



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

RAFAEL LIMA LOBO DOS SANTOS

**CULTURA POPULAR E DESASSOSSEGO EM ESAÚ E JACÓ: INSENSATEZ DO
BRASIL NA ABERTURA DO SÉCULO XX**

MACEIÓ

2021

RAFAEL LIMA LOBO DOS SANTOS

**CULTURA POPULAR E DESASSOSSEGO EM ESAÚ E JACÓ: INSENSATEZ DO
BRASIL NA ABERTURA DO SÉCULO XX**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para a banca examinadora, como requisito parcial para obtenção do grau de graduado em Letras-Português.

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

MACEIÓ

2021

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária: Lívia Silva dos Santos – CRB-4 – 1670

S237c Santos, Rafael Lima Lobo dos.

Cultura popular e desassossego em Esaú e Jacó: insensatez do Brasil na abertura do século XX / Rafael Lima Lobo dos Santos. – 2021.

31 f.

Orientadora: Ana Clara Magalhães de Medeiros.

Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Letras-Português) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Maceió, 2021.

Bibliografia: f. 30-31

1. Romance Machadoiano. 2. Literatura. 3. Carnavalização. 4. Cultura popular – literatura. I. Título.

CDU: 82.09

Folha da Aprovação

ATA DA REUNIÃO DE JULGAMENTO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DO/A ALUNO/A: RAFAEL LIMA LOBO DOS SANTOS

CURSO: Letras Português / MATRÍCULA: 17110486

TÍTULO DO TCC: "Cultura popular e desassossego em Esaú e Jacó: insensatez do brasilna abertura do século XX"

Ao(s) 30 dia(s) do mês de setembro do ano de 2021, reuniu-se a Comissão Julgadorado trabalho acima referido, assim constituída:

Prof./a Orientador/a: Ana Clara Magalhães de Medeiros

1º Prof./a Examin./a: Roberto Sarmiento Lima

2º Prof./a Examin./a: Eliana Kefalás Oliveira

que julgou o trabalho (X) APROVADO () REPROVADO, atribuindo-lhe as respectivas notas:

Prof./a Orientador/a : 9,5 (NOVE INTEIROS E CINCO DÉCIMOS) 1º Prof./a Examin./a: 9,5 (NOVE INTEIROS E CINCO DÉCIMOS)

2º Prof./a Examin./a: 10,0 (DEZ INTEIROS)

totalizando, assim a média: 9,6 (NOVE INTEIROS E SEIS DÉCIMOS), e autorizando os trâmites legais. Estando todos/as de acordo, lavra-se a presente ata que será assinada pela Comissão.

Maceió, 30 de setembro de 2021.



Prof./a Orientador/a:



1º Prof./a Examin./a: Roberto Sarmiento Lima



2º Prof./a Examin./a: Eliana Kefalás Oliveira



Profª Drª Lorena A. O. Borges
Coordenadora Letras-Português
SIAPE 1414920

VISTO DA COORDENAÇÃO

Sumário

RESUMO	6
Introdução carnalizada ao romance machadiano: Bakhtin e a Cultura Popular	7
A Cantiga Popular	11
Escrita Machadiana: necessidade da alma, dos queixos e do texto	14
O desassossego do mundo à roda da escrita machadiana	17
A inexplicável Flora, o Brasil e suas <i>contradições explicáveis</i>	19
Cousas Futuras: da anábase de Bárbara à catábase de Flora	25
Considerações Finais	30
Referências	32

RESUMO

Observando o romance *Esaú e Jacó* (1904), de Machado de Assis, é possível notar aspectos da cultura popular brasileira, bem como índices teóricos tais como polifonia, carnavalização, desassossego e loucura literária, elementos que tomamos como intrínsecos às personagens machadianas dos romances a partir de 1880 (a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1880). Este trabalho tem como principal procedimento metodológico a prática de uma crítica polifônica (conforme Medeiros, 2017). Nesta linha, buscamos tecer análise com amparo crítico de Mikhail Bakhtin (1987), Carlos Fuentes (2000), Michel Foucault (1978), José Ramos Tinhorão (2013) e Raymond S. Sayers (2019) a fim de compreender como os elementos ético-estéticos se relacionam dialogicamente na prosaística machadiana, de modo a explicitar pela forma romanesca a insensatez brasileira do século XX – no sentido político, econômico e social. Também autores literários, a exemplo de Fernando Pessoa (1997) e Conceição Evaristo (2009) comparecem nesta pesquisa como fontes de um pensamento criativo sobre a literatura. Foi possível identificar, no livro de 1904, a presença viva da carnavalização, expressa nos costumes populares em personagens que podem ser caracterizados como não oficiais, diante de uma cultura oficial da burguesia brasileira (a partir da teoria bakhtiniana). Disso são exemplares a Cabocla do Morro do Castelo e seu pai, figuras que abrem o romance. Ainda, percebeu-se a relação intrínseca da loucura e do desassossego (MEDEIROS, 2017) na personagem Flora, o que nos permitiu pensar dialogicamente a relação entre essas duas personagens femininas. Além disso, a música e a cantiga popular são elementos estéticos utilizados pelo Bruxo do Cosme Velho para estabelecer um ambiente polifônico nesta prosa. Entendemos que o romance constitui-se como arena pensamental que revisa e revisita o Brasil na passagem da monarquia para a república e do século XIX para a abertura do XX. De acordo com os estudos realizados, não existe decisão correta e acabada, existem pontos de vista, vozes distintas que buscam caminhos para o presente e o futuro por constituir – ensina *Esaú e Jacó*.

Palavras-chave: Carnavalização; Cultura Popular; Desassossego; Machado de Assis.

