-brasileira. A autora defende em sua tese, *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada*, que a literatura negra:

expõe/nomeia uma categoria para pensar o cânone forjada na alteridade do texto nacional, trazendo para a superfície do pensamento o que restava como norma oculta, ou seja, a 'literatura branca' como categoria explicativa que define a 'literatura brasileira' de modo mais condizente à realidade discursiva nacional hegemônica. Dessa forma, enquanto ideia, a literatura negra não apenas cria quilombos na ordem discursiva, ela também produz uma crítica corrosiva às estruturas da casa grande, porque nos permite ler o campo literário filtrando nele suas posicionalidades em disputa (Miranda, 2019, p. 14).

No excerto machadiano, conseguimos filtrar a posicionalidade do texto, primeiramente pelo contexto histórico, depois pelo caminhar crítico de Machado de Assis, que, desde suas crônicas e contos, questiona essa literatura branca que não apenas categoriza a literatura brasileira, mas que também controla toda uma realidade de discurso, ao passo que, se a natureza da literatura hegemônica ri, tudo torna-se *falseadamente* feliz.

2. NARRADORES QUE JOGAM CAPOEIRA

2.1. Sobre os narradores

Para darmos continuidade ao andamento teórico desta dissertação e chegarmos, enfim, às análises de excertos romanescos, primeiramente devemos trazer à luz algumas “contradições explicáveis” (Assis, 2016, p. 26). Assim, daremos atenção aos narradores machadianos, especialmente Brás Cubas e Aires, considerando-os autores de seus próprios textos: o defunto autor (narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*) e autor defunto (que narra *Esau e Jacó*). Mas, nesse caso, trata-se de um método de análise que desconsidera inteiramente o criador na pessoa de Machado de Assis? Não, consideramos que o autor-primário está dialogicamente ligado a seus narradores, autores-secundários. Contudo, tais narradores, detentores de uma consciência única, rebelam-se contra seu criador e assumem as rédeas de suas histórias.

Podemos apontar Machado de Assis como escritor de uma literatura negro-brasileira, que, a partir de artifício estético sobre seu contexto ético, constrói mecanismos únicos para esquivar-se das opressões da ideologia racista. E isso não tem a ver com seu tom de pele, pelo contrário; por muitos anos, Machado foi lido e apresentado como um escritor branco, mais uma vez revelando a ideologia racista de embranquecimento, que assume que um negro não poderia ter escrito como Machado escreveu. Sendo assim, observamos, além dessa literatura negro-brasileira, artifícios e categorias que podem ser atribuídas a Machado de Assis referentes a uma tradição negro-brasileira como a capoeira.

Entendemos que o Bruxo do Cosme Velho necessitava de narradores únicos, que dessem conta das estruturas sociais, narrativas e políticas de seu país. Sobre os narradores, aliamos-nos a Walter Benjamin (1994), em seu texto “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em que discorre sobre características e tipos de narradores. A narrativa, como forma de arte, tem suas raízes na tradição oral e na capacidade humana de compartilhar experiências. No entanto, Walter Benjamin, em sua análise da obra de Nikolai Leskov, prosador russo do século XIX, aponta para um declínio na arte de narrar, sugerindo que essa habilidade, no alvorecer do século XX, está se tornando cada vez mais rara. O texto crítico busca explorar as implicações dessa mudança e a relevância da obra de Leskov nesse contexto. Para tanto, Benjamin reflete sobre dois tipos de narradores, isto é, a dicotomia entre o Narrador Sedentário e o Narrador Viajante, o que reflete a diversidade de perspectivas:

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de

narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (Benjamin, 1994, p. 198).

O Narrador Sedentário, semelhantemente ao camponês que cultivava a mesma terra por gerações, oferece uma visão intimista e detalhada do local, tecendo histórias que são profundamente enraizadas na tradição e na memória coletiva. Autores como Hebel e Gotthelf, referenciados por Benjamin (1994), cujas obras são um testemunho da vida rural e das tradições locais, dão aos leitores uma visão autêntica e, muitas vezes, nostálgica do passado. Notamos essa aproximação narrativa no primeiro capítulo de *Esau e Jacó*:

Era a primeira vez que as duas iam ao Morro do Castelo. Começaram de subir pelo lado da rua do Carmo. Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi, muita haverá morrido, muita mais nascerá e morrerá sem lá pôr os pés. Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira. Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, confiava-me há muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu clube, e era o que lhe bastava da metrópole e do mundo (Assis, 2016, p. 17).

Troquemos o testemunho da vida rural e das tradições pela vida na cidade e pelas novas tradições ditas como oficiais. Temos uma evocação da memória coletiva, pois o Morro do Castelo existiu, porém foi excluído da paisagem do Rio de Janeiro devido a um projeto de higienização da cidade³; o morro enfeiava a cidade e, curiosamente, a maior parte da população que ali residia era de pessoas negras e pobres. Em contraste, são colocados na narração elementos do espaço burguês, da Rua do Carmo, de Londres e dos clubes. Há um testemunho, mesmo que sutil, da vida na cidade e das dissonâncias que essa vida cria. Sobre esse aspecto narrativo, Augusto Rodrigues Silva Jr (2008), em sua tese *Morte e decomposição biográfica em Memórias póstumas de Brás Cubas*, aponta alguns aspectos do narrador machadiano, especificamente tratando de Brás Cubas, que, contudo, servem como botas confortáveis também para o Conselheiro Aires:

O narrador extrai seu enredo da rememoração biográfica e autobiográfica e atribui ao ser humano total responsabilidade pela existência. Essa primazia do Eu realiza-se na prosa porque ela retrata a vida através da sucessão dos atos. Sua fidelidade ao cotidiano exigiu-lhe uma escala minuciosa, transformando-se, assim, na única forma que o inclui entre os seus princípios constitutivos (Silva Jr., 2008, p. 67).

Rememorar é a característica primária do narrador sedentário, que, no caso de Aires, não apenas se atém à memória coletiva (do morro), mas também à memória particular

³ Sobre o processo de apagamento do Morro do Castelo, conferir artigo nosso em coautoria com os professores Ana Clara Magalhães de Medeiros e Augusto Rodrigues da Silva Junior: *Esau e Jacó, a história dos subúrbios machadiano: fisiognomias de um Brasil carnavalizado*, Revista *O Eixo e a Roda*, v. 32, n. 1, p. 48-65, 2023.

biográfica e autobiográfica (do clube), duas cosmovisões que estão dialogicamente relacionadas. Silva Jr. (2008) ainda destaca que:

Nunca preso a um bairro ou classe, o aristocrata ‘passeou’ pelas mais diversas instâncias. Isso não será diferente nos livros posteriores: a ascensão de Palha e Sofia (Quincas Borba) sobrepujando o interiorano ingênuo; os agregados (em Dom Casmurro) e seus anseios; O Morro do Castelo com as crenças e figuras do morro em Esaú e Jacó. A dinâmica relativista intercambia as relações: entre ricos (agregados) e miseráveis; cultura erudita e bacharelesca, convivendo com a popular – diluída nas relações cotidianas do Dr. Cubas. A linguagem, no entanto, permitia o acesso do leitor comum pertencente a outras camadas ledoras (Silva Jr., 2008, p. 64).

Ou seja, Machado e seus narradores movem-se com malícia pelas camadas sociais. “Nunca preso a um bairro ou classe, o aristocrata ‘passeou’ pelas mais diversas instâncias” (Silva Jr., 2008, p. 64), expondo uma literatura genuinamente brasileira, do íntimo e subjetivo da vida burguesa e “bacharelesca, convivendo com a popular – diluída nas relações cotidianas” (Silva Jr., 2008, p. 64). Machado de Assis, com sua habilidade única de capturar a essência da vida brasileira, estabeleceu um novo paradigma na literatura nacional. Ele explorou a complexidade da existência humana e a alteridade dialógica entre o público e o privado.

Consonante a isso, o Narrador Viajante é o aventureiro, o que viaja e volta para contar, cuja narrativa é marcada pela mobilidade e pela descoberta. Como aponta Benjamin (1994), esses narradores trazem consigo histórias de terras desconhecidas, enriquecendo o repertório narrativo com experiências diversas e perspectivas globais. Para exemplificar tal tipo de narrador, curiosamente, podemos utilizar o mesmo excerto de *Esaú e Jacó*, veja-se: “Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira. Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, confiava-me há muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu clube, e era o que lhe bastava da metrópole e do mundo” (Assis, 2016, p. 17). Sob essa ótica, o viajante não deseja compartilhar as histórias das terras por onde andou, muito pelo contrário, de tais terras bastava conhecer os clubes.

Está aí problematizada, de forma muito tênue na narrativa machadiana, a possível morte do narrador e da oralidade. Isso ocorre porque, agora, a contação oral coletiva restringe-se à conversa dos clubes privados, a que apenas a alta burguesia tinha acesso, estabelecendo-se um crivo social/econômico no processo de disseminação das narrativas. Evidentemente, o contraste entre as contações da cabocla Bárbara (“cousas futuras”) e do Conselheiro Aires (os dois nunca se encontram no romance) registra, no seio do romance, a presença de vozes contadoras diversas, sendo notável que aquela que viajou do Norte para trabalhar e contar no Rio de Janeiro (a cabocla) dispõe de menor espaço discursivo na obra. Já aquele que viajou pelo mundo, como diplomata, (portanto, como viajante da mais alta elite financeira e cultural carioca) assume as

rédeas de toda a narrativa, que se assume como contar escrito, de homem letrado, não como contar oral, à maneira dos marinheiros, à maneira das adivinhas do Morro... Assumir tal contradição não implica dizer que, afinal, o narrador morreu. Antes, queremos, com isso, acompanhar o processo de transformação da arte de narrar na literatura brasileira na passagem do século XIX para o XX, justamente o período que Walter Benjamin focalizou quando de sua análise sobre as literaturas europeias (notadamente a russa no caso do ensaio “O narrador”). De alguma maneira, no livro narrado pelo letrado e culto Aires, figura o contar do Morro – ainda que diluído no andamento da trama. Mas tal presença, no âmbito desta pesquisa, é digna de nota e atenção.

A interpenetração dos estilos narrativos flagrados por Benjamin cria um diálogo entre o familiar e o exótico, entre o passado e o presente, entre o local e o global, contribuindo para o desenvolvimento constante da arte narrativa. É nesse cruzamento de caminhos que a literatura encontra sua vitalidade, e acreditamos que Machado de Assis condensa esses dois tipos de narrar em um só. Assim como fez com o romantismo e o realismo. Tal acepção demonstra a relevância teórica do escritor mexicano Carlos Fuentes (2000), que também se interessou pela pluralidade de vozes na literatura. O autor reconhece em Machado de Assis um mestre da arte de combinar o romantismo e o realismo, duas correntes que marcaram o século XIX. Indicaremos, ainda, se, sob certo ponto de vista teórico europeu, o narrador pode estar morto. No campo da literatura brasileira, existem outras formas de narrar e interessam-nos, sobretudo, as formas como os negros-brasileiros constituíram particulares modos de contar por meio das suas experiências.

Segundo Fuentes, Machado de Assis soube aproveitar o legado da tradição popular, representada pela figura de Dom Quixote (fundante da tradição de La Mancha), e ao mesmo tempo incorporar os elementos do realismo moderno (tradição a que Fuentes batiza por “de Waterloo”). Assim, Machado demonstra que “[...] não há criação sem tradição que a nutra, assim como não há tradição sem criação que a renove” (Fuentes, 2000)⁴, ou seja, o romance é uma forma dinâmica e inovadora de recriar as culturas que o precederam. Essa ideia fica evidente quando o próprio Machado declara que “o romantismo é um cavaleiro que esfalfou seu próprio corcel a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira vermes, e, por compaixão, o transportou para seus livros” (Assis apud Fuentes, “O milagre de Machado de Assis”, 2000).

⁴ “O milagre de Machado de Assis” (1/11/2000), por Carlos Fuentes. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm>. Acesso em: 4 jun. 2024.

Tanto Narrador Sedentário como Narrador Viajante constituem as faces narrativas de Aires e Brás Cubas mas, a partir deste ponto de nossa dissertação, ao primeiro chamaremos supraterrâneo; e ao segundo, com Augusto Meyer (2008), nomearemos de subterrâneo. Para o autor, a definição do subterrâneo se encontra em duas palavras: inércia e consciências, isto é:

Ordinov, o herói do L'Ésprit souterrain [O espírito subterrâneo], declara: 'A melhor coisa mundo é uma inércia consciente'.

E: 'Há no desespero um prazer ardente, sobretudo quando se tem consciência desse desespero'.

'Uma inércia consciente' — como as palavras de Ordinov se aproximam de uma definição oportuna e vêm ao encontro das observações que eu anteriormente fizera... O 'homem do subterrâneo' fala, fala, fala, mas não sai do lugar, não troca o seu lugarzinho de espectador por nada neste mundo. É incômodo, mas é dele (Meyer, 2008, p. 17, grifo do autor).

Meyer desenvolve seu homem subterrâneo a partir de Dostoiévski. Para o crítico brasileiro, o subterrâneo é o narrador que tende a insular-se, ou seja, diz respeito àquele que afasta-se de, torna-se ilha em sua própria consciência, é de onde emerge o herói subterrâneo. Por isso, “o mal começa com a consciência demasiadamente aguda, pois o excesso de lucidez mata as ilusões indispensáveis à subsistência da vida, que só pode desenvolver-se num clima de inconsciência, a inconsciência da ação” (Meyer, 2008, p. 18). É um estado de alheamento, é a escolha de manter-se inerte enquanto se torna um mero espectador da própria existência, pois “não troca o seu lugarzinho de espectador por nada neste mundo. É incômodo, mas é dele” (Meyer, 2008, p. 17). Augusto Meyer (2008) defende que Brás Cubas e, por extensão, Machado de Assis seriam possuidores dessa alma subterrânea:

Fala Brás Cubas? Fala um homem que morreu para a vida e só conservou a paixão de analisar ou a mania de escrever, [...] sujeito dúbio que é ao mesmo tempo Brás Cubas e Machado de Assis. E esse homem escrevia livros como só um morto poderia escrever, porque vivia fora do mundo, no **seu subterrâneo eterno** (Meyer, 2008, p. 20, grifo nosso).

No capítulo seguinte, as questões sobre o homem subterrâneo serão melhor explanadas, contudo, outros contrapontos serão apresentados quanto à visão de Meyer de que Machado é inerte e alheio à vida tal qual Brás Cubas. Compreendemos que o Bruxo se utiliza do método de distanciar-se como forma de resistência e de negaceio para encobrir suas intenções, separando, assim, o sentimento subterrâneo de Brás Cubas de seu autor-criador.

2.2. Narrar e Gingar

Luiz Costa Lima, em 1997, apresenta-nos o termo “capoeira verbal” quando se refere a Machado de Assis em seu ensaio “Machado: mestre de capoeira”. Neste trabalho, o intelectual disserta sobre as crônicas de “A semana: crônicas” (1996), livro organizado por John Gledson que reúne crônicas de Machado de Assis publicadas entre 1892 e 1897. Contudo, houve outra reunião desse material cronístico anterior à de Gledson, dois anos após a morte do romancista Machado de Assis, feita por seu amigo e admirador Mário de Alencar, que publicou a primeira coletânea das crônicas anônimas do autor, que haviam sido veiculadas aos domingos na Gazeta de Notícias, entre abril de 1892 e maio de 1897, sob o título “A Semana”. Artur de Azevedo, em “O Álbum”, em janeiro de 1893, afirmou que os artigos escritos por Machado de Assis para a Gazeta de Notícias eram de tão impressionante qualidade que teriam causado grande impacto em um país mais literário do que era o nosso no entardecer dos anos 1800. Alencar, na introdução do livro *Advertência* explica que foram escolhidas 106 das 248 crônicas do período e mais duas escritas em 1900 para a coletânea. Ainda, menciona que alguns dos títulos das crônicas foram alterados na publicação do livro em relação aos usados no jornal (Costa Lima, 1997). Ou seja, são quase 40 anos entre a organização de Alencar e Gledson e incríveis 65 anos até a publicação, pela editora Nova Fronteira, do Box Todas as Crônicas de Machado de Assis (2022).

Há que se evidenciar, também, as observações de Costa Lima (1997) sobre a empreitada de Gledson, e como a existência do livro é um trabalho imprescindível para desmistificar uma falsa imagem que alguns atribuíam a Machado de Assis – a de estar totalmente alheio aos acontecimentos políticos e sociais de seu país. Alguns críticos no passado classificavam o Bruxo como um escritor que se distanciava dos assuntos públicos e escondia-se em si mesmo, ou seja, um “escritor caramujo, como ele próprio se definiu certa vez, [que] tratava sempre de se proteger sob a casca de um pseudônimo, e de emoldurar seu enfoque de problemas como a escravidão e outros com um jornalismo de amenidades ou de questões não controversas” (Duarte, 2009, p. 30).

Quando nos referimos à imagem da crítica sobre Machado de Assis, o primeiro nome a surgir é Silvio Romero (1857-1914), importante pesquisador do século XIX, que se dedicou a fazer um levantamento sociológico da literatura brasileira. Ele analisou autores e obras a partir de fatores como o meio, a raça e o momento histórico, seguindo uma perspectiva determinista, que fazia parte da metodologia investigativa do século XIX:

Machado de Assis não está em completa antinomia com o seu passado, sendo apenas o desenvolvimento normal de bons germens que ele nativamente possuía, naquilo que a nova tendência tem de bom, e o desdobramento, também normal, de certos defeitos inatos, naquilo que tem de mau (Romero, 1897, p. 14).

Nesse sentido, seguia-se uma linha crítica em que o texto era reflexo imediato do autor em sua condição de indivíduo, com biografia, e dos fatores externos que determinavam sua escrita. Augusto Meyer, crítico posterior a Romero e já distanciado da lógica determinista, no seu ensaio “O homem subterrâneo” (2008), diz: “esse homem escrevia livros como só um morto poderia escrever, porque vivia fora do mundo, no seu subterrâneo eterno” (Meyer, 2008, p. 20). Com o desenvolvimento dos estudos machadianos, acreditamos que tal aspecto – subterrâneo – atribuído a Machado de Assis foi suplantado. O Bruxo do Cosme Velho observou atenta e analiticamente o desassossego da passagem do século XIX para o XX, deixando-nos um célebre registro literário das origens dos modelos políticos e filosóficos repetidos até hoje em nosso país. Assim, para Luiz Costa Lima em diálogo com Gledson, e com eles concordamos, o Bruxo apenas dá um passo para trás para observar, sob a ótica da eternidade, um tipo de “sub especie aeternitatis” (Lima, 1997). O que parece ser o famoso tédio nutrido pela controvérsia é mais uma ginga-esquiva para um comentário certeiro, capaz de destronar as proposições estabelecidas pela burguesia. De acordo com essa ótica, qual seria a dificuldade de compreender os recuos esquivos machadianos? Lima (1997) nos adverte com maestria:

Foi o próprio estilo lapidar de Machado, cool, irônico e contido, o primeiro motor de engano. A maior responsabilidade, porém, cabe à ligeireza com que é lido e à dificuldade em se refletir sobre a razão de suas esquivas: Já chamado um mestre de palimpsestos, continuamos sem ver seus escavados abismos. No entanto, essas esquivas eram bastante motivadas (Lima, 1997, p. 37-38).

Os equívocos de leitura eram atribuídos à “ligeireza” de leitura e às profundas camadas subterrâneas que escondem as múltiplas intenções das ficções machadianas. O mais curioso é que Machado tirava vantagem dos leitores mais apressados, pois eram eles que não suspeitavam das críticas minuciosamente construídas. Porém, quando o “mestre do palimpsesto” (Lima, 1997, p. 38) se encontra não no submundo, mas no plano terreno? Como ele se esquiva e cria suas próprias maneiras de dizer? Acreditamos que com a capoeira verbal, tal qual um mestre de capoeira. Não obstante, devemos compreender o contexto e as condições que levam Machado de Assis a adotar tal estilo de escrita.

Quando Luiz Costa Lima (1997) fala do jogo esquivo machadiano, ele está se referindo às crônicas. Nesse ambiente, como diz o próprio teórico, “[a] calmaria, que marcara o segundo reinado, correspondente à estabilidade fundada no trabalho escravo, desaparecera de cena e o

tumulto dos primeiros golpes republicanos não se encerrou com a ascensão de Floriano” (Lima, 1997, p. 38). Durante esse período, conforme historiadores e sociólogos brasileiros, o país passou por dois golpes de estado distintos, um deles foi o Golpe de Três de Novembro, que ocorreu em 1891. Nesse golpe, o então presidente, marechal Deodoro da Fonseca, dissolveu o Congresso Nacional no dia 3 de novembro de 1891. Nessa data, o presidente assinou dois decretos, um dissolvendo o congresso e o outro instaurou o estado de sítio, pelo qual ficaram suspensas todas as disposições da nova constituição republicana relativas aos direitos individuais e políticos. A partir daquele momento, qualquer pessoa poderia ser presa sem direito a *habeas corpus* ou defesa prévia (Faoro, 2001; Carvalho, 1987).

No entanto, no dia 23 de novembro de 1891, houve um contragolpe e Marechal Deodoro renunciou ao cargo de presidente em meio a uma crise econômica e política, o que levou Floriano Peixoto ao poder. A crise política foi desencadeada pela primeira Revolta da Armada, um movimento de rebelião promovido por unidades da Marinha do Brasil contra o governo. Unidades da Armada na baía de Guanabara, sob a liderança do almirante Custódio de Melo, ameaçaram bombardear a cidade do Rio de Janeiro, então capital do Brasil. Para evitar uma guerra civil, Marechal Deodoro optou por renunciar à Presidência da República (Faoro, 2001; Carvalho, 1987). Nesse sentido:

A renúncia de Deodoro leva o vice-presidente ao governo, com a reabertura do Congresso, em efêmera vitória, aparentemente reconhecida com a presença, no ministério, de Rodrigues Alves. Em breve, as derrubadas dos governadores mostrarão que a ordem vigente será a militar, para decepção e espanto dos hábeis manobristas da política. O novo governo, gerado sob a revolta da Armada, protesta pelo respeito à lei, em aparente revide à ditadura deodorista (Faoro, 2001, p. 647).

Já a crise econômica era referente aos efeitos do encilhamento, que comprometeram seriamente os apoios ao governo devido ao período de especulação financeira e inflação que ocorreu no Brasil durante o início da República. Com a renúncia de Deodoro da Fonseca, o vice-presidente Floriano Peixoto assumiu a presidência do Brasil no mesmo dia (Faoro, 2001; Carvalho, 1987; Napolitano, 2016).

Especificamente três dias após os bombardeios da Revolta Armada, Machado publica sua crônica de 17 de setembro de 1893 relatando o acontecimento, mas aos moldes do estilema de capoeirista:

No mesmo dia em que a imprensa anunciou o bombardeamento, duas damas anunciaram coisa diversa. ‘Uma senhora séria precisa de um homem honesto que a proteja ocultamente; quem estiver nas condições’ etc. Assim falou uma. Aqui está a linguagem da outra: ‘Uma moça distinta e bem educada precisa de um cavalheiro rico que a proteja ocultamente; carta’ etc. Assim, enquanto as forças públicas se dividiam,

forças particulares cuidavam de unir-se a outras forças, e ainda uma vez se dava esse contraste do caso particular com o social, — contraste aparente, como todos os demais fenômenos deste mundo (Assis, 1892, n.p).

Podemos observar como ele disfarça e dissimula os acontecimentos públicos em contraste com o privado, o bombardeamento em contraste com o anúncio das damas, em que o individual e o banal ganham valorização no texto, servindo de ginga para ocultar a gravidade da barbárie. Então, temos um Machado de Assis que não se viu alheio aos acontecimentos; pelo contrário, ele encontrou sua própria forma de ação em meio ao terror político:

Ao ‘terror político’, expressão do próprio Machado, se acrescentavam as consequências do Encilhamento — a especulação financeira que, desde decreto de 17 de janeiro de 1890 até sua revogação em 23 de novembro de 1891, continuava, no período de A Semana, a provocar protestos e falências (Lima, 1997, p. 38).

Assim, estabelecia-se um clima de caos e terror no Brasil não só pelo encilhamento (importante para nossa pesquisa, pois se trata de um acontecimento chave do romance aqui estudado, *Esau e Jacó*), mas também por todos os golpes e revoltas acontecendo no país. Nisso, “as inseguranças política e financeira eram os agulhões que espetavam a pena machadiana” (Lima, 1997, p. 38). A essa altura, nosso Bruxo já havia publicado *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880/81) e amadurecido seu estilo em relação aos seus romances anteriores: *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878), que bebiam vinhos de outras épocas, aproximando-se mais do estilo de um José de Alencar ou de um Manuel Antônio de Almeida. Depois, o romancista transfigura os agulhões do terror político em uma arma da palavra, um estilo-estilete, isto é, “o estilete se disfarçava em estilema para, como se fosse apenas palavra, apenas graça e jogo, exprimir posições e convicções. Ou mesmo hesitações” (Lima, 1997, p. 38). Por conseguinte, Machado precisava ser habilidoso como um mestre de capoeira para desenvolver convicções desfavoráveis a um governo forte e questionar a legitimidade de iniciativas dos políticos, por isso se utiliza do “passe de capoeira” (Lima, 1997, p. 39) para se esquivar dos temas que anunciava em suas crônicas. “Ele pratica na disposição da letra o que a letra não podia dizer” (Lima, 1997, p. 39). E aí está o Bruxo que ginga com a palavra para fazer mandinga.

Para tanto, a capoeira verbal, nos moldes do preconizado por Costa Lima (1997), realizava-se nas crônicas machadianas de duas maneiras: o alfinete e a ginga. O alfinete está diretamente ligado ao estilete que se disfarça de estilo e que vai cortando e alfinetando seus adversários/leitores de maneira superficial. Nesse sentido, Machado feria os movimentos políticos, suas contradições e hipocrisias por meio do seu alfinete – o regime escravocrata, o terror florianista, o encilhamento e uma recém-república que atualizam os problemas do regime

imperial português. O ato de gingar visava um golpe certo, mas distante, não só nos modelos políticos vigentes, mas também em todo um sistema filosófico-científico que sustentava esses modelos. Machado de Assis havia encontrado um modo de se salvar das chamadas do terror político e das interferências estruturais:

Assim a negaça, em vez de anular o alfinete, o amplia. Se o alfinete fere o terror florianista, a ginga fere mais longe: cutuca o determinismo em que fundava o culto da ciência e o otimismo do progresso. (Hoje, que o determinismo perdeu sua unanimidade, ainda serve para a afirmação de tudo que, implicitamente, se suponha progresso) (Lima, 1997, p. 41).

Podemos observar a capoeira verbal de Costa Lima no romance *Esau e Jacó* (1904), especificamente o alfinete e a ginga como chaves de leitura. No capítulo IX, intitulado “Vista do palácio” (Assis, 2016, p. 34), o pai dos gêmeos Pedro e Paulo ia para o trabalho pensando na visita que sua esposa fez ao Morro do Castelo para saber o destino dos seus filhos pela Advinha Bárbara. Nessa ocasião, seus pensamentos se entrelaçam e se misturam: “Ia pensando nela e nos negócios da praça, nos meninos e na lei Rio Branco, então discutida na câmara dos deputados; o banco era credor da lavoura. Também pensava na cabocla do Castelo e no que teria dito à mulher...” (Assis, 2016, p. 35). O alfinete está encoberto pela ginga, pois, o primeiro se encontra no excerto “ia pensando nela e nos negócios da praça, nos meninos e na lei Rio Branco”, o público e o privado estão em jogo e cada um tem seu espaço no pensamento de Agostinho. Porém, textualmente, o privado sobrepõe o acontecimento público da lei Rio Branco, assim, um assunto tão importante se torna banal no contexto narrativo em que está inserido, em que o que a Cabocla teria dito é mais importante do que uma lei lembrada, que está sendo discutida na câmara. O narrador joga essa informação e a embaça com os assuntos da família Santos, tirando a atenção do leitor para a informação exposta.

É neste ponto que se encontra a ginga: a lei Rio Branco ou a Lei de Terras favoreceu apenas os imigrantes europeus e proprietários rurais, marginalizando ainda mais a população negra que em sua maioria era libertos ou descendentes de escravizados. Essa lei apenas contribuiu para a concentração de terras nas mãos de poucos, para a exclusão socioeconômica dos negros no Brasil, visto que, naquela época:

A massa de 50% do que chamamos de proletariado era constantemente alimentada pela imigração, que atingiu grandes proporções nos anos iniciais da República, proveniente tanto do resto do país quanto do exterior, especialmente Portugal. [...] De acordo com o censo de 1890, 30% da população da cidade era composta de estrangeiros. Destes estrangeiros, 70%, ou seja, 106.461 eram portugueses. A presença portuguesa era particularmente forte em alguns setores da população. Em 1890 eles compunham 40% dos artesãos, 51% dos empregados no comércio e 53% dos empregados em transportes. O embaixador de Portugal avaliou em 90% a participação dos portugueses entre carroceiros e cocheiros (Carvalho, 1987, p. 77-79).

O que acontece é que uma pauta importante para a época é diminuída pelo narrador, soterrando a informação pública e banalizando-a em detrimento de um acontecimento privado e importante, o destino dos filhos de Agostinho – um homem branco e abastado. Logo depois, a ginga se estende, pouco importam agora os problemas políticos, ou a predição dos filhos. O que se segue é o egoísmo burguês e o sonho de Agostinho de possuir o Palácio de Nova Friburgo, instante em que tudo se anula com a visão esplendorosa do palácio:

Ao passar pelo palácio Nova Friburgo, levantou os olhos para ele com o desejo do costume, uma cobiça de possuí-lo, sem prever os altos destinos que o palácio viria a ter na República; mas quem então previa nada? Quem prevê coisa nenhuma? Para Santos a questão era só possuí-lo, dar ali grandes festas únicas, celebradas nas gazetas, narradas na cidade entre amigos e inimigos, cheios de admiração, de rancor ou de inveja (Assis, 2016, p. 35).

Tudo perde o valor ético, os acontecimentos públicos e privados não são nada perto da magnitude da posse, do desejo e do sentimento de ser invejado pelos outros. Aqui, o narrador expressa o sentimento do pai dos gêmeos de querer ser nobre e não apenas um burguês com posses, para ele:

Já lhe não bastava o que era. A casa de Botafogo, posto que bela, não era um palácio, e depois, não estava tão exposta como aqui no Catete, passagem obrigada de toda a gente, que olharia para as grandes janelas, as grandes portas, as grandes águias no alto, de asas abertas. Quem viesse pelo lado do mar, veria as costas do palácio, os jardins e os lagos... Oh! gozo infinito! (Assis, 2016, p. 35).

Então, para o narrador machadiano, atacar as convenções políticas era a forma de preparar o terreno, criar as frestas, abrir portas e janelas estruturalmente fechadas, encontrar na fissura da palavra um estilo de dizer. Terreno preparado e roda de capoeira aberta, a ginga exerce um espaço de poder e começa a se estender a um infinito de golpes e possibilidades – o que na pena do Bruxo se transforma em jogo-luta-dança pelo riso, pela galhofa e pela ironia corrosiva. Desvela todo um sistema estruturante da sociedade, não apenas brasileira, mas das lógicas eurocêntricas fundadas em um pensamento iluminista, baseado em uma racionalização de um eu – europeu, branco, letrado, imperialista, etc.

Aqui, essa lógica pensamental é negada, o corpo e a ginga são produtores de uma estrutura (e prática) diferente de pensamento e ação. Isto é, de sobrevivência e autodefesa, buscando maneiras de existência em um país racista, higienista e escravista. Com isso, compreendemos que a “capoeira verbal reitera um dismantelo da lógica proposicional, a afirmação (a) gera (b) que gera (n)” (Lima, 1997, p. 42). Por fim, o Bruxo do Cosme Velho explora as complexas práticas sociais de seu próprio país, revelando-as de maneira a aparentar

concordância, contudo esquivava-se e ginga para tecer sua denúncia nas fissuras do próprio sistema literário e seguramente, também, político.

No jogo de suposições que permeiam a mente burguesa de algumas personagens, as “cousas futuras” são um signo vazio que pode ser preenchido de significados segundo as necessidades alheias. A interpretação sempre favorece a necessidade desejada, sempre pelas classes dominantes, que detêm o poder econômico de fazer da sorte, destino. Para Natividade, mãe dos gêmeos, não existe sorte, mas sim a ordem dos números que se ajustam à prioridade: “a sorte outrora, a numeração agora, tudo é que a verdade se ajusta à prioridade” (Assis, 2016, p. 18). Porém, para o irmão das almas, que não detinha poder econômico, resta estar largado à sorte, pois, para o pobre, “quando a sorte ri, toda a natureza ri também, e o coração ri como tudo mais” (Assis, 2016, p. 22).

Com o passar da trama romanesca, as “Cousas Futuras” assumem morada na consciência das personagens de Natividade e Agostinho, nome de batismo do marido de Natividade, apenas chamado de Santos entre os seus. No capítulo XV – “Teste David cum Sibylla” –, Santos foi ao encontro de seu mestre Plácido, disseminador da doutrina espírita, que surge em conjunto com o positivismo emergente no século XIX no Brasil. Se pensarmos na onomástica do nome, encontramos no dicionário definições como manso, sereno, tranquilo. Contudo, Plácido remete mais ao plástico ou à plasticidade, e as definições da personagem contribuem para tal hipótese, ou seja, seria uma pessoa maleável, que pode receber diferentes formas, além de trazer uma falsa naturalidade, artificial:

[...] foi à casa do doutor Plácido, Rua do Senador Vergueiro, uma casa baixa, de três janelas, com muito terreno para o lado do mar. Creio que já não existe: datava do tempo em que a rua era o Caminho Velho, para diferenciar do Caminho Novo. [...] Plácido fazia de sacerdote e presidente a um tempo. Era um velho de grandes barbas, olho azul e brilhante, enfiado em larga camisola de seda. Põe-lhe uma vara na mão, e fica um mágico, mas, em verdade, as barbas e a camisola não as trazia por lhe darem tal aspecto. Ao contrário de Santos, que teria trocado dez vezes a cara, se não fora a oposição da mulher. Plácido usava as barbas inteiras desde moço e a camisola há dez anos (Assis, 2016, p. 38).

O narrador se preocupa com os detalhes de Plácido, pois quer que o leitor saiba sobre elas e diz: “Perdoa estas minúcias. A ação podia ir sem elas, mas eu quero que saibas que casa era, e que rua, e mais digo que ali havia uma espécie de clube, templo ou o que quer que era espírita” (Assis, 2016, p. 38). Temos aqui um movimento da capoeira verbal de Aires: será que estas informações são importantes para o enredo? Ou será mais um movimento enganoso, esquivo, um gingado para tirar nossa atenção ou questioná-la futuramente? Aires já fizera isso

no capítulo VI – “Maternidade” –, quando questionava a atenção do leitor, a adivinhação óbvia dizia:

Leitor, não é muito que percebas a causa daquela expressão e desses dedos abotoados. Já lá ficou dita atrás, quando era melhor deixar que a adivinhasses; mas provavelmente não a adivinharias, não que tenhas o entendimento curto ou escuro, mas porque o homem varia do homem, e tu talvez ficasses com igual expressão, simplesmente por saber que ias dançar sábado (Assis, 2016, p. 27-28).