RESUMEN

Observando la novela *Esaú y Jacob* (1904), de Machado de Assis, es posible notar aspectos de la cultura popular brasileña, bien como índices teóricos, tales como polifonía, carnavalización, desasosiego y locura literaria, elementos que tomamos como intrínsecos a los personajes machadianos de las novelas a partir de 1880 (a partir de la publicación de *Memorias Póstumas de Blas Cubas*). Este trabajo tiene como principal procedimiento metodológico la práctica de una crítica creativa y polifónica (conforme Medeiros, 2017). En esta línea, buscamos tejer análisis con amparo crítico de autores como Mijaíl Bajtín (1987), Carlos Fuentes (2000), Michel Foucault (1978), José Ramos Tinhorão (2013) e Raymond S. Sayers (2019) a fin de comprender como los elementos ético-estéticos se relacionan dialógicamente en la prosística machadiana, de modo a explicitar por la forma romanesca la insensatez brasileña del siglo XX – en sentido político, económico y social. También autores literarios, a ejemplo de Fernando Pessoa (1997) y Conceição Evaristo (2009) comparecen em esta investigación como fuentes de un pensamiento creativo sobre la literatura. Fue posible identificar, en el libro de 1904, la presencia viva de la carnavalización, expresada en las costumbres populares en personajes que pueden ser caracterizados como no oficiales de la burguesía brasileña (a partir de la teoría bajtiniana). De eso son ejemplares la “Cabocla do Morro do Castelo” y su padre, figuras que abren la novela. Todavía, se percibió la relación intrínseca de la locura y del desasosiego (MEDEIROS, 2017) en el personaje Flora, lo que nos permitió pensar dialógicamente la relación entre esos dos personajes femeninos. Además, la música y la cantiga popular son elementos estéticos utilizados por el “Bruxo do Cosme Velho” para establecer un ambiente polifónico en esta prosa.

Entendemos que la novela se constituye como arena del pensamiento que revisa y revisita el Brasil en el pasaje de monarquía a república y del dígito XIX a principios del siglo XX. De acuerdo con los estudios realizados, no existe decisión correcta y acabada, existen puntos de vista, voces distintas que buscan caminos para el presente y el futuro por construir – enseña Esaú y Jacob.

Palabras clave: Carnavalización, Cultura Popular, Desasosiego, Machado de Assis.

Introdução carnalizada ao romance machadiano: Bakhtin e a Cultura Popular

Este trabalho debruça-se sobre o Machado de Assis tido como maduro, despontado com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1880-1881. Focalizamos especificamente o romance publicado já no século XX, *Esaú e Jacó*, de 1904. Destacamos, contudo, que desde o romance narrado pelo defunto-autor até aquele contado pelo Conselheiro Aires sobre os gêmeos Pedro e Paulo, há um ponto convergente decisivo: a construção pensamental do Brasil, expressa em camadas literárias, políticas, religiosas, econômicas e sociais. Por isso, este trabalho pretende analisar uma das diversas possibilidades de interpretação da obra machadiana sob a perspectiva teórica lançada por Mikhail Bakhtin (1987), buscando perceber como os diversos elementos literários e populares contidos no romance de 1904 compõem uma narrativa polifônica de reflexão sobre o Brasil e sua base cultural multiforme.

Tendo isso em vista, começamos evidenciando o que é polifonia. Segundo o pensador russo (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). Está profundamente ligado ao dialogismo e ao conceito articulador da arena. 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 discurso dos outros falantes nem do próprio autor” (BEZERRA, 2013, p. X).

Por conseguinte, deve-se perceber também o que seria a cultura popular para tal crítico. Bakhtin apresenta, em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, as fontes populares como um sistema de heranças culturais que fazem parte de um povo, neste caso, dos trabalhadores, da mão-de-obra que não faz parte de uma cultura feudalista ou, posteriormente, quando da implementação do capitalismo, burguesa. Essas fontes representam a cultura popular de caráter não-oficial, em resposta a uma cultura oficial regida e controlada pela igreja católica e pelo Estado. Sendo assim, as práticas e celebrações católico-religiosas eram tidas como superiores (oficiais) e aceitas por todas as camadas sociais, porém não refletiam a realidade coletiva do povo, apenas de uma parcela mínima. Nesse contexto, surgiram as festividades carnavalescas como as saturnais romanas ou os carnavais da Idade Média, como o autor afirma:

[...] 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).

Foi François Rabelais, no século XVI, por meio de imagens romanescas da carnavalização, que melhor conseguiu revelar, na forma de romance carnavalizado, a *evolução milenar da cultura popular*, ocupando, assim, um lugar histórico e de respeito ao lado de Dante, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes, no desenvolvimento da literatura ocidental, apresentando uma prosa cômica e popular, por isso “o romance de Rabelais deve ser a chave dos esplêndidos santuários da obra cômica popular, que permaneceram quase incompreendidos e pouco explorados” (BAKHTIN, 1987, p. 3).

No influxo do romance carnavalizado e polifônico, estudado por Bakhtin, portanto, a partir de Rabelais (em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*) e de Dostoiévski (em *Problemas da poética de Dostoiévski*), retomamos nosso livro-corpus do trabalho – o “livro dos subúrbios” (ASSIS, 2020, p. 19), de Machado de Assis. O trecho a seguir, de *Esau Jacó* (1904), pode ilustrar as características populares teorizadas por Bakhtin:

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, grifos nossos).

Nota-se pelo “*donaire*” de Natividade e Perpétua que não se misturava com a vulgaridades “naquelas alturas”, sua “lentidão no andar, comparada a 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. Antonio Candido percebe esses choques culturais na escrita machadiana, bem descritos no celebrado texto “Esquema de Machado de Assis”:

Pela sua obra toda há um senso profundo, 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, 1977, p. 31).

A “Cabocla do Morro do Castelo”, com seu trabalho informal e sua prática religiosa carnalizada (BAKHTIN, 1987), constitui uma espécie de metonímia à 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 Nacional, 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). Sendo assim, o prefeito do Rio de Janeiro decidiu “modernizar e embelezar a cidade” (SIMAS, 2020) deletando completamente o morro e assim as habitações populares que ali existiam, isso demonstra como o estado tratou e trata as classes 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 carnalizado) 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 desfeticizada) 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, mas também possui 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 que não fica presa nos olhares das pessoas, mas é grafada no primeiro capítulo do romance machadiano publicado na abertura do século XX:

Desde a primeira linha de *Esau 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 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.