O narrador, que no início de seu livro afirma que é contra explicações, pois comem papel e tempo podendo enfadar o leitor, gasta igualmente papel e tempo em minúcias facilmente esquecíveis, como a “Missa do Cupê” (capítulo IV) e a rua em que morava Plácido, descrições que aparenta tratar-se de um jogador desatento, para um arremate futuro.

Continuando nossa análise, o narrador atribui algumas características mágicas a Plácido, como: “Põe-lhe uma vara na mão, e fica um mágico”, porém há aí um tom de magia medieval, mais próxima à ciência do que ao fantástico. Constrói-se a imagem de um mestre, um sábio que tenta disseminar “verdades eternas”, porém, rebate Aires: — “Verdades eternas pedem horas eternas, ponderou este, consultando o relógio” (Assis, 2016, p. 42). Não há tempo para verdade, o tempo do enredo é contado, há tempo apenas para suposições e interpretações como vemos adiante, no capítulo XV. Assim, Santos deseja descobrir por que, segundo a adivinha do Morro, os filhos brigaram no ventre de sua mãe, antes do nascimento. Aí está a ideia fixa, o trapézio ou a coisa futura: a busca por explicações e interpretações sobre os acontecimentos.

Aires, que buscava sempre não agradar, muito menos desagradar seus interlocutores, resguardava-se nas palavras médias, ao passo que ia temperando o discurso e seu “sentido afirmativo com a entonação dubitativa” (Assis, 2016, p. 43). Aqui, observamos mais uma vez a capoeira verbal e sua ginga discursiva, em que o autor, feito narrador, utiliza-se mais uma vez do “passe de capoeira” (p. 39) para se esquivar dos temas que anunciava. “Ele pratica na disposição da letra o que a letra não podia dizer” (Lima, 1997, p. 39). A ginga, agora, “cutuca o determinismo em que fundava o culto da ciência e o otimismo do progresso. (Hoje, que o determinismo perdeu sua unanimidade, ainda serve para a afirmação de tudo que, implicitamente, se supunha progresso)” (Lima, 1997, p. 41). Machado de Assis, com seus movimentos para esquerda e para direita, encobre suas intenções quando Aires afirmar que deseja que saibamos com exatidão a rua em que Plácido morava. Essa informação não é retomada em nenhum momento do romance, assim como Plácido cai no esquecimento, engolido pelas buscas das “cousas futuras”. O Bruxo aqui está atacando a plasticidade do positivismo,

que se adequa aos desejos do outro, ou seja, existe uma necessidade feroz de dizer o que interlocutor deseja ouvir:

[...] — Creio que os próprios espíritos de S. Pedro e S. Paulo houvessem escolhido aquela senhora para inspirar os nomes que estão no Credo; advirta que ela reza muitas vezes o Credo, mas foi naquela ocasião que se lembrou deles.

— Exato, exato!

O doutor foi à estante e tirou uma Bíblia, encadernada em couro, com grandes fechos de metal. Abriu a Epístola de S. Paulo aos Gálatas, e leu a passagem do capítulo II, versículo 11, em que o apóstolo conta que, indo a Antioquia, onde estava S. Pedro, "resistiu-lhe na cara". Santos leu e teve uma idéia. As idéias querem-se festejadas, quando são belas, e examinadas, quando novas; a dele era a um tempo nova e bela. Deslumbrado, ergueu a mão e deu uma palmada na folha, bradando:

— Sem contar que este número onze do versículo, composto de dois algarismos iguais, 1 e 1, é um número gêmeo, não lhe parece?

— Justamente. E mais: o capítulo é o segundo, isto é, dois, que é o próprio número dos irmãos gêmeos (Assis, 2016, p. 44-45).

Plácido escolhe exatamente a página que irá atizar a imaginação e a interpretação de Santos. É a interpretação que preenche o que não pode ser confirmado com exatidão científica, as “cousas futuras” vão se preenchendo segundo as lacunas da existência para a necessidade própria:

Santos foi mais ao fundo; não seriam os dois meninos os próprios espíritos de S. Pedro e de S. Paulo, que renasciam agora, e ele, pai dos dois apóstolos?... A fé transfigura; Santos tinha um ar quase divino, trepou em si mesmo, e os olhos, ordinariamente sem expressão, pareciam entornar a chama da vida. Pai de apóstolos! E que apóstolos! (Assis, 2016, p. 45).

Observando com atenção a narrativa que aparenta focalizar as figuras dos gêmeos Pedro e Paulo, deparamo-nos, em verdade, com mais um passo da *capoeria* machadiana. É mais uma ação do narrador supraterrâneo, que antes discorre e se preocupa com o Morro do Castelo, ou com as personagens Aires e Flora, descobrindo – a expressão é de José Paulo Paes – um Brasil liminar na abertura do século XX. Por fim, compreendemos que, na passagem dos séculos e da história, a ascensão do individualismo e dos vencedores asfixiou a história dos vencidos.

Sobre encobrir e descobrir, José Paulo Paes, em seu livro de ensaios *Armazém Literário* (2008), especificamente no capítulo “Um aprendiz de morto”, nos exemplifica o que seria essa ocultação em *Esau e Jacó* e no narrador Aires:

A ocultação é, aliás, um pendor de espírito que calha à personalidade do autor do livro (...) o Conselheiro – conforme diz o Machado ortônimo desse seu dileto heterônimo – fora ‘diplomata excelente’, com aguçada ‘vocaçãõ de descobrir e encobrir’, ‘verbos parentes’ em que contém ‘toda a diplomacia’. Pois são precisamente esses dois verbos que presidem a estilística do Memorial, onde o explícito só serve como indício do implícito (Paes, 2008, p. 14).

Ana Clara Magalhães de Medeiros (2017) destaca em sua tese de doutorado, em diálogo com Jose Paulo Paes, no capítulo “O milagre de Machado de Assis e o fantasma de Hamlet”, a utilização dos dois verbos, “encobrir” e “descobrir”, apresentando uma análise da questão amorosa entre Flora e os Gêmeos, e com ela concordamos:

Lançando mão dos verbos “encobrir” e “descobrir” preferidos por Aires, como destaca Paes, postulamos que, em *Esau e Jacó*, o amor aparece encoberto, apesar de, à primeira vista, insinuar-se descoberto. Adensando o enclausuramento no individualismo que cerceia as possibilidades de alteridade amorosa, deparamo-nos com os gêmeos machadianos. Pedro e Paulo desconhecem a alteridade. Contudo, esta compõe premissa essencial ao amor. Estão sempre envolvidos na urgência da competição um com o outro, cada um atribulado com a necessidade de superar o irmão. Os filhos de Natividade vivem hipnotizados pela sedução das “cousas futuras”. Mantra interpretado como símbolo do sucesso (financeiro/social) particular. Pedro e Paulo amam cada um a si mesmo e um ao outro porque se bastam em suas existências. Flora, para os dois, é acessória. Regalo a ser conquistado pelo mais viril, mais sedutor – pelo vencedor. Os gêmeos não estão preocupados em amar, sua obsessão é ganhar (Medeiros, 2017, p. 107).

Machado de Assis, no farsesco jogo entre Flora, Pedro e Paulo, joga uma isca para o leitor, falseia estar falando sobre o triângulo amoroso, encobrendo a “urgência de competição” (Medeiros, 2017, p. 107) dos gêmeos que, “hipnotizados pela sedução das ‘cousas futuras’” (Medeiros, 2017, p. 107), estão sempre em disputa e conflito, buscando, talvez, como aponta o conselheiro, “o caso de quererem ambos a primogenitura” (Assis, 2016, p. 43). Essa afirmação de Aires, enquanto os meninos ainda não estavam feitos e nascidos, registra o movimento que aflora o individualismo dos gêmeos durante todo o romance. A busca não é apenas por grandezas futuras, mas sim pela impossibilidade de tornar-se nobre, mesmo nascidos burgueses:

Conquanto este privilégio esteja hoje limitado às famílias régias, à câmara dos lords e não sei se mais, tem todavia um valor simbólico. O simples gosto de nascer primeiro, sem outra vantagem social ou política, pode dar-se por instinto, principalmente se as crianças se destinarem a galgar os altos deste mundo (Assis, 2016, p. 43).

Santos, o pai dos gêmeos, também possui o espírito individualista e delírios de grandeza, não apenas mira na nobreza, mas também em uma divindade, “pai dos dois apóstolos?... A fé transfigura; Santos tinha um ar quase divino” (Assis, 2016, p. 25) e buscava de todas as maneiras apagar seu passado de pobreza:

Também ele foi pobre, também ele nasceu em Maricá. Vindo para o Rio de Janeiro, por ocasião da febre das ações (1855), dizem que revelou grandes qualidades para ganhar dinheiro depressa. Ganhou logo muito, e fê-lo perder a outros. Casou em 1859 com esta Natividade, que ia então nos vinte anos e não tinha dinheiro, mas era bela e amava apaixonadamente. A Fortuna os abençoou com a riqueza. Anos depois tinham eles uma casa nobre, carruagem, cavalos e relações novas e distintas. Dos dois parentes pobres de Natividade morreu o pai em 1866, restava-lhe uma irmã. Santos tinha alguns em Maricá, a quem nunca mandou dinheiro, fosse mesquinhez, fosse habilidade. Mesquinhez não creio, ele gastava largo e dava muitas esmolas. Habilidade seria; tirava-lhes o gosto de vir cá pedir-lhe mais (Assis, 2016, p. 25-26).

Usar da habilidade para evitar que os parentes viessem pedir esmolas demonstra a gênese burguesa em busca de uma alma nobre. Evita os parentes pobres para que não pudessem vir a envergonhar o nome da família, por isso os mantém distantes, em Maricá. Tem muito dinheiro, mas o emprega apenas em gastos próprios e em esmolas largas, que são atos que encobrem o desejo de ser visto e apreciado pela generosidade falseada. Contudo, como o próprio conselheiro Aires escreve em seu diário, que também é a epigrafe do livro:

Não acabo de crer como é que esta senhora, aliás tão fina, pode organizar noites como a de hoje. Não é que os outros não buscassem ser interessantes, e, se intenções valessem, nenhum livro os valeria; mas não o eram, por mais que tentassem. Enfim, lá vão; esperemos outras noites que tragam melhores sujeitos sem esforço algum. O que o berço dá só a cova o tira, diz um velho adágio nosso. Eu posso, truncando um verso ao meu Dante, escrever de tais insípidos: Dico, che quando l'anima mal nata... (Assis, 2016, p. 41).

Não há o que fazer, pois como o verso de Dante indica, quando a alma é malnascida... em tradução livre, não existe esforço que conserte a natureza. A família Santos, como um todo, mesmo diante das grandes riquezas que possuem, não consegue ser menos insípida, adjetivo que já vem de berço: “insípido por necessidade, não podendo ser outra coisa mais que insípido” (Assis, 2016, p. 41). Os membros dessa família, estão, portanto, fadados à insipidez, a uma burguesia compulsória fruto de anomalias econômicas, como a febre do ouro e o encilhamento.

É esse ambiente íntimo e particular, encobrendo as mazelas públicas da sociedade brasileira, que o narrador supraterrâneo observa, narra e descobre. Entendido como narrador terreal, narrou em vida a partir da visão de um Brasil em formação, rumo ao inacabamento. Nas malhas desse narrador, cujo desdobrar se fará adiante, encontra-se também a capoeira verbal, que resgata a possibilidade de leitura de um Brasil nas brechas da esquiva machadiana. Trata-se de uma ginga que revela não apenas a polifonia das vozes populares, pilares da construção do país, mas também a maneira dialógica como elas se comunicam mirando o inacabamento literário como forma de transformação da história oficial. Existe então uma arena, em que cada voz, na roda de capoeira, necessita defender o próprio discurso.

2.3 A capoeira verbal na poética machadiana

O título desta seção remete explicitamente ao crítico Eduardo de Assis Duarte (2009) que, antes de defender a categoria que propõe, contextualiza o que é a capoeira de acordo com alguns pesquisadores, como Edson Carneiro (1950), Luiz Edmundo (1950) e Muniz Sodré (1988), pontuando referências importantes para conceber de que maneira a capoeira pode ser associada à escrita machadiana. Antes disso, apresenta os aspectos princípios que orientam esse jogo-luta-dança no Brasil e no mundo:

Inicialmente uma mistura de dança e jogo, a capoeira se desenvolveu no Brasil a partir da contribuição africana, sobretudo através dos fundamentos introduzidos por escravos da etnia banto. Sua principal característica é a ginga, movimento de corpo destinado a enganar o oponente, e que traduz toda a malícia inerente à prática de dissimular os golpes em esquivos passos de dança. O praticante da capoeira usa o gingado ou ato de gingar, que consiste em bambolear o corpo para a direita e a esquerda, a fim de confundir o adversário, escapar de seus golpes, e procurar o momento e o ângulo certos para atacar (Duarte, 2009, p. 27).

Além disso, a capoeira enquanto dança/luta remete a uma afrobrasilidade, pois torna-se uma performance identitária do povo negro que, pela dança, nega a luta. Sobre essa duplicidade, muitas vezes tríplice (dança-luta-jogo), o artigo “Luta, dança, filosofia de vida: a capoeira cantada pelos capoeiristas”, de Mirian Béccheri Cortez (2008), afirma que:

Em suas diversas definições a capoeira traz sua história: luta/combate de resistência, defesa contra inimigos, jogo/brincadeira/dança entre companheiros de roda. Hoje em dia é mais comumente descrita como jogo - a expressão jogar capoeira é a mais popularizada. Porém, como define Silva (2003, p. 35), a capoeira é bem mais do que um jogo atlético: ‘é dança e luta, brincadeira e combate, mandingueira e objetiva, malandra e vadia: capoeira é a resistência de um povo integrado à massa, é cultura, é raça, enfim, é um fenômeno inacabado’ (Cortez, 2008, n.p).

É dança muitas vezes pela corporeidade, que esconde e nega a luta e a defesa contra o inimigo. A advinha Bárbara, do romance por nós estudado, dança e movimenta os quadris diante da burguesia estática. Encerra o discurso, com o corpo, enquanto Natividade, a mãe dos gêmeos, pergunta incansavelmente qual será o destino dos filhos, “Natividade instou pela resposta, que lhe dissesse tudo, sem falta... — Cousas futuras! murmurou finalmente a cabocla” (Assis, 2016, p. 20). A advinha apenas diz, “seus filhos serão gloriosos. É só o que lhe digo. Quanto à qualidade da glória, cousas futuras!” (Assis, 2016, p. 20) e continua, “e a filha, não tendo mais que dizer, ou não sabendo que explicar, dava aos quadris o gesto da toada” (Assis, 2016, p. 21). A Rainha do Morro do Castelo usa da dança para esconder seu jogo; malandra, faz da toada sua resistência combatendo diretamente o discurso com mandinga e movimento. Enquanto isso, seu pai, um velho caboclo, toca na viola:

Menina da saia branca,
Saltadeira de riacho,
Trepame neste coqueiro,
Bota-me os cocos abaixo.

Quebra coco, sinhá,
Lá no cocá,
Se te dá na cabeça,
Há de rachá;
Muito hei de me ri,
Muito hei de gostá,
Lelê, coco, naiá
(Assis, 2016c, p. 21).

A música expressa e materializa a criação literária do romance, ecoada pela voz do povo. A performance de uma cabocla e seu pai, que, por meio da tradição oral, cantam e contam histórias. Essa prática ancestral não só preenche o ambiente com premonições e canções do sertão, como também reafirma a ideia de que a literatura e a história ultrapassam as fronteiras do litoral, espalhando-se pelo vasto interior do país, onde cada canto e cada verso contam uma parte da narrativa nacional. Sobre os versos da cantiga, publicamos um artigo intitulado “Esaú e Jacó, a história dos subúrbios machadiana: fisiognomias de um Brasil carnalizado” (Medeiros; Silva Jr.; Santos, 2023). No texto, compreendemos que existem duas vozes

A primeira, ocupada pela primeira voz, que manda: ‘Trepame neste coqueiro./Bota-me os cocos abaixo’. E a segunda parte, com uma voz que responde à ordem sugerindo que os cocos podem cair na cabeça da outra. Se essa hipótese vier a acontecer, a ‘menina da saia branca’ anuncia que muito há de gostar e de rir da cabeça rachada da sinhá: ‘Se te dá na cabeça./Há de rachá; Muito hei de me ri,/ Muito hei de gostá’. A violência da cantiga dilui-se quando associada ao contexto em que pancadas e açoites eram usuais quando empregados em negros escravizados. A carnavalização da cantiga, portanto, não está propriamente na imagem (grotesca) de uma cabeça rachada pelo coco derrubado do coqueiro, mas no fato de o alvo da violência ser a sinhá. Se a menina ‘saltadeira de riacho’, imagem do baixo-corporal, inverte a relação de poder com a sinhá na canção, o mesmo ocorre no romance, já que a figura que ‘lá reinava em 1871’, no Morro, era a cabocla e quem tem de subir (‘trepam’) não o coqueiro, mas a ladeira, são as sinhás. A voz que ordena (e que paga a consulta para a Adivinha e para o Irmão das Almas) é confrontada por uma adivinhação debochada, visto que a Cabocla vaticina exatamente o que a elite deseja: cousas futuras boas (Medeiros, Silva Jr., Santos, 2023, p. 58).

Com isso, O Morro do Castelo, marco da fundação do Rio de Janeiro, e a figura mística da cabocla advinha emergem como elementos centrais em uma narrativa que entrelaça a história do Brasil com a ficção. “No conjunto de inversões carnalizadas da publicação machadiana, a cantiga engole parágrafos da prosa romanesca, a dança substitui a palavra profética, o Morro define a metrópole urbana do Brasil Império” (Medeiros, Silva Jr., Santos, 2023, p. 56-57). Através dessa lente, o Morro não é apenas uma formação geográfica, mas sim um personagem que molda e é moldado pela metrópole em desenvolvimento, simbolizando as complexidades

de uma nação à beira da República. Reside aí, tanto na cantiga quanto no método esquivo de Machado de Assis, uma capoeira verbal, expressa na maneira de sobrevivência em um Brasil escravista. Capoeira verbal também no sentido de expressão oral, Machado simula, na disposição da prosa romanesca, uma fala, uma cantiga que conta uma história, uma cantiga que necessita ser vista como uma narrativa oral, não apenas como uma música cantada para entreter os quadris, mas com um ensinamento ancestral. O verbal se encontra no falar popular, a capoeira está no golpear das convenções da língua escrita, neste caso, do romance. Então, a capoeira verbal se vê no jogo de esquivas, em que o autor negaceia estar escrevendo um romance, porém logo se desloca para a cantiga do sertão (que facilmente pode ser cantada em uma roda de capoeira), esquivas mais uma vez e volta para a prosa romanesca, porém salta e ginga para o diário de memórias, em que o narrador afirma contar a história como ela aconteceu, e assim vai gingando entre os gêneros literários e artísticos. A capoeira verbal como um jogo de movimentos esquivos verbalmente estruturados que ao fingir ser o que não é, torna-se tudo. Podemos observar a reflexão proposta na cantiga de roda de capoeira chamada Faca de Ponta:

Esse nego mandingueiro
 Ta lhe armando uma emboscada
 Espera você passar
 Sozinho pela estrada
 Escondido numa moita
 Com sua faca amolada

No toque do berimbau
 O jogo é a lei do cão
 O negro levou rasteira
 Na roda caiu no chão
 Agora jura vingança
 Com sua faca na mão

Berimbau tocou São Bento
 Hoje o jogo é pra valer
 Se você não der no negro
 O negro dá em você

Mas você é capoeira
 E tem que usar mandinga
 No molejo da esquivas
 Pra que a faca não te atinja⁵

Notamos a semelhança com a cantiga popular do morro expressa no romance aqui estudado, tanto nas rimas, quanto na musicalidade, a oralidade presente que traz um ensinamento, mas também revela a metalinguagem: “Esse nego mandingueiro /Ta lhe armando

⁵ ESQUILO. **Abadadc-capoeira DC - Meste Bimba**. Disponível em:

<https://abadadc.org/paginas/musicas/abada_4.htm#cd%20abada%204%20-%2015>. Acesso em: 13 ago. 2024.

uma emboscada /Espera você passar /Sozinho pela estrada /Escondido numa moita/ Com sua faca amolada”. Nessa cantiga, podemos enxergar um pouco de Machado de Assis, que com sua mandinga, encobre o discurso e arma uma emboscada para o leitor desatento, esconde sua crítica amolada em uma moita de ironia e plasticidade. Mas por outro ângulo, sua escrita também usa mandinga no molejo da escrita, esquivando para que a faca social e política não o atinja. Pois a capoeira verbal é um jogo que joga dois, dois discursos, duas consciências políticas, sociais e econômicas. E no Brasil do século XIX era o negro contra todos. É um jogo de dentro e de fora.

Disto isso, compreender a cosmovisão da capoeira se faz necessário para alcançar sua estrutura verbal. Camila Maria Gomes Pinheiro, pesquisadora na área de Antropologia Cultural e Sociologia da Cultura, com temas relacionados à cultura popular, capoeira Angola, feminismo e relações étnico-raciais, aponta que adentrar o universo da capoeira é:

[...] conhecer o ponto de vista da história do Brasil pelo viés dos vencidos, é esmiuçar uma realidade dura que fez parte o tempo todo da história da formação da sociedade brasileira: a escravidão. Sejam nos documentos escritos, na memória dos mais velhos, no imaginário da sociedade, a capoeira sempre aparece como símbolo de resistência negra, como luta dos escravos para fugir da escravidão, como uma prática de negros, dança ou luta disfarçada (Pinheiro, 2015, p. 2).

Sendo assim, a capoeira tem um valor não apenas cultural, de herança, mas uma performance identitária de luta e resistência do povo negro no Brasil, conferindo importância à corporeidade na dança, na luta, no jogo do capoeirista. Aí se pode ver também uma cosmovisão que acompanha Machado de Assis, manifestada na capoeira (verbal) como filosofia de vida do povo negro, apontando para uma sabedoria ancestral. Sobre esse saber ancestral da capoeira para o povo negro-brasileiro, Luiz Rufino (2020, dedicado aos estudos culturais brasileiros, em seu texto presente no livro *Arruaças: uma filosofia popular brasileira* (2020), expõe que:

a capoeira se manifesta como um saber gingado, de modo que as suas artimanhas desenham um inventário inacabado de formas de interagir com o mundo. Dessa maneira, o que fica, para mim, de mais expressivo é a capacidade de se esquivar e dar respostas a um sistema obcecado por violentar os corpos (Rufino, 2020, p. 126).

Esse jogo e esse movimento, em si, evocam uma sabedoria ancestral que combate diretamente a desumanização inerente ao racismo. A capoeira, como expressão cultural e filosófica no Brasil, transcende sua aparência física e se revela como um ato que vai além da dança e da luta. Ela é um curso para os “vadios”, corpos que resistiram à domesticação e se recusaram a ser subjugados. Na roda de capoeira, encontramos um espaço onde a presença de cada indivíduo é confrontada e entrelaçada com a do outro. Não há vencedores absolutos: o

verdadeiro encanto do jogo reside na habilidade de negacear, de demonstrar que poderia ter agido de outra forma. Assim como na vida, a capoeira nos ensina que a vitória não é uma conquista solitária, mas sim uma dança complexa de movimentos, estratégias e respeito mútuo. Por meio da capoeira, desvendamos camadas profundas da nossa identidade nacional, refletindo sobre nossa história, diversidade cultural e capacidade de resistir. Ela nos convida a explorar nossa humanidade compartilhada, nossa conexão com o outro e nossa busca constante por autenticidade e liberdade. “A capoeira, assim como Exu, é o "+1", um princípio inapreensível, múltiplo e interminável” (Rufino, 2020, p. 129).

Continuando nossa discussão, cabe frisar que Duarte também considera a ginga um ato de negaceio e dissimulação para enganar o leitor desatento das posições e constatações escondidas em seus textos. Porém, incorpora o alfinete de Luiz Costa Lima (1997) como mais um elemento da capoeira literária: o que antes se resumia numa preparação para a ginga, atacando diretamente aspectos políticos do Brasil, agora se amplia e entra na dança/jogo das reflexões sobre a formação da literatura. O importante se encontra no fato de que Machado de Assis, na condição de um capoeirista do discurso, utiliza-se da capoeira verbal e da ginga para dissimular e tirar a atenção do leitor desatento aos subterrâneos da palavra. Ele articula dialogicamente toda uma tradição da literatura mundial aos aspectos políticos e culturais brasileiros, preparando o terreno para golpear os padrões científico-filosóficos burgueses que atacam diretamente as epistemologias negras, ou seja:

no campo da capoeiragem, o terreno é arenoso, são travadas batalhas, onde se disputa ‘o mais tradicional’ pelo jogo de discurso, a autenticidade da tradição, que ora é inventada, reinventada, (re)significada, ou até mesmo incorporada ao modelo elitista, como acontece com alguns grupos de capoeira (Pinheiro, 2015, p. 4).

Para falar de um assunto vigente do seu tempo, Machado de Assis cria e desloca toda a lógica direta do discurso, cria contraste entre o ponto A e B, aparentando ir para o caminho C, mas que leva ao ponto N. Cria narradores em primeira pessoa para dissimular “[...]o verdadeiro lugar de onde fala o discurso do autor” (Duarte, 2009, p. 32). Não somente o discurso do autor, mas também emula, com “passes de capoeira” (Lima, 1997), os discursos hegemônicos e chama para a roda da capoeira onde prepara sua ginga. Em outros termos:

faz de conta que imita e, como na capoeira, repete o movimento do antagonista para colocá-lo em xeque, num jogo que é dança, mas é também luta. Quanto ao leitor, este vê o discurso irônico gingar e ganhar tons explícitos de sátira e carnavalização” (Duarte, 2009, p. 38).

Retornando à realidade brasileira da passagem do século XIX para o XX, vemos então um Bruxo que faz sua mandinga, coletada da cultura não oficial de matriz africana, de modo que a enunciação assume uma forma corpórea e carnavalizada que ginga para a esquerda e para a direita para confundir o adversário – será jogo ou dança? –, pois, conhecendo suas regras, o autor primário domina todos os seus movimentos. O discurso, enquanto linguagem em confronto, estabelece a aterrissagem que abole todas as relações de hierarquia. Com efeito, tudo se passa na roda de capoeira em forma de arena textual e pensamental, e é onde acontece o dialogismo de mestre de capoeira, que utiliza a estratégia de enganar para sugerir uma crítica ao discurso monológico – que no âmbito da narrativa brasileira da passagem do século XIX para o XX reverbera também o etnocentrismo dos colonizadores. Assim, entendemos que, nesta pesquisa, recorrer à teoria do europeu Bakhtin para se pensar a carnavalização na poética machadiana constitui também um golpe da capoeira: um pesquisador brasileiro negro lança mão da teoria europeia, de modo dialógico, para propor uma carnavalização dessa mesma teoria.

Sobre carnavalização, podemos encontrar no livro *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais* (1987), do filósofo Mikhail Bakhtin (1895 - 1975) em que analisa as fontes populares como um conjunto de tradições culturais que pertencem a vários povos da tradição europeia no momento de transição da realidade feudal (medieval) para a mercantil (renascentista). Essas fontes expressam a cultura popular de caráter não oficial, em contraste com uma cultura oficial dominada e regulada pela Igreja Católica e pelo Estado. No contexto de relações pouco mutáveis da Idade Média e de dominação política/cultural/social e econômica por um estamento muito diminuto da população (nobreza e clero), as festividades carnavalescas, como as saturnais romanas ou os carnavais, ou as festas populares no decorrer de todo o ano, propiciavam uma segunda vida, uma renovação da vida do povo. Conforme o autor:

[...] o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações (Bakhtin, 1987, p. 8).

A cantiga e o Morro, espaços carnavalizados e populares, engolem em sequência o espaço literário hegemônico do romance e do Brasil, ou seja, “Machado reinventa um instinto de nacionalidade ao escrever com a pena da galhofa de um Rabelais e com a tinta do humor-melancólico de um Cervantes” (Silva Jr., 2008 apud Medeiros; Silva Jr.; Santos 2023, p. 57).

O que aqui nos interessa é a maneira como esses conceitos são fundamentados, em um primeiro momento, no surgimento da definição associada a Machado de Assis como um mestre

de capoeira, que, no tecer da palavra, cria sua capoeira verbal (Lima, 1997). E, por conseguinte, como essa capoeira verbal se desdobra em uma capoeira literária, perpassando toda a obra machadiana, isto é, não se resumindo a um caso micro das crônicas, mas constituindo-se como o macrocosmo dos textos do Bruxo enquanto um escritor negro-brasileiro.

3. NA LINHAGEM DO AUTOR DEFUNTO

3.1 Sobre o defunto autor: das negativas e da narrativa subterrânea

Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: — amor da glória.
(Machado de Assis)

Augusto Meyer (2008), como já antecipamos, em seu ensaio “O homem subterrâneo”, define o conceito que intitula o texto a partir do protagonista de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Para Meyer, “em Machado, a aparência de movimento, a pirueta e o malabarismo são disfarces que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade – deveria dizer: uma terrível estabilidade.” (Meyer, 2008, p. 15). No jogo da vida, Brás Cubas morre, mas tenta a todo momento viver pela palavra. Existe uma falsa aparência de movimento no ato da escrita póstuma, que esconde uma angústia insuperável, o medo do ponto final. No capítulo LIV, intitulado “A pêndula”, Cubas se incomoda com o relógio, pois o “tic-tac” simulava em sua consciência “ter um instante menos de vida” (Assis, 2019, p. 191), então sempre que o relógio ameaçava dar fim ao tempo, ele dava-lhe corda, para que nunca deixasse de bater:

Imaginava então um velho diabo, sentado entre dous sacos, o da vida e da morte, a tirar as moedas da vida para dá-las á morte, e a conta-las assim:

— outra de menos...

— outra de menos...

— outra de menos...

— outra de menos...

O mais singular é que, se o relógio parava, eu dava-lhe corda, para que ele não deixasse de bater nunca, e eu pudesse contar todos os meus instantes perdidos (Assis, 2019, 191).

Escrever, para Brás Cubas, é como continuar dando corda ao relógio, é, portanto, dar uma continuidade desesperada ao seu último dia no mundo dos vivos, é tentar manter-se presente pelo inacabamento. Até mesmo quando diz que “invenções há, que se transformam ou acabam; as mesmas instituições morrem; o relógio é definitivo e perpétuo” (Assis, 2019, p. 191), ele quebra as características acabadas do relógio que conta os minutos a menos e, perdido em seus pensamentos interiores, chega a Virgília, pois “não ouvia os instantes perdidos, mas os minutos ganhados” (Assis, 2019, p. 192). Percebemos aqui uma “decomposição biográficas” nos moldes de Silva Junior (2008), pois:

[...] Toda ação interna é uma luta contra o poder do tempo: a morte. Nas Memórias póstumas, a biografia começa depois da morte e desafia essa lógica. Machado carnavaliza os diversos estratos dessa linguagem literária e retoma a ânsia humana contra o esquecimento. Nesse caso, a decomposição se estende à heroificação, ao ato encomiástico. Subvertendo a linearidade, por meio da linguagem

autoconsciente e da memória (por serem recordações de morto) incide diretamente em uma reinvenção fantasiada da realidade e da visão realista do trespassse. [...]A lógica é parodiada e o defunto inaugura um novo olhar. Uma espécie de *thanatografia* que se confronta com o olhar do vivo na condição de alguém que vê o próprio acabamento. Divide com o leitor esse movimento de olhar para esse ser personificado ao longo de sua existência (Silva Jr., 2008, p. 67, grifo do autor).

O relógio, representação do acabamento da vida, também assinala o “corroer de si mesmo” (Neto, 2021, p. 92), o tic-tac a cada segundo a menos trazia à tona para Brás Cubas a sua “decomposição biográfica” (Silva Jr., 2008), que, na imagem do relógio, via o seu próprio acabamento. Assim como Brás Cubas personagem temia a finitude de seu tempo, o Brás Cubas defunto autor teme que sua escrita se encerre, porque “toda vez que o crítico observa esse cadáver moral em decomposição, perscruta a necessidade da escrita para dar vida a si próprio e para ser lembrado pelos outros” (Silva Jr., 2008, p. 122). Desse modo, observa-se no relógio o medo da morte, principalmente a morte da memória e o esquecimento, ou seja, todos os caminhos “levam sempre ao mesmo olhar sepulcral: o consolo da saudade de si mesmo” (Silva Jr., 2008, p. 122).

O capítulo que se sucede é o LV, “O Velho Diálogo de Adão e Eva”, que, por meio do estranhamento em um capítulo repleto de pontos, exclamações e interrogações intenciona representar uma cena de relação sexual entre Brás Cubas e Virgília. Tal memória inverte o badalar do relógio, que não mais subtrai, apenas soma aos ouvidos da personagem:

[...]BrásCubas.....
 Virgília.....
 BrásCubas

!.....!
!
 Virgília.....?
 Brás Cubas.....!
 Virgília.....! (Assis, 2019, p. 193).

Esse capítulo é extremamente carnalizado, pois subverte o livro do Gênesis da Bíblia, equipara Brás Cubas e Virgília a Adão e Eva, em uma cena erótica. Aqui, presenciamos o destronamento das hierarquias vigentes, a aterrissagem da cultura oficial católica na imagem de Adão e Eva diante da erotização carnal que estabelece uma “libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (Bakhtin, 1987, p. 8), isto é, o carnaval é a festa do inacabamento, da liberdade e da autenticidade que realoca o signo para uma renovação da linguagem.

O homem subterrâneo esconde-se na linguagem, por meio de sua consciência doentia, fadado a analisar cada movimento, ação e discurso de si e dos outros, assim como Brás Cubas

faz em sua escrita sepulcral. Portanto, “se o movimento é vida e a inércia, morte, podemos dizer que há nele uma letargia indefinível, a sonolência do homem trancado em si mesmo, espectador de si mesmo” (Meyer, 2008, p. 15-16).