A Cantiga Popular

Dissemos no parágrafo derradeiro da seção anterior que *Esau e Jacó* inicia-se ao som da cantiga popular. Para investigar tal aspecto, recorreremos ao importante pensador da música popular brasileira, José Ramos Tinhorão. Em seu livro *Os Sons que Vêm da Rua* (2013), traça o caminho histórico das múltiplas vozes que ecoam sonoras nos dois grandes centros populares do Brasil colonial, Bahia e Rio de Janeiro. Na primeira parte do livro, em que além às serenatas, modinhas, cancioneros e vendedores de modinhas, nota-se um ponto importante: todos esses movimentos musicais e populares não possuíam um lugar fixo, as vozes caminhavam de um ponto a outro da cidade, entre as portas de suas amadas, passando pelas esquinas festeiras e pelos bares movimentados. A locomoção era crucial nessa estética, “as ruas da cidade eram atravessadas por músicos ambulantes” (ALEGRE, 1940 apud TINHORÃO, 2013, p. 35). Contudo, no romance *Esau e Jacó*, Machado de Assis não trabalha esse movimento ambulante da música popular, pelo contrário, enclausura-o, primeiro em espaço isolado e distinto, “morro do castelo”, e por fim na casa em que o pai da adivinha Bárbara reside, casa essa que “[...] era como as outras, trepada no morro. Subia-se por uma escadinha, estreita, sombria, adequada à aventura.” (ASSIS, 2018, p. 53). É nessa casa, de característica claustrofóbica, “estreita”, “sombria” e “trepada no morro como todas as outras” que se instaura um símbolo da cultura popular, uma cantiga proferida pelo pai de Bárbara, sem marcação de nome, e dançada por ela.

A expressividade desses símbolos marcantes da cultura popular brasileira – a dança, o canto, a música acompanhada de um instrumento, a viola –, logo na abertura do romance, parece evidenciar uma tentativa de expor em um ponto narrativo de destaque, como um palco, a cena cultural e econômica em que Natividade e a irmã deveriam se “aventurar”. Tal aventura está

ligada tanto à predição quanto à apreciação daquela manifestação artístico-cultural da dança e do canto. Da sala de uma morada modesta do morro carioca, desponta a previsão de um porvir que dita o início e o fim do romance, “cousas futuras”, por isso, a música popular aqui exerce uma função coletiva (do todo narrativo) e particular (da individualidade de cada personagem), como afirma Raymond S. Sayers (2019), estudioso dos caminhos musicais nos textos machadianos:

A música popular, porém, não serve apenas para substituir o tempo cronológico pelo tempo psicológico, mas também pode servir de harmonia ou orquestração para a trama da obra, introduzindo assim no subconsciente do leitor elementos que aumentam a profundidade da ideia e o efeito psicológico da ação. Através desse processo, o autor apresenta em mais de um caso a indiferença do mundo para o drama do indivíduo. (SAYERS, 2019, p. 19).

Desse modo, esses elementos externos presentes no Rio de Janeiro e na Bahia (estados que comportaram as capitais do Brasil) desde o início do século XVIII até meados do século XX, as vozes das ruas, servem de composição interna do romance. Esse processo estético pode ser chamado de “redução estrutural”, isto é, “função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra” (CANDIDO, p. 75) – elemento literário muito bem explanado por Antonio Candido (1970) em seu texto *Dialética da Malandragem* e que permeia a escrita machadiana. Diante disso afirma Medeiros (2015): “No morro, o povo tem direto à palavra” (p. 6) – *Cousas Futuras* é a palavra. Não apenas as “Cousas futuras” (enquanto dito da cabocla), mas a cantiga de seu velho pai exprime a palavra, reafirma vozes que foram amplamente silenciadas tanto no império quanto na república, por meio de represálias policiais que impediam a classe popular de caminhar cantando, musicando e festejando noites adentro ou, posteriormente, com a exclusão total do morro por interesses da burguesia urbana.

Protegidas no morro, próximo ao “céu”, as vocalidades populares e negras do país possuem poder, ao ponto de ditarem o enredo do romance e lhe lançarem um mote –, isto é, a cantiga “menina de saia branca”:

**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, 2018, p. 57 - 58, grifos nossos).

O contraponto satírico/irônico da cantiga e do romance se encontra no último verso, pois uma voz alerta que “se te dá na cabeça/ Há de rachá”, assim como Bárbara revela que os filhos de Natividade “serão grandes”, mas que a qualidade das grandezas são “Cousas futuras”, que em si racham não só a cabeça de Pedro e Paulo em busca das grandezas do porvir, como também a de Flora, que é acertada em cheio por essa bala de predição perdida. O que resta à adivinha é o seu destronamento por meio do riso e do gosto diante da busca constante da burguesia em explorar a classe popular, seja metaforicamente na cantiga, ou culturalmente na busca pelo futuro no morro. Bárbara, no seu espaço de poder, não participa do jogo de xadrez iniciado pela cultura oficial no romance ou das rodadas políticas, ela foi colocada à margem, sendo assim, são as personagens que atravessam esse limiar do “rio” em busca dos cocos/futuros, restando a adivinha observar, rindo do puro ato burguês de consumir a si mesmo por meio da grande vã presunção pairando sobre a consciência dessa classe.

Também a música oficial burguesa, por meio de sonatas de piano e acordes de violino, revela-se em *Esaú e Jacó*, como em outros romances machadianos. Tal aspecto deixa “[...]subentendido que todas as heroínas e muitas personagens secundárias dos seus romances [de Machado de Assis] sabem tocar, porque espelham a vida da aristocracia e da alta burguesia do Império.” (SAYERS, 2019, p. 17). Logo, a toada da cabocla e de seu pai contrasta com os sons que envolvem Natividade e Flora, presas à cultura oficial, em que só podiam dançar valsas acompanhadas de um homem, força impositiva de uma sociedade patriarcal controlada pela religião. Esses elementos, pelo menos no romance, não alcançavam o morro do castelo, pois enquanto uma sonata tocada ao piano por Flora refletia “a falta de governo” (ASSIS, 2018, p. 185); para Bárbara, a cantiga do alto do morro refletia liberdade, o livre dançar e o tocar dos corpos e das vozes. Longe das notas sistêmicas e frias do piano, o ritmo passeava liberto pela casa “estreita”, sem espaço, mas ecoava para a rua, para o morro, soando como um enredo de luta e liberdade diária. A palavra aqui se torna ato, gesto, movimento popular e polifônico, pois o romance se desprende do monologismo narrativo de um narrador burguês como Aires para alicerçar-se nas palavras vindas do povo, dos trabalhadores que sobem e descem todos os dias as ladeiras íngremes de uma urbe desigual. Pela voz da adivinha Bárbara, tal qual Natividade, ainda esperamos as “cousas futuras” que façam do Brasil um país grande.

Escrita Machadiana: necessidade da alma, dos queixos e do texto

Percebendo os elementos que orbitam no espaço literário de Machado de Assis, evidencia-se a multiplicidade que a forma de escrita machadiana assume. Carlos Fuentes (2000), pensador latino-americano que viveu em momento histórico similar ao de Bakhtin (sem jamais tê-lo conhecido), fornece-nos exemplo significativo dessa escrita múltipla, a qual recorre a tradições diversas. Na perspectiva do mexicano, Machado de Assis conserva uma fundante tradição popular do literário, tendo em vista que une duas vertentes criativas, chamadas de “La Mancha” e “Waterloo”, representando, respectivamente, o romantismo, presente no romance oitocentista hispano-americano, e o realismo, produto da modernidade. Logo, para o autor, a genialidade de Machado de Assis se encontra na sua ideia de que “[...] não há criação sem tradição que a nutra, assim como não há tradição sem criação que a renove.” (FUENTES, 2000), isto é, a forma romanesca encontra-se na transformação inacabada de tradições culturais já apresentadas. Tal conceituação fica mais explícita quando Machado afirma:

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, 2000).

Conclui o crítico, e com ele concordamos, que:

Machado, o brasileiro milagroso, continua a nos decifrar porque continua a nos imaginar, e a verdadeira identidade ibero-americana é somente a da nossa imaginação. Imaginação literária e política, social e artística, individual e coletiva. (FUENTES, 2000)

Um trecho narrativo que ilustra bem as reflexões apresentadas por Fuentes se encontra no capítulo XXIII de *Esau e Jacó*, intitulado *Quando tiverem barbas* (ASSIS, 2018, p. 96). Inicialmente parece tratar-se de um capítulo que apenas deseja narrar a chegada da maturidade dos gêmeos, quando já discutem política nas reuniões familiares. Contudo, consegue-se perceber outras nuances para além da passagem cronológica da biografia dos meninos. No início do capítulo, um dos convidados pergunta qual a idade dos dois irmãos, cada um responde à sua maneira:

Paulo respondeu:

— Nasci no aniversário do dia em que Pedro I caiu do trono.

E Pedro:

— Nasci no aniversário do dia em que Sua Majestade subiu ao trono.

As respostas foram simultâneas, não sucessivas, tanto que a pessoa pediu-lhes que falasse cada um por sua vez (ASSIS, 2018, p. 96).

Machado de Assis se apropria de tal episódio para lançar a discussão sobre as barbas e as divergências políticas, como uma possível metáfora para a discussão da criação artística, popular e por fim, da literatura. Após a mãe dos gêmeos, Natividade, dizer que “— Isto não de ser grupos de colégio; vocês não estão em idade de falar em política. Quando tiverem barbas” (ASSIS, 2018, p. 97), a única opção restante aos dois foi esperar que as barbas viessem, porém o narrador suspende o tempo da história para falar sobre outras barbas:

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, 2018, p. 97)

Essas *duas barbas de último gênero* coincidem com os dois conceitos apresentados por Carlos Fuentes, retirados de pensamentos machadianos, da tradição de “La Mancha” e “Waterloo”, “célebres naquele tempo, e ora totalmente esquecidas”, o que conseqüentemente também simboliza as questões da cultura popular, dividida entre oficial e não-oficial discutidas por Bakhtin. Observe-se o trecho a seguir:

A primeira daquelas barbas era de um amigo de Pedro, um capucho, um italiano, frei***. 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. Trata-se de um frade. **Pedro não lhe conheceu a barba preta, mas já grisalha, longa e basta, adornando uma cabeça máscula e formosa. A boca era risonha, os olhos rútilos. Ria por ela e por eles, tão docemente que metia a gente no coração.** Tinha o peito largo, as espáduas fortes. **O pé nu, atado à sandália, mostrava agüentar um corpo de Hércules.** Frei*** despediu-se um dia de Pedro. Ia ao interior, Minas, Rio de Janeiro, S. Paulo, — creio que ao Paraná também, — viagem espiritual, como a de outros confrades, e lá ficou por um semestre ou mais. **Quando voltou trouxe-nos a todos grande alegria e maior espanto. A barba estava negra, não sei se tanto ou mais que dantes, mas negríssima e brilhantíssima.** Não explicou a mudança, nem ninguém lhe perguntou por ela; **podia ser milagre ou capricho da natureza; também podia ser correção de homem, posto que o último caso fosse mais difícil de crer que o primeiro. Durou nove meses esta cor;** feita outra viagem por trinta dias, a barba apareceu de prata ou de neve, como vos parecer mais branca (ASSIS, 2018, p. 97-98, grifos nossos).

Nessa primeira barba, conhecida por Pedro, pode-se inferir que ela simbolize o romantismo, uma tradição advinda de Cervantes, pois a imagem é de uma “boca risonha” que “Ria por ela e por eles” e o riso faz parte da cultura popular e dos gêneros cômicos da antiguidade – como assevera Bakhtin em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Além disso, Machado brinca e humoriza o ato de não revelar o nome do Frade, prefere utilizar a inventividade estética no lugar da objetividade vazia da demarcação de um nome qualquer, por isso, na linhagem de Lawrence Sterne e do romance inglês (aliás citado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*), aposta nas formas gráficas disponibilizadas pela imprensa da época (com asteriscos, pontos multiplicados, etc.). O narrador, então, metaforiza o uso dos asteriscos: “prefiro esse sinal trino, número de mistério, expresso por estrelas, que são os olhos do céu.” (p. 97-98). Outra imagem interessante que remete tanto à tradição clássica quanto à tradição popular fundidas em uma imagem da tradição de “La Mancha” é: “O pé nu, atado à sandália, mostrava aguentar um corpo de Hércules”. A personagem apresenta a sua simplicidade, o seu pertencimento a um grupo social menos favorecido. Seus pés estão à mostra e não cobertos por sapatos caros, o uso da palavra “nu”, remete a um corpo despido, explicitamente popular e “faz o mundo se aproximar através do homem, corporifica-o, reintegra-o por meio do corpo a vida corporal” (BAKHTIN, 1987, p. 34). Esse Frade viaja com a barba “grisalha, longa e basta, adornando uma cabeça máscula e formosa”. Quando retorna de sua viagem, “a barba estava negra, não sei se tanto ou mais que dantes, mas negríssima e brilhantíssima.”