Para Augusto Meyer (2008), o fardo da consciência doentia “[...] começa com o fato da consciência por amor à consciência, da análise por amor à análise, então sim, nasce o ‘homem do subterrâneo’” (Meyer, 2008, p. 18). Brás Cubas ama sua própria consciência, constrói teorias filosóficas para cada acontecimento que presenciou, ao exemplo do capítulo XXXVI, “A propósito de botas”:

Então considerei que as botas apertadas são uma das maiores venturas da terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de as descalçar. Mortifica os pés, desgraçado, desmortifica-os depois, e aí tens a felicidade barata, ao sabor dos sapateiros e de Epicuro. Enquanto esta idéia me trabalhava no famoso trapézio, lançava eu os olhos para a Tijuca, e via a aleijadinha perder-se no horizonte do pretérito, e sentia que o meu coração não tardaria também a descalçar as suas botas. E descalçou-as o lascivo. Quatro ou cinco dias depois, saboreava esse rápido, inefável e incoercível momento de gozo, que sucede a uma dor pungente, a uma preocupação, a um incômodo... Daqui inferi eu que a vida é o mais engenhoso dos fenômenos, porque só aguça a fome, com o fim de deparar a ocasião de comer, então inventou os calos, senão porque eles aperfeiçoam a felicidade terrestre. Em verdade vos digo que toda a sabedoria humana não vale um par de botas curtas (Assis, 2019, p. 143).

No excerto, observamos o espírito subterrâneo, apontado por Meyer em Dostoiévski, mas que também recai sobre Brás Cubas. Aí se faz notar o “mal que pode tornar-se tão interessante, proporcionando ao interessado prazeres de masoquista, absurdos, dolorosos, deliciosos, é o mal da consciência” (Meyer, 2008, p. 17). Existe uma volúpia na dor, simplesmente pelo prazer consciente de suportar a dor na intenção de cessá-la posteriormente. O que torna mais complexo esse pensamento é que a consciência doentia, ou seja, uma percepção real das ações, tem total controle e intenção de maltratar a si mesmo.

Meyer (2008) ainda configura essa consciência doentia como um ponto de inércia, ou seja, o homem subterrâneo “fala, fala, fala, mas não sai do lugar, não troca o seu lugarzinho de espectador por nada neste mundo. É incômodo, mas é dele” (Meyer, 2008, p. 17). Nesse caso, podemos confrontar a afirmação com o capítulo XLIX: “A ponta do nariz”, também de *Memórias póstumas...*:

Com efeito, bastou-me atentar no costume do faquir. Sabe o leitor que o faquir gasta longas horas a olhar para a ponta do nariz, com o fim único de ver a luz celeste. Quando ele finca os olhos na ponta do nariz, perde o sentimento das coisas externas, embeleza-se no invisível, apreende o impalpável, desvincula-se da terra, dissolve-se, eteriza-se. Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir somente: é universal (Assis, 2019, p. 178).

O que define a face subterrânea de Brás Cubas é a “inércia da morte”, uma improvável tentativa de continuar vivo, rememorando um passado imutável, em uma “decomposição biográfica a corroer a si” (Silva Jr., Paula Neto, 2008, 2021). Mas, para além disso, diz respeito a ser/estar trancado em si mesmo, amaldiçoado a ter uma consciência hipertrofiada, a perder o sono, a atribuir ao relógio o contar e o fim de seu tempo: ações que configuram um personagem refém de certa lucidez excessiva. “O homem subterrâneo”, nesse sentido, é aquele que Meyer (2008) qualifica como alguém dotado de uma não-ação consciente, um ser eternamente preso à condição de espectador de si mesmo, sem controle da própria vida. É o que se pode perceber no capítulo II das *Memórias...*, “O emplasto”:

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te (Assis, 2019, p. 22).

A imagem do trapézio empregada aqui é intrigante, esse objeto criado para treinamentos militares, ginastas e, por conseguinte, performances circenses, projeta a simulação de um voo, em que um corpo suspenso no ar é carregado pela destreza dos músculos do braço. Contudo, no excerto machadiano, está associado à consciência, que, como o músculo mais forte, suspende o corpo. Nesse balançar, de um lado para o outro, busca a ideia que salta e estende os braços em forma de X (como *circus*), e a consciência agarra a ideia que entrega a mensagem “decifra-me ou devoro-te”. No caso de Brás Cubas, ela o devorou completamente:

Senão quando, estando eu ocupado em preparar e apurar a minha invenção, recebi em cheio um golpe de ar; adoeci logo, e não me tratei. Tinha o emplasto no cérebro; trazia comigo a idéia fixa dos doidos e dos fortes. No outro dia estava pior; tratei-me enfim, mas incompletamente, sem método, nem cuidado, nem persistência; tal foi a origem do mal que me trouxe à eternidade. Sabem já que morri numa sexta-feira, dia aziago, e creio haver provado que foi a minha invenção que me matou. Há demonstrações menos lúcidas e não menos triunfantes (Assis, 2019, p. 31).

Há aí um homem consumido pela própria consciência, que, como um trapezista, sustenta e guia todos os movimentos do corpo, ali suspenso sem ação, como que levado de um lado para outro apenas pela força da gravidade. É o que acontece com o homem do subterrâneo, levado pela força da natureza, que o empurra para lugar nenhum, pelo simples prazer da inação, carregando a mesma certeza da personagem de *Memórias do subsolo* (2009), de Dostoiévski: “[...] a inércia me esmagará” (Dostoiévski, 2009, n.p).

Brás Cubas descobre o amor à inércia pelo método da “consciência por amor à consciência, da análise por amor à análise”, presente nas personagens de Dostoiévski tanto em

A senhoria, quanto em *Memórias do subsolo*. O narrador dos sepulcros indica que, mesmo em vida, gastava seu tempo conscientemente a contemplar o próprio nariz, buscando “suprimir o mundo inteiro” (Meyer, 2008, p.1 7), isto é, “naturalmente, desintegrado desse mundo, fora dele, atribui-se exclusivos direitos de vida” (Meyer, 2008, p. 17).

Com efeito, o resultado direto e legal da consciência é a inércia, isto é, “o ato de ficar conscientemente sentado de braços cruzados” (Dostoiévski, 2009, n.p). Nesse caso, entende-se que o espírito subterrâneo da personagem Ordinov, de *A senhoria* (Dostoiévski, 1847), habita em Brás Cubas no que tange à consciência de si, pois “o herói do espírito subterrâneo declara: a melhor coisa deste mundo é uma inércia consciente. E: ‘há no desespero um prazer ardente, sobretudo quando se tem consciência desse desespero’”. (Dostoiévski apud Meyer, p. 34). Sendo assim, a consciência e o prazer no desespero da consciência inerte são elementos definidores da constituição do homem subterrâneo, cuja morte constrói um olhar inerte sobre o mundo, sem interação ou ação que o modifique. Assim, Brás Cubas considera as vantagens de sua visão no além-túmulo sobre o mundo dos vivos, e Augusto Meyer destaca: “esta é a grande vantagem da morte, que, se não deixa boca para rir, também não deixa olhos para chorar...” (Assis apud Meyer, 2015, p. 36). É nesse rastro que Augusto Silva Jr. (2008) desvela que, no seio desse elogio à solidão da morte, restam apenas “póstumas memórias do apego à vida. Mesmo o mais pessimista dos seres, quando se põe a contar uma história, contraditória e desgraçadamente humana, deseja ser visto e ouvido, crente de que o autor, em si mesmo, é tudo” (Silva Jr., 2008, p. 40).

Os vivos sofrem com os julgamentos de suas ações e ideais, contudo, na morte, toda a moralidade acompanha o corpo para o túmulo para ser devorado pelos vermes. Eles não apenas roem as frias carnes de Brás Cubas, mas a totalidade da representação daquele corpo. Na morte, o corpo se deteriora e todos os padrões (bons ou ruins) servem apenas de adubo para a terra, geram outros frutos. Porém, como o próprio Brás Cubas afirma, não gerou e muito menos germinou filhos, para assim não semear a mediocridade humana para as gerações futuras.

Para Bakhtin, o túmulo e o ventre possuem elementos de renovação e ressurreição na cultura popular, mas, para Brás Cubas, é um fim em si mesmo. Um fim para o passado, para o presente e para o futuro. Para o defunto autor, não existe um porvir. E, mesmo como personagem inacabado, o além-túmulo, aqui, representa um espaço inerte sem força de movimento do mundo ou das coisas. O que mantém a personagem ainda atuante é sua consciência por meio da palavra, que se estende e se espalha pela obra literária. Então, a cura para o que poderia ser caracterizado como melancolia diante do fim, segundo Silva Jr. e Paula Neto (2021), seria:

[...] o riso e do riso nasce o desencanto. Ilusão, leveza, recordações. Sombras de uma mesma decomposição, inventada na forma artística. Nos delírios que habitam passado, na língua viva que pressente um futuro de nada aponta para uma saída: o humano. Nesse entremeio, está a humanidade, e só há humanidade, porque há discursos, imagens e riso. Para os defuntos personagens, o sentido do fracasso geral, torna-se algo complexo, uma linguagem, um romance, um réquiem da deformação: no reino liminar onde habitam vivos e mortos só há palavras, palavras e palavras... (Silva Junior; Paula Neto, 2021, p. 170).

Nesse sentido, a palavra atribui vida ao defunto autor, isto é, ao narrador subterrâneo. Assim, “a raiz “sub-” aponta para essa narrativa catabática em que o ser, pela palavra, ao analisar-se a si mesmo, analisa o mundo. Nas vozes, nas memórias, nas teorias é que se afirmam os tons de sarcasmo e as formas de decomposição biográfica” (Silva Jr.; Paula Neto, 2021, p. 162). Ficam evidentes, desse modo, as diversas camadas que a consciência doentia de Brás Cubas coloca sobre seu próprio discurso, soterrando-o, tornando-o subterrâneo, de tal maneira que tudo que o narrador personagem faz, conscientemente, é resolver todas as questões suprimindo-as, com piruetas, anedotas e chistes filosóficos. Portanto, segundo Silva Jr. (2008), e com ele concordamos:

A opção pela morte falante faz com que a vida continue por fantasia. Olhando para o morto o autor e o leitor apreendem a realidade e as eternas contradições humanas que nos conduzem ao dia fatídico. Por essa visada, atinge-se esse saber universal (e inventivo) de algo que nunca foi efetivamente “explicado”. O subterrâneo, o viés sepulcral, permitiu a esses autores periféricos romperem com as correntes tradicionais de suas literaturas nacionais e com representações européias (Silva Jr., 2008, p.185).

Alfredo Bosi (2018) muito bem destaca, no artigo “Augusto Meyer: crítica machadiana e memória”, que Machado de Assis elabora, em sua estética, um distanciamento entre a forma – alicerçada em modelos – e o sentido da mensagem, criando, assim, uma máscara revestida pelo jogo do humor, que, segundo o autor, “reconhece, sob uma forma leve, aparentemente jocosa, as contradições e as mazelas da conduta humana vista individualmente ou no teatro da História” (Bosi, 2018, p. 195). As “mazelas da conduta humana” são o que a medalha esconde da luz da moralidade humana.

Todavia, o lado avesso, em que está contido o sentido da mensagem, revela uma característica diferente, pois retirado o humor, a forma jocosa e os modelos referenciados de Sterne e Xavier de Maistre, levanta-se do sepulcro, do soterramento, um aborrecimento da vida, ou nas palavras de Bosi, “uma volúpia do nada, o taedium vitae do espectador de si mesmo” (Bosi, 2018, p. 195). Nesse sentido, existe na medalha uma gravidade recôndita, um soterramento subterrâneo que faz parte da própria genealogia dos Cubas, e que se torna movimento não apenas de imaginação, mas também de realidade inventada.

A família Cubas, e principalmente o pai de Brás Cubas, não desejava associar-se a Damião Cubas, tanoeiro de ofício, pois o apelido cheirava “excessivamente a tanoaria” (Assis, 2019, p. 25). Engenhosamente, vira-se a medalha: Damião Cubas foi soterrado, avessado, escondido no subterrâneo. Toma espaço agora Luís Cubas, que herda todo o esforço de trabalho de seu pai, na tanoaria e na lavoura, e ascende socialmente, estuda em Coimbra e adquire status na sociedade abastada carioca. Sendo assim, para os sucessores dos Cubas, a família começa em Luís, não em Damião – não por coincidência, mas por necessidade de expressão de poderio econômico.

O nome Luís é de origem portuguesa e, semanticamente, denota descendência do país que colonizou o Brasil, o que revela inconscientemente um falso status. Damião, nome de origem grega, é adotado popularmente pelo latim vulgar. Mesmo significando “domador” ou “vencedor”, o que importa no Brasil do século XIX são as aparências e não a origem dos fatos. Com isso, a condição de prestígio do licenciado não era suficiente para o pai de Brás Cubas, o cheiro da tanoaria ainda estava naquela medalha, mesmo que escondido no avesso. Foi necessário soterrar mais ainda a origem dos Cubas, uma nova medalha, por meio da “imaginação” e da falsificação inventiva, enviando para o subterrâneo sua descendência advinda da tanoaria. O narrador de suas memórias agarra-se, assim, à criação, de forma jocosa, e, por meio da pirueta verbal, associa o sobrenome Cubas ao cavaleiro que retirou com violência trezentas cubas aos mouros. Com esse capítulo, conseguimos perceber o que Alfredo Bosi chama de “epidérmica volubilidade”, que está expressa no modo de narrar subterrâneo, que se apresenta não apenas na engenhosidade do defunto autor, mas também é um estilo herdado de sua família, o estilo literário de invenção e falsificação brasubiano:

Haveria por trás da epidérmica volubilidade ‘uma profunda gravidade’. Por sua vez, no subsolo do palco onde se exibem as piruetas verbais, jaz ‘uma terrível estabilidade’. São expressões que conotam antes morte do que vida, antes peso (gravidade) do que o movimento espontâneo da existência. No entanto, a vida reponta no coração mesmo desse homem subterrâneo e se exerce no trabalho da análise (Bosi, 2018, p. 195).

O repontar da vida no coração de Brás Cubas só se faz essencial no seu instante de escrita como forma de manter-se vivo e evitar – ou protelar – o ponto final. Conforme exposto por Silva Jr. acerca dessa busca pela vida:

Quando percebe que se reduziu a menos que ser e quando não podia mais fazer nada, ele discursa. Se os mortos vão depressa, os vivos, na solidão do esquecimento, vão mais depressa ainda. Toda vez que o crítico observa esse cadáver moral em decomposição perscruta a necessidade da escrita para dar vida a si próprio e para ser lembrado pelos outros. A morte e a memória, uma constante nos romances posteriores, levam sempre ao mesmo olhar sepulcral: o consolo da saudade de si mesmo (Silva Jr., 2008, p. 122).

Assim, a escrita do subterrâneo, dotada de uma consciência doentia e de muitas reticências, busca incansavelmente o inacabamento de si e do mundo. Por isso, existe uma falsa sensação de movimento, de vida, mas que sempre revela sua gravidade e a paixão pela inércia.

3.2 Enfim, o supraterrâneo: um narrador que sobe o Morro

Se nos atentarmos à palavra supraterrâneo/supraterrânea, podemos descobrir algumas informações sobre a etimologia da palavra. Na Gramática Normativa da Língua Portuguesa de Rocha Lima (2011), “supra” aparece listado como prefixo latino que indica *posição em cima*, assim como no Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa: “supr(a)- pref., do lat. supra-, de suprā ‘acima de’” (Rocha Lima, 2011, p. 255). Outros dicionários e gramáticas seguem a mesma linha de raciocínio: o prefixo se refere a algo que está sempre em nível acima/ superior. Esse prefixo, para nós, serve como elemento comparativo para estabelecer diferença com o prefixo “sub”, ou seja, o que vem de baixo para cima. São, portanto, imagens invertidas, mas que se completam. Pensando agora o termo em sua completude, resta-nos o terreno/terrâneo, termo que advém do terreal, relativo ao terrestre e ao mundano com suas características de renovação. Sobre esse aspecto, Bakhtin (1987) muito bem nos adverte acerca da diferença que existe entre o que está em cima e o que está embaixo:

O "alto" é o céu; o "baixo" é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este ser o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. [...] Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor (Bakhtin, 1987, p. 18-19).

Então, aqui, nasce o *supraterrâneo* em uma paronímia com o subterrâneo postulado por Augusto Meyer: os dois estão ligados à terra, à absorção e à renovação, porém em topos diferentes. Enquanto o primeiro — supraterrâneo — movimenta-se acima da terra sobre a luz da história, o outro — subterrâneo — vem dos sepulcros, lembrado para tentar alcançar a ressurreição almejada pela palavra. Para Brás Cubas, resta semear-se discursivamente, porém não dá vida a mais nada, pois, como ele mesmo afirma, no capítulo final de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (Assis, 2019, p. 422).

Considerando o caso não de Brás Cubas, mas do Conselheiro Aires, gostaríamos de pensar responsiva e dialogicamente a face do subterrâneo diante do supraterrâneo, pois, ainda que Brás Cubas pense a si mesmo, revela, entretanto, as faces elitizadas da burguesia e da constituição das raízes brasileiras, usa da inércia e da morte para escrever seu livro como espaço de rememoração eterna. Já o Conselheiro Aires pensa e discursa sobre o Brasil durante a passagem de sua vida e participa da constituição dessa história (particular e coletiva). A ação do personagem acontece nas minúcias do discurso e sua verdadeira intenção está encoberta por

palavras médias que não concordam nem discordam com as controvérsias, permitindo que seus interlocutores interpretem o que lhes convenha. Cada uma dessas personagens, Aires e Brás Cubas, tem sua própria forma estilística de expressão. A escrita brasclubiana está para o “enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica” e mais:

o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (Assis, 2019, p. 238).

Chega a ser um movimento de queda, de catábase, conceito grego de premissas socráticas de descida ao inferno (Sousa, 2013). Trata-se de uma escrita em decaída, que não encontra precedentes na tradição do romance latino-americano até o século XIX (Fuentes, 2000). Já Aires, afirmando-se como um autor sóbrio, ágil e retilíneo revela que:

sei como as coisas se passaram, e refiro-las tais quais. Quando muito, explico-as, com a condição de que tal costume não pegue. Explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção (Assis, 2018, p. 64).