O narrador lança algumas possibilidades para essa renovação: “podia ser milagre ou capricho da natureza; também podia ser correção de homem, posto que o último caso fosse mais difícil de crer que o primeiro” (ASSIS, 2018, p. 97). Nesse contexto, podemos presumir que “a tradição de La Mancha é inaugurada por Cervantes [...], obrigado a fundar outra realidade por meio da imaginação e da linguagem, da ironia e da mescla de gêneros” (FUENTES, 2000). É exatamente o que acontece com o Frade, tomado por essa mescla de gêneros, beirando uma fusão potencialmente cheia de lirismo, mas que é desfeita após outra viagem, imaginação do leitor, através da linguagem, informando as possibilidades da mudança. Porém, o que nos chama a atenção é a união de duas tradições, uma sendo renovada pela outra, pois a pintura com tinta preta indica artificialidade, ela apenas esconde o que é tradicionalmente branco e representa um momento histórico específico.

Sendo assim, existe uma tentativa de renovar o que veio antes sem perder sua essência, assim como nos afirma Fuentes, “não há criação sem tradição que a nutra, assim como não há tradição sem criação que a renove” (FUENTES, 2000), ou seja, não existiria uma barba negra, renovada e brilhantíssima, sem a antiga barba branca como neve tradicional. Do mesmo modo,

Machado afirma que o realismo moderno encontrou o cavaleiro romântico largado aos vermes na beira da praia e o transportou para seus textos. Esses atos de transformação e renovação estão diretamente ligados à carnavalização, seja da linguagem ou das imagens e símbolos apresentados, pois a renovação apenas pode alcançar a sua totalidade pura no carnaval e em outras festas populares promotoras da inversão de papéis ou da transformação dos sujeitos. A mudança do Frade é carnavalizada, seja pelas vias corpóreas dos caprichos do homem, ligado a uma cultura não-oficial, popular e terrena, seja pelas vias do milagre, oficializadas por uma sociedade predominantemente católica e oficial – o que não seria mais difícil de crer, para aquele narrador inserido nesse tipo de sociedade burguesa. O capítulo romanesco e essa discussão em nosso TCC terminam à maneira de *Esau e Jacó*, isto é, com uma adivinhação, proposta pelo narrador da trama: “(...) por que é que este e o maltrapilho voltaram do grisalho ao negro? A leitora que adivinhe, se pode” (ASSIS, 2018, p. 98). O próprio Aires, contudo, nas linhas derradeiras do capítulo XXIII, indica: “Este desejo de capturar o tempo é uma necessidade da alma e dos queixos” (p. 98). Complementamos que seja também uma necessidade da literatura, que se constrói, de modo inacabado, sobre tradições diversas da história literária, desafiando as almas, os queixos e as páginas romanescas a serem sempre novas, mas sempre, também, responsivas ao tempo e à cultura, por isso que “ao tempo dá Deus *habeas corpus*” (p.98), não só ao tempo, mas também a literatura.

O desassossego do mundo à roda da escrita machadiana

Após observar a forma que Machado de Assis assume para renovar a tradição da escrita, nota-se como ele apresenta o Brasil em suas personagens, seja por meio da loucura, seja por meio do que, à luz das contribuições de Ana Clara Medeiros (2017), chamamos de desassossego. Este último termo é mais conhecido do público pela pena de Fernando Pessoa, poeta português que, em prosa, legou o inacabado e esfíngico *Livro do desassossego*, publicado somente após a morte do autor, nos anos 1980. Porém, destacamos o uso instigante do vocábulo já nos textos do Bruxo do Cosme Velho, sendo disso exemplo o conto *Miss Dollar*, publicado no conjunto *Contos Fluminenses* (2008). No texto, duas personagens conversam sobre os sentimentos causados por um cão perdido: “— Não imagina que **desassossego** causou cá a casa a ausência de Miss Dollar...” (ASSIS, 2008, p. 5, grifo nossos). Primeiramente, deve-se pensar nas potencialidades de sentidos do verbo desassossegar. Procurando-o no dicionário Priberam, encontra-se o seguinte significado: tirar ou perder o sossego, a calma; está relacionado a perturbação e a inquietação (2020). Então, diante dessa perspectiva lexical, o desassossegar

seria aquilo que retira a paz, a calma ou o sossego de determinado indivíduo. É um estado mutável, passível de alteração dependendo do ambiente e da situação.

Contudo, a literatura não segue prescrições – desponta como a arte da palavra que joga com a linguagem e cria novos sentidos e imagens, proporcionando novas compreensões estéticas e éticas da vida. Fernando Pessoa (1888 – 1935), é certo, modifica e acrescenta camadas ao que era apenas um sentimento facilmente mutável, que pode ir e vir com facilidade, e o transforma de maneira inacabada em um complexo estado de ser/viver, por meio da arte literária. Em seu *Livro do Desassossego* (1997), aqui estudado a partir da edição do crítico Richard Zenith, popularizada no Brasil pela Editora Companhia das Letras, encontramos a tessitura desse conceito, pois a partir da compreensão da narração autobiográfica de Vicente Guedes/Bernardo Soares, percebe-se como é o viver em desassossego:

Na face pálida e sem interesse de feições um ar de **sofrimento não acrescentava interesse**, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava - **parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito** (PESSOA, 1997, p. 18, grifos nossos).

Então, esse sentimento nasce do alheamento consigo mesmo e do esvaziamento do viver. É um desejo de odiar estar no mundo por amor a ele, pois a vida ordinária está perdida, formou-se uma sociedade doente regida pelo imperialismo individual. Na contramão, os sonhadores deste mundo erguem a literatura enquanto espaço coletivo de vozes que apresentam alguns caminhos de amor – senão pela vida, ao menos pela arte. Podemos notar tal sentimento na expressão de Vicente Guedes:

Nunca pretendi ser senão um sonhador. A quem me falou de viver nunca prestei atenção. Pertenci sempre ao que não está onde estou e ao que nunca pude ser. Tudo o que não é meu, por baixo que seja, teve sempre poesia para mim. Nunca amei senão coisa nenhuma. Nunca desejei senão o que nem podia imaginar. À vida nunca pedi senão que passasse por mim sem que eu a sentisse (PESSOA, 1997, p. 18).

O desassossego, portanto, tal como o tomamos, diz respeito a um sentimento ambíguo existente na vontade de não querer existir: “Separo-me de mim e vejo que sou um fundo dum poço. Morreu quem eu nunca fui. Esqueceu a Deus quem eu havia de ser. Só o interlúdio vazio.” (PESSOA, 1997, p. 209), em outras palavras, não existe um lugar onde se é jogado e lá estaria representada a solidão e o sofrimento, o poço é o próprio interior do indivíduo que torna a si mesmo outrem, “um interlúdio vazio” – o olhar de si para a própria subjetividade. Por isso,

estar em desassossego não é um sentimento como a tristeza, que vem e vai com facilidade. O conceito dialoga de maneira direta com a melancolia e a angústia, estados guiados pelos princípios do inacabamento e da alteridade (conforme acepções bakhtinianas).

Isso posto, o desassossego não pode ser lido como um estado passageiro que pode ou não se manifestar, mas sim como um sentimento contínuo do ser, inacabado e imprevisível, afetado diretamente pela vida social e responde a ela de maneira subjetiva. Tampouco é tomado aqui como elemento exclusivo à prosa pessoana, mas entendido como conceito que opera, pelo menos desde o século XIX, na conformação da literatura luso-brasileira. À vista disso, como o dicionário não é capaz de dar conta da complexidade da mudança semântica da palavra e de sua dimensão no literário, vê-se apenas na literatura e no romance moderno a possibilidade de abarcar a realidade assim como ela é (ou poderia ser), com suas complexidades e inconclusibilidades. O romance, gênero que mais se aproxima do indivíduo comum, para assim, poder expressar as limitações da existência que a linguagem objetiva e ordinária não consegue. Verbalizando, na maioria das vezes, subjetividades que não podem ser vistas em outro espaço. Enfim, a prosa de Fernando Pessoa ou de Machado de Assis são para nós espaços privilegiados de apreender e discutir o desassossego.

A inexplicável Flora, o Brasil e suas contradições explicáveis

Ao analisar a personagem Flora, do romance machadiano, como representativa das teorias expressas nas seções anteriores, pensamos, por consequência, o Brasil do século XIX e o meio burguês descrito em *Esau e Jacó* (1904) por Machado de Assis. Ali observamos um país em transição, afetado por tensões políticas entre a república que assume o poder perante o império em derrocada. Pedro (Império) e Paulo (República) apontam para essas duas ideologias políticas que refletem também, pela conjuntura da época, posturas religiosas, tendo em vista que seus nomes remetem à dois apóstolos da bíblia. O Bruxo atribui tais referências aos gêmeos e suas semelhanças são reforçadas constantemente durante todo o livro: “[...]e cresciam por igual medida. [...]Começaram a sorrir no mesmo dia. O mesmo dia os viu batizar.” (ASSIS, 2018, p. 70). Tal atribuição levanta uma questão social por meio de uma representação estética, não importa qual dos dois se escolha, serão sempre os mesmos, não a mudança de velhos costumes, mas a permanência de práticas políticas semelhantes, *gêmeas*, ou seja, trata-se apenas da “simples passagem de uma sala a outra” (ASSIS, 2018, p. 202).

O contexto econômico desse romance também se revela como fator importante a se debater devido ao evento ocorrido após a proclamação da República. Fenômeno chamado de

encilhamento, significou a livre impressão de créditos monetários, dinheiro sem lastro, com vistas a estimular a industrialização, a circulação de capital e o desenvolvimento do país. O narrador discorre sobre esse fato no capítulo LXXIII, *Um Eldorado*, em que diz:

[...]encilhamento, a grande quadra das empresas e companhias de toda espécie. Quem não viu aquilo não viu nada. Cascatas de idéias, de invenções, de concessões rolavam todos os dias, sonoras e vistosas para se fazerem contos de réis, centenas de contos, milhares, milhares de milhares, milhares de milhares de milhares de contos de réis (ASSIS, 2018, p. 192).

Essa “epopeia de ouro” (ASSIS, 2018, p. 192) faz com que um pedinte das almas, o qual no início da história era um personagem totalmente secundário (o “Irmão das almas”), torne-se também parte angular da narrativa. Nóbrega: figura que, após receber dois mil-réis de Natividade, mãe dos gêmeos Pedro e Paulo, apropria-se daquele dinheiro que seria inicialmente para as almas e guarda para si, pois “Não tirou a nota a ninguém... a dona é que a pôs na bacia por sua mão... também ele era alma” (ASSIS, 2018, p. 61). O narrador, Aires, ao completar a análise de Nóbrega mais à frente, diz: “Não é a ocasião que faz o ladrão, dizia ele a alguém; o provérbio está errado. A forma exata deve ser esta: “A ocasião faz o furto; o ladrão nasce feito” (ASSIS, 2018, p. 197). Essa contextualização serve para trazer à luz o ambiente social, político e econômico em que a personagem Flora estava inserida, acarretando seu desassossego e posteriormente na sua loucura.