Esses movimentos exercem uma força observada pela crítica polifônica, conforme proposta por Augusto Silva Jr. e Ana Medeiros (2015), isto é, o fio que une teoria e texto literário passa pelos conceitos de polifonia, dialogismo e inacabamento. Quando falamos de polifonia, inequivocadamente, estamos remetendo aos contributos de Mikhail Bakhtin. Segundo o pensador russo (Bakhtin, 1987), trata-se da multiplicidade de vozes e consciências que apresentam a liberdade do indivíduo e o arranjo coletivo da vida social, uma força organizadora dos discursos e ideologias: “[...] multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos, mantendo sua imiscibilidade” (Bakhtin, 2013, p. 5). Em outros termos:

Todo discurso, portanto, na sua relação eu-outro, lança-se como fronteiroço porque constituído pela interação de vozes. O limem, neste sentido, permite entradas e saídas discursivas: faculta experiências, pressente processos, modaliza funções (discursos realizados por culturas, grupos e indivíduos) e permite mapear estruturas. Na análise literária, o pensador confronta os modos de os discursos serem percebidos, as formas de assimilar e construir cronotopos, a atuação de cada indivíduo em suas alteridades singulares e como cada personagem pode ser interpretado, com variantes de sentidos (Silva Jr.; Medeiros, 2015, p. 240-241).

O dialogismo, portanto, categoria primordial do pensamento bakhtiniano, é a concepção de que todo discurso é uma resposta a outros discursos que o precederam ou que o anteciparam, suscitando, continuamente, novas respostas. Esses confrontos enunciativos estabelecem uma

relação de dialogicidade capaz de produzir e compreender discursos que se relacionam com outros discursos, criando sentidos múltiplos e dinâmicos. Com isso, a enunciação, enquanto força discursiva em movimento, é um fenômeno que busca, sempre, a alteridade, a responsabilidade e o inacabamento:

O movimento interior da crítica polifônica é justamente o inacabamento. Essa força volitivo-responsiva que, no centro nervoso do exercício de análise literária-discursiva, conjuga pluralidade, variantes, diversidades e elos responsivos. O sistema polifônico de análise entende o sentido do discurso (do belo) como uma intensificação do ser e da verdade. Na sua força polifônica, funde-se com a própria orquestra, com as vozes, com o belo estético e com a força ética de deixar que o outro fale: assim, a cortinado espetáculo do mundo, chamada vida, nunca é fechada e canções amigas são entoadas e ouvidas ininterruptamente, pois ninguém disse ainda a última palavra (Silva Jr.; Medeiros, 2015, p. 243).

Sendo assim, o romance polifônico explicita uma multiplicidade de sujeitos isônomos e independentes: ativismo especial e consciências como não-objetos do discurso do autor, pois “as personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar a vida autônoma no mundo” (Bakhtin, 2006, p. 6). As vozes são os próprios sujeitos do discurso em condição de arena até mesmo com o próprio autor, conforme explica Paulo Bezerra, no prefácio de *Problemas da poética de Dostoiévski* (2013), em que adverte que, no romance polifônico, nota-se a:

[...] representação de consciências plurais, nunca da consciência de um eu único e indiviso, mas da interação de muitas consciências, de consciências unas, dotadas de valores próprios, que dialogam entre si [...] não se tornam objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor (Bezerra, 2013, p. X).

Desse modo, o narrador supraterrâneo, conceito que aqui apresentamos fazendo-se analogia ao termo empregado por Meyer para se referir a Brás Cubas, inicia a narrativa no ato de subir e no gesto de se fixar no Morro do Castelo. Assim, inaugura-se um romance de vertente popular, demarcado pelo espaço, pelas vozes que assumem percepções e afirmações condutoras do enredo da trama, iniciado pela adivinhação e pela cantiga popular no alto do Morro carioca.

A face do narrador de *Esau e Jacó* está para a de um memorialista da vida alheia, que constrói um romance colocando a si mesmo como personagem e mescla o registro realista e a ficção romanesca. Porém, o que sustenta a narrativa é seu lado autor defunto, com a liberdade da autoconsciência do texto (Senna; 2008), de si mesmo e das personagens. Marta de Senna, em *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos* (2008), nomeia por romances autoconscientes “aqueles agudamente ciosos de si mesmos enquanto meras estruturas de palavras” (Senna, 2008, p. 20). Uma das características do romance moderno, desde Cervantes, é a sua capacidade de questionar a si próprio, não por meio de um discurso explícito, mas via

manipulação técnica da forma que pretende representar a realidade. Os romancistas dessa tendência são aqueles que se dedicaram a experimentar formas cujo objetivo é alertar o leitor para a ficção como um produto conscientemente articulado e não como uma mimesis do real (Senna, 2008; Alter, Robert, 1969). Com isso, o narrador autoconsciente é aquele que se intromete no discurso do narrador neutro e comenta a ação, sugerindo alternativas possíveis, invocando o auxílio do leitor, provocando-o a colaborar na obra. Exemplo disso é o curto capítulo XXVII, intitulado “De uma reflexão intempestiva”:

O que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros. Daí a habilidade da pergunta, como se dissesse: ‘Olhe que o senhor ainda nos não mostrou a dama ou damas que têm de ser amadas ou pleiteadas por estes dois jovens inimigos. Já estou cansada de saber que os rapazes não se dão ou se dão mal; é a segunda ou terceira vez que assisto às blandícias da mãe ou aos seus ralhos amigos. Vamos depressa ao amor, às duas, se não é uma só a pessoa...’ Francamente eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. Suponha que eles deveras gostem de uma só pessoa; não parecerá que eu conto o que a leitora me lembrou, quando a verdade é que eu apenas escrevo o que sucedeu e pode ser confirmado por dezenas de testemunhas? Não. senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita do que me vissem sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dois capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras (Assis, 2016, p. 63).

Neste trecho, observamos uma tensão dialógica entre o narrador e seus leitores. Por meio da consciência criadora, o leitor ganha uma voz que, no decorrer da leitura, aparenta ser mesmo sua: “olhe que o senhor ainda nos não mostrou a dama ou damas que têm de ser amadas ou pleiteadas por estes dois jovens inimigos” (Assis, 2016, p. 63) e responde em seguida, “francamente eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método” (Assis, 2016, p. 63). Machado de Assis, aparentemente, prevê os questionamentos dos seus leitores e os insere na sua narração em diálogo com o narrador supraterrâneo, fortalecendo o dialogismo e a polifonia do romance, criando uma arena única de vozes complexas e conflitantes. Além disso, acontece outro movimento importante para Bakhtin nesse trecho, que é a alteridade: “Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador” (Assis, 2016, p. 63). Aqui, o narrador supraterrâneo sugere uma construção narrativa conjunta, entrega a pena para que a leitura vá construindo a narrativa, já que a leitora (suposta) deseja chegar logo aos amores. Contudo, o narrador retoma as rédeas narrativas novamente quando levanta uma proposta, “mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dois capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras” (Assis, 2016, p. 63). O narrador pede confiança, mesmo

que boceje em alguns capítulos, pois, enquanto “relator destas aventuras”, assume que conhece os fatos e sabe como eles se sucederam. Assim, assume o caráter memorialístico da vida alheia, e, como um narrador terrenal, narra “a verdade” (Assis, 2016, p. 63), enquanto seus fatos acontecem “[confirmados] por dezenas de testemunhas” (Assis, 2016, p. 63), por isso temos aqui um exímio exemplo do narrador supraterrâneo, pois como aponta Medeiros (2017):

Inserido na genealogia de narradores machadianos, enquanto derradeiro deles, o conselheiro é alguém que narrou vivo sem perder de vista, por um segundo sequer, a certeza do fim. Praticante da maiêutica socrática, ocupava-se em questionar os vivos, ouvir seus longos solilóquios, aconselhá-los e concluir que o resto é silêncio (Medeiros, 2017, p. 101).

Outro aspecto que compõe o narrador supraterrâneo é a gíngua verbal machadiana, em que, com o passe de *capoeira*, usa da palavra como esquivada para aquilo que ele não pode dizer. “O estilete se disfarçava em estilema para, como se fosse apenas palavra, apenas graça e jogo, exprimir posições e convicções. Ou mesmo hesitações” (Lima, 1997, p. 38). O narrador parece hesitar, quando sugere entregar a pena ao leitor, para que ele vá compondo a história nos moldes clássicos, mas logo o engana, golpeia, esquiva, negaceia e golpeia novamente retomando a pena. Esse ato de entregar e tomar de volta aparenta ser inofensivo, contudo “ele pratica na disposição da letra o que a letra não podia dizer” (Lima, 1997, p. 39). E aí está o Bruxo que gíngua com a palavra para fazer mandinga. Entregar a pena ao leitor significa, no século XIX, entregar-se aos moldes das ciências positivistas, de um determinismo que invalida a escrita de pessoas negras segundo sua raça, seu meio e seu momento. Tomar a pena de volta é rebelar-se contra uma literatura brasileira caricata, registrando que corpos negros também produzem arte. A capoeira verbal no narrador supraterrâneo está em tirar a pena da mão da branquitude, que precisa repensar e se responsabilizar esteticamente.

Além da autoconsciência dos narradores e da capoeira verbal, para compreensão do homem supraterrâneo, nos apoiaremos também nos estudos de Walter Benjamin (1985), recorrendo à sua percepção de história a partir da materialidade, isto é, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 1985, p. 195). Portanto, o passado não é único e estático, mas mutável a partir do ponto de vista de quem o conta e altera. Em nosso caso, o homem supraterrâneo, Aires, expõe os pormenores saturados da elite brasileira da passagem do século XIX para o XX e os “agoras” vividos e presenciados por um narrador que também é personagem. De maneira raramente dialógica e polifônica, contribui para construir uma materialidade histórica,

importante para nos afinarmos ao que diz Benjamin e suas *Teses sobre o conceito de História* (1940):

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas para no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história. [...] faz desse passado uma experiência única (Benjamin, 1985, p. 195-196).

Dito isso, o que faz do Conselheiro Aires um narrador terreal, diferentemente do narrador dos sepulcros (situado abaixo da terra, o defunto autor Brás Cubas), é sua visão única da história narrada no momento em que ela acontece. Dito de modo muito sintético: o Aires, supraterrâneo, narra a agoralidade dos acontecimentos – em forma de cadernos publicados ou de diários (Memorial de Aires); já o Cubas, subterrâneo, narra o passado, aquele que viveu, viu ou inventou... Falamos, inclusive, da história do Brasil: sua independência, a passagem do Império à República, as transformações da capital federal (então Rio de Janeiro).

Na medida em que acompanha a trajetória das personagens, o leitor vive, no campo do supraterrâneo, um presente descrito na história, contado no decurso dos acontecimentos: narrador e personagem Aires, os demais personagens do romance, as figuras históricas do Brasil e nós, leitores, ficamos imiscuídos na sucessão de acontecimentos imprevisíveis de um romance ainda mais inacabado do que *Memórias póstumas*... Isso porque a obra de 1880/81 conserva um fim evidente: contar a vida, acabada porque finita, de Brás Cubas; já o livro de 1904 exprime o inacabamento de modo latente porque narra, justamente, a história por fazer de pessoas vivas e de uma nação ainda por se constituir e reconhecer.

3.3 Autor defunto e uma narrativa polifônica: o Brasil começa no Morro

Caro, leitor. Cara leitora. Pesquisar é, como já foi exposto por Machado de Assis em sua crônica, e também referenciado nesta dissertação, como “catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mette o nariz, ahí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto” (Assis, 1910, p. 438). Ao catar a fortuna crítica machadiana, descobrimos outro texto em que Augusto Meyer utiliza-se do termo “O homem do subterrâneo”, agora associando-o não somente às *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas também ao *Memorial de Aires* (1908) e *Esau e Jacó* (1904).

O texto referido texto intitula-se “O romance machadiano: o homem do subterrâneo” (1964) e difere tanto em quantidade quanto em conceitos abordados se comparado ao ensaio “O homem subterrâneo”, do mesmo autor, do ano de 1935. Meyer disserta sobre o tema de cada um dos romances, considerados por ele como “um esquema psicológico de composição” (Meyer, 1964, p. 357), em que “predomina a pseudo-autobiografia” (Meyer, 1964, p. 357). Isso posto, o crítico nomeia as personagens e os romances que caracterizam sua afirmação: Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires. De certo modo, ele deixa *Esau e Jacó* de lado, pois acredita que é o romance de preparação para o *Memorial*. Vejamos o que Meyer pensa, ao menos neste artigo que agora mencionamos, sobre *Esau e Jacó*:

Eis uma pergunta que faria as delícias do próprio Machado. Ele mesmo pôs à testa do manuscrito uma epígrafe: ‘Dico, che quando l'anima mal nata’. Mal nata, esclarecem os dantólogos, é a alma que nasceu predestinada a alguma desventura. Teria havido, na intenção de Machado, e apesar do verso reticente, não só uma alusão ao episódio do Inferno (V, 7), o ‘tribunal de Minos’, mas uma interpretação pessoal e filosófica do passo aludido: diante do grande mistério, à beira da cova, prepara-se a alma para confessar-se inteira? Ou será a versão machadiana de um tema característico da ficção naturalista da mesma época: a hereditariedade, os fatores predisponentes transmitidos pelo sangue. [...] Não pode haver punição alguma, nem prêmio eterno, se a alma nasceu predestinada ao erro, ao desvio, à desventura. [...] No capítulo final de *Esau e Jacó*, deixa bem claro o Conselheiro Aires que Pedro e Paulo não poderiam reconciliar-se porque eram os mesmos, desde o útero: ‘Aires sabia que não era a herança, mas não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero. Preferiu aceitar a hipótese, para evitar debate, e saiu apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna’. E a confirmação daquela variante do título, indicada na ‘Advertência’: Ab ovo. Quanto à preocupação pessimista de Machado pela ‘herança do mal’, pelo mal de nascer, veja-se a última negativa de Brás Cubas, que ele considera aliás um saldo, um pequeno saldo: ‘Ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria’ (Meyer, 1964, p. 363).

Avançando para a face de Aires, cumpre dizer que o Conselheiro brinca, em seu romance, com as suposições, com a imagem da ação que esconde um pensamento, como um enxadrista que entrega um peão, explicitamente inocente, mas que revela, na penumbra, um

esquema de ataque. Como um capoeirista, que ginga para um lado e para o outro, escondendo e enganando qual será seu próximo movimento, o golpe pode vir de qualquer lugar. Por isso, a capoeira, enquanto jogo, é mais refinada que o xadrez. O xadrez está envolto em formas rígidas, tradições consagradas, caminhos e resoluções estudadas, enquanto a capoeira, de matriz africana, nasce do jogo, da análise do presente, do imprevisível, do instinto, do ato de esconder uma ação de um corpo em movimento, do inacabado, na arena em que o discurso é o corpo e o corpo se faz texto:

A capoeira é o curso dos vadios, corpos que não se deixaram domesticar, por isso mostra-se como modo de sentir, pensar e fazer necessários para desvendarmos o Brasil. A capoeira como ato filosófico nos convoca a enfrentar a nossa presença, na roda grande, implicada ao outro com quem se joga. Na capoeira, como na vida, não há como se sagrar como único vencedor: o bonito do jogo é negacear, mostrar que podia ter feito (Rufino, 2020, p. 129).

O negaceio e a esquivia da capoeira em Machado têm aproximações com alguns aspectos abordados por Roberto Schwarz (2000), quando discorre sobre encobrir/descobrir do autor:

No romance machadiano praticamente não há frase que não tenha segunda intenção ou propósito espirituoso. A prosa é detalhista ao extremo, sempre à cata de efeitos imediatos, o que amarra a leitura ao pormenor e dificulta a imaginação do panorama. Em consequência, e por causa também da campanha do narrador para chamar atenção sobre si mesmo, a composição do conjunto pouco aparece. Entretanto ela existe, e, se ficarmos a certa distância, deixa entrever as grandes linhas de uma estrutura social (Schwarz, 2000, p. 18).

A acepção de Schwarz se refere a uma gama de narradores machadianos que, em suas narrativas negaceiam, esquivam-se e escondem suas verdadeiras intenções. Nesse sentido, encontramos, também em José Paulo Paes (2008), uma reflexão sobre a ocultação, diretamente ligada ao Conselheiro Aires:

A ocultação é, aliás, um pendor de espírito que calha à personalidade do autor do livro, cujos trinta e tantos anos de carreira diplomática deixaram-lhe na alma o ‘calo do ofício’. A despeito de sua aparente ‘falta de vocação’, que o teria levado ao exercício de uma diplomacia apenas ‘decorativa’, mais acomodada ‘às melodias de sala ou de gabinete’ que à celebração de importantes ‘tratados de comércio’ ou ‘alianças de guerra’, o conselheiro — conforme diz o Machado ortônimo desse seu dileto heterônimo — fora ‘diplomata excelente’, com aguçada ‘vocação de descobrir e encobrir’, ‘verbos parentes’ em que se contém ‘toda a diplomacia’ (Paes, 2008, n.p).

No fim, tudo não passa de uma capoeira machadiana, como nas contribuições de Luiz Costa Lima (1997), ou, na pena certa de Eduardo de Assis Duarte (2009), o discurso se torna um “tenso jogo entre o dado local ou nacional e as muitas referências universalizantes, [revelando-se] a ginga verbal do capoeirista, sempre pronto ao disfarce e ao engodo” (Duarte, 2009, p. 29). De tal maneira que Machado de Assis nos convida para participarmos da roda de

capoeira, ginga e joga com o leitor encobrendo seus golpes, esperando pacientemente o deslize do leitor desatento para acertá-lo em cheio. Ao que já diria o grande mestre Pastinha: “Seu princípio não tem método, seu fim é inconcebível ao mais sábio dos capoeiristas.”⁶ Aos ansiosos por respostas, atrasem o passo e façam valer a máxima: “Devagar também é pressa” (Rufino, 2020, p. 129).

Essa vertente de negaceio, ginga e dissimulação é elemento constituinte do penúltimo romance do Bruxo do Cosme Velho. Observamos a construção de uma narrativa singular que desponta inicialmente do Morro do Castelo, em que Machado mais uma vez desvela os pensamentos soterrados por ações falseadas da burguesia patrimonialista brasileira. Porém, por quais motivos, como afirma a advertência, essa narrativa de “estranha matéria” e “com um pensamento interior e único, através das páginas diversas” (Assis, 2016, p. 13) possuiu um movimento tão único, que aponta diretamente para a cultura popular? A resposta está no narrador que – vale frisar – faz-se também personagem e autor do romance.

José da Costa Marcondes Aires, antes de apresentar-se, preocupa-se antes em apresentar os outros. Personagem que também se constitui narrador e autor, indicado por um editor fictício, M. de A., só é por nós (re)conhecido no capítulo XII, intitulado “Esse Aires”:

Esse Aires que aí aparece conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo, e quase nenhum vício. Não atribuas tal estado a qualquer propósito. Nem creias que vai nisto um pouco de homenagem à modéstia da pessoa. Não, senhor, é verdade pura e natural efeito. Apesar dos quarenta anos, ou quarenta e dois, e talvez por isso mesmo, era um belo tipo de homem. Diplomata de carreira, chegara dias antes do Pacífico, com uma licença de seis meses. Não me demoro em descrevê-lo. Imagina só que trazia o calo do ofício, o sorriso aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada, tudo tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo. Talvez a pele da cara rapada estivesse prestes a mostrar os primeiros sinais do tempo. Ainda assim o bigode, que era moço na cor e no apuro com que acabava em ponta fina e rija, daria um ar de frescura ao rosto, quando o meio século chegasse. O mesmo faria o cabelo, vagamente grisalho, apartado ao centro. No alto da cabeça havia um início de calva. Na botoeira uma flor eterna (Assis, 2016, p. 39).

Outras qualidades desse Aires que aí vamos conhecendo também foram e serão expostas por outros personagens, como Natividade, que, em busca do compadecimento do Conselheiro, o elogia:

[...] um amigo, um homem moderado, um homem de sociedade, hábil, fino, cauteloso, inteligente, instruído...

— Eu, em suma?

⁶ Citação extraída do texto “Ê, viva a capoeira, camará!: A capoeira se reinventa no tempo e ensina a arte da resistência ancestral”, de Anaíra Lobo. Disponível em: <https://www.brasildefatoba.com.br/2018/11/20/e-viva-a-capoeira-camara>. Acesso em: 4 jun. 2024.

— Adivinhou.

— Não adivinhei; é o meu retrato em pessoa (Assis, 2016, p. 81).

Nesses excertos, moldam-se as particularidades do narrador-personagem à nossa percepção pelo próprio Aires autor. Existe um problema de complexidade estética e estilística com nosso narrador. Como ele pode ser autor do romance, narrador e personagem ao mesmo tempo? Para armar tal explicação, devemos nos ater ao que Bakhtin exemplifica em sua obra que, no Brasil, consolidou-se publicar até pouco tempo por *Estética da criação verbal*. No capítulo 2 de tal obra, o crítico russo refere-se a uma peça teatral, e tal metáfora, para *Esau e Jacó*, é valorosa, na medida em que o crítico levanta a seguinte questão: “quando e em que proporção o ator cria esteticamente?” (Bakhtin, 2011, p. 70). Mais adiante, ele responde:

[...] o todo da peça já não é percebido de dentro da personagem — como acontecimento de sua vida — nem como seu horizonte vital, mas como ponto de vista do autor-contemplador ativo esteticamente distanciado, como ambiência deste, e aqui se inserem elementos transgredientes à consciência da personagem. O ator cria a imagem artística da personagem diante do espelho, diante do diretor, com base na própria experiência externa (Bakhtin, 2011, p. 70-71).

Podemos aproximar, dentro do discurso literário, o Conselheiro Aires ao ator bakhtiniano, que, por meio da alteridade, atua como um “autor-contemplador ativo esteticamente distanciado” (Bakhtin, 2011, p. 70) dentro do romance, observando a si mesmo externa e internamente por meio da autoconsciência. Ele não somente cria à imagem de um autor, como também de um narrador e de um personagem atuante, que se inscreve na história como alguém que apenas conta a sucessão dos fatos, tentando convencer o leitor de que sua história não passa de um romance ficcional, mas que se torna mais do que isso. Nos termos de Bakhtin, o romance aqui é um gênero vivo e inacabado que mais se aproxima do inacabamento humano, por isso devora os outros gêneros e muitas vezes confunde-se com o diário, dada a profunda mescla de gêneros literários que o romance polifônico pode promover.

Machado de Assis constrói um romance que devora os outros gêneros, pensando-se na definição de Bakhtin (2019) em seu texto “O romance como gênero literário”:

O romance, como dissemos, convive mal com os outros gêneros. Não se pode falar de nenhuma harmonia baseada em mútua delimitação e mútua complementaridade. O romance parodia os outros gêneros (precisamente enquanto gêneros), desvela o convencionalismo de suas formas e de sua linguagem, desloca alguns gêneros, incorpora outros à sua própria construção, reinterpretando-os e reacentuando-os (Bakhtin, 2019, p. 68).

Nesse sentido, em *Esau e Jacó*, observamos outros gêneros como elementos internos ao seu penúltimo romance-esfinge, pois, ao passo que apresenta características narrativas, também está povoado de um tom de crônica, de observação de fatos, de pessoas e ações que realmente aconteceram na vida do narrador-personagem, como se organizasse em um romance os acontecimentos que não entraram nos diários e no *Memorial*. Podemos, então, assumir que Aires, na condição de exímio memorialista da vida alheia, torna-se um narrador de características únicas. Mas por que “memorialista da vida alheia”? Essa nomenclatura nos veio em forma de trapézio e queremos expô-la para nos livrarmos logo dela, não deixando que se torne uma ideia fixa. No capítulo 64 das *Memórias póstumas...*, comparativamente, existe um trecho em que Brás Cubas define a baronesa, personagem que tecia suas desconfianças da secreta relação entre Cubas e Virgília. No excerto, Cubas exhibe descrição da referida baronesa, que muito bem poderia servir para apresentar o Conselheiro Aires – se um hipotético encontro entre os dois icônicos personagens tivesse acontecido na poética machadiana. Assim diz o narrador defunto sobre a mulher bisbilhoteira:

Não falava muito nem sempre; possuía a grande arte de escutar os outros, espiando-os; reclinava-se então na cadeira, desembainhava um olhar afiado e comprido, e deixava-se estar. Os outros, não sabendo o que era, falavam, olhavam, gesticulavam, ao tempo que ela olhava só, ora fixa, ora móbil, levando a astúcia ao ponto de olhar às vezes para dentro de si, porque deixava cair as pálpebras; mas, como as pestanas eram rótulas, o olhar continuava o seu ofício, remexendo a alma e a vida dos outros (Assis, 2019, p. 223).

Aires partilhava desse ofício de “remexer a alma e a vida dos outros”, e o fragmento de *Memórias póstumas de Brás Cubas* figura a personalidade do velho narrador dos dois últimos romances machadianos. Isto é, a necessidade de vasculhar a existência outra é “daquele invencível desejo de conhecer a vida alheia, que é muita vez toda a necessidade humana” (Assis, 2016, p. 17). Entretanto, o Conselheiro emenda esse comentário em tom de ditado popular, no momento em que narra o olhar de uma mulher negra e de um sargento que observam, cuidadosamente, Natividade e sua irmã Perpétua subirem o Morro, na abertura de *Esau e Jacó*:

Natividade e Perpétua conheciam outras partes, além de Botafogo, mas o Morro do Castelo, por mais que ouvissem falar dele e da cabocla que lá reinava em 1871, era-lhes tão estranho e remoto como o clube. **O íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira mortificavam os pés às duas pobres donas. Não obstante, continuavam a subir, como se fosse penitência, devagarinho, cara no chão, véu para baixo. A manhã trazia certo movimento; mulheres, homens, crianças que desciam ou subiam, lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre, todos olhavam espantados para elas, que aliás vestiam com grande simplicidade; mas há um donaire que se não perde, e não era vulgar naquelas alturas.** A mesma lentidão do andar, comparada à rapidez das outras pessoas, fazia desconfiar que era a primeira vez que ali iam. Uma crioula perguntou a um sargento: ‘Você quer ver que elas vão à cabocla?’. E ambos pararam a distância, tomados daquele invencível desejo

de conhecer a vida alheia, que é muita vez toda a necessidade humana (Assis, 2018, p. 53, grifo nosso).

Nota-se, pelo “donaire” de Natividade e Perpétua, que não se misturavam com a vulgaridades “naquelas alturas”, e sua “lentidão no andar, comparada à rapidez das outras pessoas”, demarca a estranheza daquela dupla de Botafogo no espaço geográfico, mas também cultural e social do Morro do Castelo. As irmãs pertencem a uma cultura autoproclamada oficial, diretamente ligada ao sistema político, econômico e religioso que se mostra, este sim, “estranho e remoto” a maior parte da população comum. A população trabalhadora, que sobe e desce a mesma ladeira “íngreme”, paga sua penitência diária, que as “duas pobres donas” não conseguiam suportar. Trabalhadores populares de múltiplos universos e vozes, “mulheres, homens, crianças que desciam ou subiam, lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre” representam a cultura popular em movimento em um espaço crescente da cidade do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX – o morro. Nesse sentido:

Machado de Assis realiza a ‘geopoesia’ como literatura liminar que flagra personagens comuns da história. Brasileiros das margens e do morro, como Bárbara e seu pai, que se libertam de ‘posições sociais anteriores’ ocupam, na matéria literária (escrita, cantada, performada, etc.), um entrelugar aparentemente indefinido, mas certamente revolucionário (e prenhe de ‘cousas futuras’) (Medeiros; Silva Jr.; Santos, 2023, p. 54).

Antonio Candido percebe esses choques culturais na escrita machadiana, bem descritos no celebrado texto “Esquema de Machado de Assis”, quando aponta que o texto expressa um senso de profundidade: “nada documentário, do status, do duelo dos salões, do movimento das camadas, da potência do dinheiro. O ganho, o lucro, o prestígio, a soberania do interesse são molas dos seus personagens” (Candido, 1995, p. 31).

A “Cabocla do Morro do Castelo”, com seu trabalho informal e sua prática religiosa carnalizada (Bakhtin, 1987), constitui uma espécie de metonímia da cultura popular carioca e brasileira no seio do romance e da história recente da urbanização nacional. Conforme Daniele Simas (2020), em seu texto para o site da Biblioteca Nacional⁷, o Morro do Castelo foi vítima de uma reforma urbana iniciada em 1904 — ano de publicação do romance aqui estudado —, sob a alegação de uma “busca pelo ideal moderno em contraposição ao que era considerado o atraso” (Simas, 2020, n.p). Sendo assim, o prefeito do Rio de Janeiro decidiu “modernizar e embelezar a cidade” (SIMAS, 2020, n.p), deletando completamente o morro e, assim, as habitações populares que ali existiam, o que demonstra como o estado tratou e trata as classes

⁷ “O desmonte do Morro do Castelo”, por Daniele Simas. Disponível em: <https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/desmonte-morro-castelo>. Acesso em: 4 jun. 2024.

populares e enredada a ela a sua cultura. Famílias e indivíduos são obrigados a se deslocar muitas vezes para lugares mais distantes e precários, para que estejam fora do campo de visão e de circulação da cultura oficial e da burguesia brasileira. Todavia, no romance de Machado de Assis, o morro não apenas resiste, como também exerce sua liberdade por meio da linguagem, que atualiza e estiliza a estrutura estética do texto.

Podemos notar essa construção por meio da cena referenciada anteriormente. Nela existe um choque de duas realidades, pois, momentaneamente, representantes da elite tradicional de Botafogo rompem com seus privilégios e misturam-se (em processo carnavalizado) à cultura popular, subindo a mesma ladeira que “lavadeiras e soldados, algum empregado”. O desconforto das irmãs abastadas e a estranheza da “crioula” e do “sargento” que por ali passavam advém do choque de culturas. O contato, marcado pela desigualdade, não deixa de significar centelha dialógica, como adverte a pesquisadora Ana Clara Medeiros:

O morro do Castelo, em fins do século XIX brasileiro, despontava como um dos lócus que, pela condição de subúrbio, permitia práticas (como a religiosidade popular e a expressão artística desfetichizada) não oficiais que, muitas vezes, eram buscadas pela elite que oficialmente a repudia. Trazer tal cenário – que não se mostra apenas como cenário por ser também mote narrativo da obra – para a abertura do romance é assumir, por mais que de modo esquivo, a mesma convicção que Bakhtin deflagrara nos autores renascentistas: ‘convicção da necessidade e da possibilidade de uma mudança e de uma renovação radical de toda a ordem existente’ (Bakhtin, 2008, p. 239) (Medeiros, 2015, p. 7).

Sendo assim, esse choque dialógico proposital entre a cultura imposta como oficial e a cultura considerada não oficial apresenta uma quebra na tipologia de romance consumido pela burguesia brasileira. O espaço também é argumento narrativo, pois aqui não temos o início da narrativa em um casarão em um bairro nobre, ou nas ruas prestigiadas da antiga capital do país. O texto começa nas ladeiras íngremes do Morro, povoado pelos múltiplos olhares da classe trabalhadora que não é apenas acessória, pois ela tem voz, a exemplo da pequena frase, primeiro diálogo grafado no romance: "Você quer ver que elas vão à cabocla?". A pergunta já indica o saber, uma adivinhação, uma previsão do futuro para o leitor (o destino das nobres donas), frase, portanto, que não fica presa nos olhares das pessoas, mas que é grafada no primeiro capítulo do romance machadiano publicado na abertura do século XX:

Desde a primeira linha de Esaú e Jacó somos lançados em um subúrbio que recebe o nome de morro do Castelo, em antinomia que está no nome (um morro com titulação nobre), mas está também no gesto de Natividade, baronesa de Botafogo, que vai buscar a verdade com uma advinha cabocla. Há algo de sintomático num romance brasileiro da abertura do século XX que vai colher no morro vestígios da nossa formação, indícios para o nosso futuro. O Brasil não poderia continuar com simples mudanças de sala ou de pessoal – isso diz-nos Machado, narrando sobre os acontecimentos recentes do XIX (Medeiros, 2015, p. 19).

Estamos, portanto, diante de um romance de vertente popular, demarcado pelo espaço, pelas vozes que assumem percepções e afirmações condutoras do enredo do romance, inaugurado pela adivinhação e pela cantiga. Sendo assim, uma possibilidade de leitura aqui defendida é a de que Machado de Assis aponta, com um romance do morro, que toda a estrutura e formação do Brasil vem das margens, de modo que a história do país deveria ser contada, prioritariamente, pela população negra de trabalhadores que ordinariamente mortificam os pés com as ladeiras íngremes. Sendo assim, já compreendemos o porquê de sua atenção sistemática para a vida alheia da sociedade carioca. Porém, agora, é valioso pensar por que definir Aires como um memorialista?

Para responder a essa pergunta, para mim mesmo e para o meu leitor, busco auxílio em Walter Benjamin (1987), em *Sobre o conceito da história*, texto fragmentário escrito em 1940, pouco antes da morte do pensador. Nessa obra, o autor apresenta uma crítica à concepção tradicional de história, baseada na ideia de progresso linear e na confiança na razão iluminista. Benjamin propõe uma visão alternativa de história, que leva em conta as experiências dos oprimidos, as rupturas e as possibilidades de redenção. Para ele, a história não é um *continuum* homogêneo, mas um campo de lutas e de tensões, onde o passado pode ser resgatado e reinterpretado pelo presente. Segundo o autor, “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (Benjamin, 1987, p. 223). Há aqui uma das possibilidades analíticas, qual seja: assumir Aires como um narrador que se atenta à reminiscência do passado, como um relampejo, o brilho de um acontecimento no momento que é reconhecido. Vamos a mais um excerto do romance:

CAPÍTULO XLII / UMA HIPÓTESE

Visões e reminiscências iam assim comendo o tempo e o espaço ao conselheiro, a ponto de lhe fazerem esquecer o pedido de Natividade; mas não o esqueceu de todo, e as palavras trocadas há pouco surdiam-lhe das pedras da rua. Considerou que não perdia muito em estudar os rapazes. Chegou a apanhar uma hipótese, espécie de andorinha, que avoaça entre árvores, abaixo e acima, pousa aqui, pousa ali, arranca de novo um surto e toda se despeja em movimentos. Tal foi a hipótese vaga e colorida, a saber, que se os gêmeos tivessem nascido dele talvez não divergissem tanto nem nada, graças ao equilíbrio do seu espírito. A alma do velho entrou a ramalhar não sei que desejos retrospectivos, e a rever essa hipótese, outra Caracas, outra Cármen, ele pai, estes meninos seus, toda a andorinha que se dispersava num farfalhar calado de gestos (Assis, 2016, p. 86).