Ela é a única personagem que possui um desenvolvimento narrativo, principalmente por sua complexidade, e assim como afirma o conselheiro Aires, “Flora, aos quinze anos, dava-lhe para **se meter consigo**. Aires, que a conheceu por esse tempo, em casa de Natividade acreditava que a moça viria a **ser uma inexplicável**.” (ASSIS, 2018, p. 111, grifos nossos). É essa característica inexplicável que ronda o pensamento e a existência de Flora por ser “[...] **retraída e modesta**, avessa a festas públicas, e dificilmente consentiu em aprender a dançar. Gostava de música, e mais do piano que do canto. Ao piano, **entregue a si mesma**, era capaz de não comer um dia inteiro.” (ASSIS, 2018, p. 111, grifos nossos). Estamos, assim, diante de uma pessoa avessa aos acontecimentos externos, presa a si mesma e a seus próprios pensamentos e subjetividades, os quais não verbalizava. Entretanto, muitas vezes, expressava pelo olhar, e observadores atentos, mais precisamente o único observador atento da narrativa, o Conselheiro Aires, conseguia ler: “Foi o que ele leu nos olhos parados. É ler muito, mas os bons diplomatas guardam o talento de saber tudo o que lhes diz um rosto calado, e até o contrário.” (ASSIS, 2018, p. 233). Raramente também o faz o recente-rico Nóbrega, quando percebe essa

introspecção da moça: “Vira outras damas, e mais de uma com escritos nos olhos, dizendo-lhe **o vazio do coração.**” (ASSIS, 2018, p. 239, grifos nossos).

A personagem assume um estado de desassossego profundo quando não sabe entre quais dos gêmeos escolher: “Flora ria com ambos, sem rejeitar nem aceitar especialmente nenhum” (ASSIS, 2018, p. 117). Inclusive, nesse trecho, é perceptível o traço de ironia machadiana, pois aponta José Paulo Paes (2008) – importante estudioso de textos machadianos, inclusive das narrativas atribuídas a Aires, quais sejam: *Esau e Jacó e o Memorial de Aries* (1908) – que “virtude em demasia se torna vício e atrai a punição dos deuses.” (p. 26), essa compreensão da escrita de Machado é importante para perceber como as ações discretas possuem consequências entre suas personagens, de modo que uma simples risada carrega empréstimos a serem pagos ao caminhar do romance.

A menina Batista, na progressão do seu desassossego, afasta-se momentaneamente dos gêmeos por interesses políticos de seu pai, que antes adequava-se aos conservadores. Porém, com a subida dos liberais, viu (motivado por sua mulher, Dona Cláudia) a oportunidade de conseguir um alto cargo político e até uma presidência no Norte, longe do Rio de Janeiro, e por consequência longe de Pedro e de Paulo. Sendo assim, o jogo político (*a priori* do âmbito externo) estava agora influenciando a concepção interna de Flora que, vendo-se em um estado profundo de tristeza, buscava na música e em si mesma a fuga desse contexto, “— Lá, lá, dó, ré, sol, ré, ré, lá, ia dizendo o piano da filha, por essas ou por outras notas, mas eram notas que vibravam para fugir aos homens e suas dissensões.” (ASSIS, 2018, p. 184). A citação explicita a fuga de dimensões políticas e sociais que a puxam para longe do amor dos gêmeos. A subjetividade dela também faz o processo contrário de dentro para fora, do interno respondendo ao externo, devolvendo para o mundo sua indignação:

A sonata trazia a sensação da falta absoluta de governo, a anarquia da inocência primitiva naquele recanto do Paraíso que o homem perdeu por desobediente, e um dia ganhará, quando a perfeição trouxer a ordem eterna e única. Não haverá então progresso nem regresso, mas estabilidade. (ASSIS, 2018, p. 185, grifos nossos).

Além da falta de governo, sofre também a falta dos gêmeos, que simbolizavam os governos em disputa, o vitorioso e o derrotado. E Flora, por não ter preferência a nenhum, sentia essa falta absoluta em si mesma, estado que pode ser nomeado de desassossego, uma falta de esperança externa e por conseguinte interna. Tal sentimento se desenvolvia na personagem por ser a única sujeita a “pensar tanto e tão atrevidamente, era como o peso do corpo, que não sentia: andava, pensava, como transpirava.” (ASSIS, 2018, p. 152), enquanto as outras *personas* da

obra viviam de predições grandiosas e jogos políticos em busca de poder. Flora, portanto, era inexplicável justamente porque era a única que pensava por uma ótica diferente de todos, pois ela não via lados, mas sim um único caminho a ser percorrido: “Não haverá então progresso nem regresso, mas estabilidade.” (ASSIS, 2018, p. 185).

Sua loucura inicia-se quando não podia nem atar nem desatar a preferência que tinha aos gêmeos e, por isso, caindo em questões morais, “a situação moral de Flora era a mesma, — o mesmo conflito de afinidades, o mesmo equilíbrio de preferências” (ASSIS, 2018, p. 225). Ela deseja os dois semelhantemente e, sendo impossível consumir tal desejo duplo, sede à ilusão e à insânia. A loucura em que moça se apega pelo desassossego pode ser melhor explanada com amparo teórico da *História da Loucura* (1978), de Michel Foucault:

[...]despojada de sua seriedade dramática: ela só é castigo ou desespero na dimensão do erro. Sua função dramática só subsiste na medida em que se trata de um falso drama: é uma forma quimérica, onde só se lida com faltas supostas, assassinatos ilusórios, desaparecimentos destinados aos reencontros. (FOUCAULT, 1978, p. 44).

Considerada essa premissa teórica, entendemos que nossa personagem está presa em um drama ilusório insolúvel, pois, para o mundo externo, bastava uma simples escolha entre um ou outro. O drama se desenvolve na não-decisão de Flora. Diante da visão de dois caminhos, ela encontra um terceiro, que seria a “Fusão, difusão, confusão...” (ASSIS, 2018, cap. LXXIX, p. 202) dos gêmeos Pedro e Paulo, mas só entende isso quando enlouquece: “Transfusão, enfim” (ASSIS, 2018, cap. LXXX, p. 203). Entende-se que a loucura apresentada pela jovem Batista é um grande *Trompe-l'oeil*, uma técnica artística do barroco em que, através de um jogo de perspectiva, cria-se uma ilusão de forma que duas dimensões parecem ter três. Pelas palavras de Foucault (1978):

[...] ela toma o falso pelo verdadeiro, a morte pela vida [...] Basta-lhe impelir sua ilusão até o ponto da verdade. Deste modo **ela é, no próprio núcleo de sua estrutura**, em seu centro mecânico, e simultaneamente, uma conclusão fingida (plena de um segredo recomençar) e iniciação àquilo que surgirá como a **reconciliação com a razão e a verdade**. Ela marca o ponto para o qual converge, aparentemente, **o destino trágico das personagens**, e a partir do qual partem de fato as linhas que conduzem à felicidade reencontrada (FOUCAULT, 1978, p. 45, grifos nossos).