A andorinha que Aires tenta apanhar, por meio das visões e reminiscências, possivelmente evoca a imagem do *Angelus Novus*, também sinalizada por Benjamin quando

remete ao quadro de Paul Klee (1920), dizendo que “o anjo da história deve ter esse aspecto”, não de andorinha, que esvoaça a consciência de Aires, mas aos moldes do materialismo histórico. Cuja fisionomia nos aponta o pensador:

Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1987, p. 226).

O Conselheiro tem uma ideia relampejante, um vislumbre de um passado, que no presente é apenas catástrofe, saudade de Caracas e de Cármen. Com o rosto dirigido para o passado, nas ruínas da sua passagem enquanto diplomata, ele tenta juntar o que resta, mas falha. O futuro o empurra para longe e a andorinha se dispersa. Sobra para o nosso velho Aires vislumbrar um futuro que nunca existirá, “ele pai, estes meninos seus” (Assis, 2016, p. 86). E aqui se faz perceber uma quebra dramática, que, diferentemente do pensamento de Benjamin, não aponta progresso, mas sim um regresso ao inalcançável: “foi a hipótese vaga e colorida, a saber, que se os gêmeos tivessem nascido dele talvez não divergissem tanto nem nada, graças ao equilíbrio do seu espírito” (Assis, 2016, p. 86).

Aires narra acontecimentos, sejam eles grandes, sejam pequenos, como o estado de sítio instaurado pela República ou o enterro de Flora. O encilhamento ou o enriquecimento precoce de um pedinte das almas. A busca por grandezas futuras ou o desejo por um amor dúplice. Nada na História ou na história romanesca se perde para o nosso memorialista, que recorda para afirmar sua posição no mundo, articulando historicamente o passado, mesmo sem conhecer como de fato tenha sido (Benjamin, 1978, p. 223) e “[apropriando-se] de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1987, p. 223). Para Benjamin, existe sempre o perigo de a história ser apropriada e contada pelo olhar do vencedor. Para Aires e para Machado, existia o perigo iminente da burguesia sobrepor-se à história da cultura popular como alicerce de um país construído sobre sangue e suor de pessoas negras, o qual, um ano antes da Proclamação da República, 1888, ainda era o único país que mantinha pessoas escravizadas, oficialmente, em todo o ocidente. Nessa linha, Chimamanda Ngozi Adichie, em sua palestra, depois transformada em livro, *O perigo de uma história única* (2009), aborda a questão da representatividade e da diversidade nas narrativas que consumimos. Adichie destaca como as histórias que lemos e escrevemos moldam nossa percepção do mundo e de nós mesmos:

O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. O poeta palestino Mourid Barghouti escreveu que, se você quiser espoliar um povo, a maneira mais simples é contar a história dele e começar com ‘em segundo lugar’. Comece a história com as flechas dos indígenas americanos, não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, e a história será completamente diferente. (Adichie, 2009, p. 12, grifo nosso).

Adichie busca romper com o monopólio da “história única” e incentiva a valorização de múltiplas perspectivas, especialmente aquelas que são frequentemente marginalizadas. A literatura, portanto, emerge como uma ferramenta poderosa para ampliar horizontes, fomentar empatia e fortalecer a identidade cultural em sua riqueza e complexidade. Machado de Assis, quando começa seu romance no Morro, já aponta para uma outra história, a história dos vencidos. Mesmo com sua escrita esquiva, ele evita a história única. Não é apenas sobre a busca de grandezas da burguesia, mas é também sobre o Morro, sobre as maneiras de escapar da opressão por meio da força da cultura popular e das religiões de matrizes africanas. Os signos burgueses são vazios, mas, quando Machado apresenta pequenos trechos, símbolos e espaços da cultura popular, eles são preenchidos de sentidos além da palavra, prenes de história.

Existe uma intenção estética, calcada num cronotopo determinado, em um romance que inicia-se com a subida de um Morro, mas, concomitantemente a isso, também existe uma intenção sócio-política. O maior sintoma disso é o fato de que, no mesmo ano em que se publicou *Esau e Jacó*, o Morro do Castelo, protagonista do início do livro, é completamente demolido do Rio de Janeiro sobre a defesa de um projeto de modernização, máscara que falseia a ideia de higienização da cidade contra a classe popular que no Morro residia. Como a literatura possibilita eternizar na história e na memória o que outrora fora esquecido, ainda que nada perdure em *Esau e Jacó*, o Morro do Castelo:

[...] sobrevive às mortes de Flora e Natividade, às dos gêmeos e à de Aires, cuja flor, afinal, não foi eterna... O Morro do Castelo foi efetivamente extirpado da geografia do Rio de Janeiro em 1921, mas se duplicou em outros morros, na mesma cidade, que por sua vez se multiplicou em tamanho e tornou-se megalópole, com fisionomia muito diversa, ainda mais complexa, que aquela legada por Machado de Assis na abertura do século XX (Medeiros; Silva Junior; Santos, 2023, p. 62).

Machado de Assis não se furta de registrar, com sua ginga, as marcas de uma prática político-social que se propôs a excluir não só do espaço, mas também da história, os habitantes do Morro do Castelo, estendendo-se “até os nossos dias (quando já se completam cem anos do total aterramento do Morro do Castelo): indígenas, afrodescendentes, negros, pobres e

migrantes (da Guerra de Canudos e de tantos brasis liminares ao longo das décadas)” (Medeiros; Silva Junior; Santos, 2023, p. 61).

Se não fosse por Aires e, por conseguinte, por Machado de Assis e Lima Barreto, pouco se saberia sobre o Morro do Castelo e as pessoas que ali residiram. Nesse sentido, notamos que os fatos contemplados pelo narrador têm um método de materialista histórico, pois:

O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. [...] Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie (Benjamin, 1987, p. 225).

Observar, hoje, a inexistência do morro do Castelo e os motivos que o destruíram torna o vazio deixado um monumento da barbárie humana. O romance, especialmente o seu início, torna-se matéria de contemplação cultural e estética, recriada com um relampejo do passado para evitar o apagamento da memória pelos vencedores. *Esau e Jacó* e a sacerdotisa Bárbara elevam-se como monumentos da resistência dos vencidos, eternamente vivos pela pena de Machado de Assis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação preocupou-se em revelar um novo conceito de narrador, identificado em Machado de Assis como narrador supraterrâneo. Nele, identificamos um narrador que em vida narrou até onde os olhos e os ouvidos puderam alcançar, findando-se apenas quando cruzou a esquina da vida e a derradeira campá encerrou sua escrita. É um narrador terreal, que, com bases sólidas sob seus pés, caminhou pelo mundo, pelo Brasil e à roda de si mesmo, em um processo que revela o íntimo (particular) em alteridade com a vida popular (público), construindo, assim, uma visão dialógica de uma genuína literatura brasileira que desvela a constituição de um país escravizado.

Abaixo do terreal, encontramos Brás Cubas e o seu subterrâneo íntimo, que encontra na morte a possibilidade de continuar vivo pela palavra, pelo verbo e por uma consciência aguda. Decomposto pelo verme-verbo, rememora sua biografia para vencer o mais traiçoeiro dos Deuses, Chronos (Χρόνος). A cada tic-tac do relógio da vida, um segundo a menos para Brás Cubas, que incansavelmente dá corda, acrescentando verbo para que o ponteiro jamais pare e o romance por fim se torne completo e acabado. O Defunto autor mira a incompletude de si mesmo, buscando sempre o inacabamento, a memória enquanto uma espiral, em contraponto a círculo fechado, que se estende ao infinito. O subterrâneo reside dialogicamente no supraterrâneo, e eles estabelecem uma relação de alteridade, em que um completa a visão do outro. Não existe alicerce sem sua base, assim como não existe a morte sem antes ter-se vivido. O terreal, mesmo que vivo e sedutor, esconde sua face subterrânea, pois o romance, enquanto gênero literário, é incompleto em suas imperfeições – assim como a vida, as nossas...

Observar e compreender esses pormenores só foi possível graças à vivacidade dos romances machadianos, que, devido à sua sofisticação, resistiram ao tempo com força e vontade. Joaquim Maria Machado de Assis foi aqui considerado um escritor negro-brasileiro, que, gingando e brincando com a aristocracia brasileira, infiltrou-se e fez da sua herança ancestral inata, a capoeira, um estilema de resistência literária. Sua capoeira verbal negaceou, como quem, ao apontar o dedo para outrem, definitivamente recebe três dedos apontando de volta para si. Desvelou, com golpes certos, pois a capoeira, além de dança, também é luta, a fundação de uma país de sequestro da população negra, da aniquilação dos povos originários e do roubo dos recursos naturais. Ser negro, na literatura, não é somente sobre a cor da pele, mas essencialmente sobre uma cosmovisão a partir da negritude, que o negro-brasileiro também produz arte, assim como Luís da Gama defende:

Quero que o mundo me encarando veja,
 Um retumbante Orfeu de carapinha,
 Que a Lira desprezando, por mesquinha,
 Ao som decanta da Marimba augusta;
 E, qual Arion entre os Delfins,
 Os ávidos piratas embaíndo –
 As ferrenhas palhetas vai brandindo
 Com estilo que preza a Líbia adusta.
 (Gama, apud Silva, 1981, p. 110-112).

Quero que o mundo me encarando veja Machado de Assis mestre de capoeira, escritor da literatura negro-brasileira, que, ao som da viola do sertão, faz o Morro do Castelo erguer-se retumbante. O estilite-estilema vai ferindo sutilmente, como ferramenta de resistência e ensinamento de um tempo findo que custa a querer retornar.

O Morro do Castelo reescreve o século XX, começando pela sua base, subindo até os céus. É a história contada pelos derrotados, que começa no morro ao som da viola, é um Brasil que abriga “o íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira” (Assis, 2016); Brasil dos movimentos, das “passagens” (Benjamin, 2009), das “mulheres, homens, crianças que desciam ou subiam, lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre” (Assis, 2016). É o Brasil das “fisiognomias” (Willi Bolle, 2022); Brasil da “geopoesia” (Silva Jr., 2018); Brasil do movimento dos quadris, em negaça à cultura hegemônica; Brasil da capoeira e do verbo:

A capoeira é o curso dos vadios, corpos que não se deixaram domesticar, por isso mostra-se como modo de sentir, pensar e fazer necessários para desvendarmos o Brasil. A capoeira como ato filosófico nos convoca a enfrentar a nossa presença, na roda grande, implicada ao outro com quem se joga. Na capoeira, como na vida, não há como se sagrar como único vencedor: o bonito do jogo é negacear, mostrar que podia ter feito (Rufino, 2020, p. 129).

Esta dissertação também é um passe de capoeira, nas brechas da academia, pois não se deixa domesticar. Essa filosofia ancestral é uma cosmovisão que habita em cada negro-brasileiro, direta ou indiretamente. Agradeço aos que entram na roda para o diálogo! Inacabados, nos despedimos de um jogo em que ninguém se consagra vencedor, pois bonito mesmo é jogar, seja na vida, seja nas rasuras do texto.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Trad. Julia Romeu. Companhia das Letras, 2009.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. *In*:_____ **Todos os romances e contos consagrados**. Volume 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

_____. **Esaú e Jacó**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2018

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. **Teoria do romance III**: O romance como gênero literário. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BARRETO FILHO. Introdução a Machado de Assis [1947]. *In*:_____ **Machado de Assis**. São Paulo : Ática, 1982.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. *In*:_____ **Obras escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. 3. ed. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BEZERRA, Paulo. Prefácio. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

BOSI, Alfredo. Augusto Meyer: crítica machadiana e memória. **Estudos Avançados**, [S. l.], v. 32, n. 92, p. 195-208, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/146445>. Acesso em: 3 ago. 2023.

CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. In: _____ **Vários Escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CORTEZ, Mirian Béccheri *et al.* Luta, dança, filosofia de vida: a capoeira cantada pelos capoeiristas. **Psicologia para América Latina**, México, n. 14, out. 2008. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870350X2008000300008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 19 maio 2024.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

_____. Fundo de quintal nas umbigadas. In: I Encontro de Poetas e Ficcionalistas Negros Brasileiros (org.). **Criação crioula, nu elefante branco**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987

DUARTE, Eduardo de Assis. A capoeira literária de Machado de Assis. **Machado de Assis em Linha**, v. 16, ano 2, 2009. Disponível em: <https://machadodeassis.fflch.usp.br/sites/machadodeassis.fflch.usp.br/files/u73/num03artigo03.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2023.

_____. **Machado de Assis afrodescendente**: escritos de caramujo. 2. ed. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **A senhoria**. Trad. Fátima Bianchi. 2. ed. São Paulo, Editora 34: 2011.

_____. **Memórias do subsolo**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34: 2000.

ESQUILO. **Abadadc-capoeira DC - Mestre Bimba**. Disponível em: https://abadadc.org/paginas/musicas/abada_4.htm#cd%20abada%204%20-%202015. Acesso em: 13 ago. 2024.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. 3. ed. São Paulo: Editora Globo, 2001.

FUENTES, Carlos. **O milagre de Machado de Assis**. Trad. Sergio Molina. Folha de São. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm>. Acesso em: 25 agosto 2023.

GOMES, Eugenio. O microrrealismo de Machado de Assis [1958]. In: _____ **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.

IANNI, Octávio. Literatura e consciência. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, (28), 91-99, 1988. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70034/72674>. Acesso em: 25 ago. 2023.

LIMA, Luiz Costa. **Machado**: mestre de capoeira. *Revista Machadiana*. v. 3. Virginia, EUA, p. 37-43, 1997.

LIMA, Rocha. **Gramática normativa da língua portuguesa**. 49. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2011.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MATHIAS, Herculano Gomes. Machado de Assis e o jogo de xadrez. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**, vol. XIII, 1952.

MEDEIROS, Ana Clara. **Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego**. 2017. 209 f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Instituto de Letras. Universidade Brasília, Brasília (DF).

_____. As Contradições Explicáveis de Esaú e Jacó: opção ética, cultura popular e determinismo na narrativa de um conselheiro duplicado. In: **Colóquio Internacional Marx e o Marxismo**: Insurreições, passado e presente, Niterói. Anais eletrônicos (2015). Disponível em: <https://www.niepmarx.blog.br/MManteriores/MM2015/anais2015/mc49/Tc491.pdf>. Acesso em: 6 Jul. 2023.

MEDEIROS, A. C. M.; SILVA JUNIOR, A. R.; SANTOS, R. L. L. Esaú e Jacó, a história dos subúrbios machadiana: fisionomias de um Brasil carnalizado. **Revista Eixo Roda**, Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 48-65, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_rodada/article/view/52108. Acesso em: 9 jun. 2024.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis (1935-1958)**. Ensaios. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. O Romance Machadiano [1964]. In: _____ **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.

MIGUEL PEREIRA, Lúcia. Confissões. [1955]. In: _____ **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. **Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006):** posse da história e colonialidade nacional confrontada. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.8.2019.tde-26062019-113147. Acesso em: 2024-08-12.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil República:** da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo. São Paulo: Contexto, 2016.

PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. *In:* _____ **Armazém literário.** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAULA NETO, Marcos Eustáquio de. **A tanatografia no Memorial de Aires: o verbo do verme de um narrador diplomata.** 2021. 114 f. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

PAULA NETO, Marcos Eustáquio de.; SILVA JR, Augusto Rodrigues da. Catábase permanente na escrita romanesca do Memorial de Aires: a tanatografia de um proscrito. **Revista Espacialidades**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 38–54, 2020. DOI: 10.21680/1984-817X.2020v16n2ID20300. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/espacialidades/article/view/20300>. Acesso em: 6 out. 2023.

PINHEIRO, C. M. G. **O jogo do reconhecimento:** a capoeira como patrimônio imaterial da humanidade. Disponível em: https://evento.ufal.br/anaisreaabanne/gts_download/Camila%20Maria%20Gomes%20Pinheiro%20-%201020668%20-%204054%20-%20corrigido.pdf. Acesso em: 15 ago. 2023.

ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis:** estudo comparativo de literatura brasileira. Rio de Janeiro : Laemmert C. Editores, 1897.

RUFINO, Luiz Antonio. **Arruaças:** uma filosofia popular brasileira/ Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino. Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro. 2020.

SENNÁ, Marta de. **O olhar obliquo do Bruxo:** ensaios machadianos. 2. ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

SILVA, Júlio Romão da. **Luiz Gama e suas poesias satíricas.** 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1981.

SILVA JR., Augusto Rodrigues de; PAULA NETO, Marcos Eustáquio de. Catábase e tanatografia em Dostoiévski: o subterrâneo na decomposição biográfica da prosa de deformação. **Revista de Estudos de Cultura**, [S. l.], v. 7, n. 18, p. 157–172, 2021. DOI: 10.32748/revec.v7i18.15991. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/revec/article/view/15991>. Acesso em: 6 out. 2023.

SILVA JR., Augusto Rodrigues de; MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de. Poética da Criação Verbal: a crítica polifônica nos estudos da linguagem literária. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 20, n.1, p. 228-245, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20n1p228>. Acesso em: 6 out. 2023.

SILVA JR., Augusto Rodrigues de. **Morte e decomposição biográfica em Memórias póstumas de Brás Cubas**. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

SIMAS, Daniele. **O desmonte do Morro do Castelo**. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/desmonte-morro-castelo>. Acesso em: 6 Jul. 2021.

SOUSA, Eudoro de. **Catábase**: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade. Ed. De Marcus Mota e Gabriele Cornelli. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

TENÓRIO, Jeferson. **Machado de Assis: o dever negro na literatura brasileira**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V2oX_YmOFac&t=2664s&ab_channel=AcademiaBrasileiraDeLetras. Acesso em: 4 jun. 2024.