Portanto, Flora, sendo o próprio núcleo da estrutura narrativa de *Esau e Jacó* faz parte do jogo de ilusão, que o personagem Aires, narrador da trama, estabelece para criar uma ótica em que não existem apenas duas dimensões, sejam elas políticas (Império e República),

religiosas (Pedro e Paulo ou Esaú e Jacó) ou literárias (Romântica ou Realista). Os gêmeos, por estarem destinados a serem grandes desde o início da narrativa, possuem uma trajetória definida e acabada, a qual tenta apontar o final da história. Diante disso, o romance prima por narrar diferentes visões para o mesmo objeto, seja a burguesia e sua busca constante por poder político ou a não busca por nada, o estado de insatisfação e desassossego frente às questões sociais e políticas em que Flora e Aires se encontram. Porém, por não ter sido uma conselheira e não ter desenvolvido a habilidade de dar palavras médias para nem concordar nem discordar das opiniões, assim como Aires, a jovem não se encaixa nessa narrativa. A loucura aqui chega a ser um estado de isenção, pois a *inexplicável* não faz parte desse contexto político e social explicáveis:

Que o Diabo a entenda, se puder, eu, que sou menos que ele, não acerto de a entender nunca. Ontem parecia querer a um, hoje quis ao outro; pouco antes das despedidas, queria a ambos. Encontrei outrora desses sentimentos alternos e simultâneos; eu mesmo fui uma e outra coisa, e sempre me entendi a mim. Mas aquela menina e moça... A condição dos gêmeos explicará esta inclinação dupla; pode ser também que alguma qualidade falte a um que sobre a outro, e vice-versa, e ela, pelo gosto de ambas, não acha de escolher de vez. É fantástico, sei; menos fantástico é se eles, destinados à inimizade, acharem nesta mesma criatura um campo estreito de ódio, mas isto os explicaria a eles, não a ela... (ASSIS, 2018, p. 167).

Assim, como Flora não se encaixa no contexto político/social, também não se encaixa no literário. As demais personagens (à exceção daquele que conta, Aires) estão presas à loucura da vã presunção, ou seja, “é com ele mesmo, e através de uma adesão imaginária que lhe permite atribuir a si mesmo todas as qualidades, todas as virtudes ou poderes de que carece.” (FOUCAULT, 1978, p. 41-42). Foucault continua e afirma que:

[...]infinita loucura, que tem tantas faces quantos são, no mundo, os caracteres, as ambições, as necessárias ilusões; ela é, no coração de todos os homens, o relacionamento imaginário que ele mantém consigo mesmo. Nela engendram-se os mais quotidianos de seus defeitos. Denunciá-la é o elemento ao mesmo tempo primeiro e último de toda crítica moral. (p. 42).

Desse modo, Machado de Assis pode ter traçado uma crítica ética a essa vã presunção expressa nas personagens, que possuem extremas ambições e ilusões de grandeza e estão relacionados apenas com eles mesmos – não com o mundo ao seu redor e o bem-estar coletivo. É desse ambiente hostil que a personagem Flora se nega a participar, isentando-se da escolha. Apega-se, enfim, à ilusão de imaginar “dois dos moços uma pessoa única” (ASSIS, 2018, p.

202) ou ouvia “mais de uma vez as duas vozes que se fundiam na mesma voz e mesma criatura” (ASSIS, 2018, p. 202).

Visando explicar essa situação, o narrador pede para que Flora cite Goethe e diz: “Ai duas almas no meu seio moram!” (ASSIS, 2018, p. 204). O desassossego de querer os dois, mas não poder ter a nenhum, pois “se amasse exclusivamente o primeiro o segundo podia chorar lágrimas de sangue” e vice-versa. Como “não é a verdade que vence, é a convicção. Convince-te de uma ideia, e morrerás por ela[...]” (ASSIS, 2018, p. 213). Flora está convicta de que não pode escolher entre eles, não entendia essa situação “e resolveu acabar com ela ou consigo” (ASSIS, 2018, p. 226), sempre no mesmo movimento de si para si. Então, ela decide se afastar, e adentra aos poucos no estado de desassossego que leva ao seu adoecer:

— Por que não vai a Petrópolis? concluiu.
 — Espero fazer outra viagem mais longa. Muito longa...
 — Para o outro mundo, aposto?
 — Acertou.
 — Já tem bilhete de passagem?
 — Comprarei no dia do embarque
 (ASSIS, 2018, p. 232).

Já doente, “com o rosto pálido, olhos fundos, mãos quentes, entretanto sem perder a graça dos dias de saúde” (ASSIS, 2018, p. 244) ia encontrando sua verdade, sempre que podia, pedia para abrirem a janela, e o sol que a iluminava também a presenteava com o estado de paz de, na ilusão, ter encontrado o caminho. Mas, enquanto a luz ia morrendo, Flora também ia. Mesmo que tivesse tido “tempo bastante para que entre a vida e Flora se fizesse a reconciliação ou a despedida” (ASSIS, 2018, p. 245) ela não conseguiu escolher entre as duas:

— Quem é? perguntou Flora, ao vê-la tornar ao quarto.
 — São os meus filhos que queriam entrar ambos.
 — Ambos quais? perguntou Flora.
 Esta palavra fez crer que era o delírio que começava, se não é que acabava, porque, em verdade, Flora não proferiu mais nada (ASSIS, 2018, p. 247).

“Ambos quais?” é a última pergunta que Flora deixa. Questão ambígua, paradoxal e desassossegada, apontando que, mesmo na igualdade, existem diferenças que se completam em uma. A visão dela sempre foi de união e de separação, de um paradoxo, portanto. Foi-se com as janelas abertas, “escancaradas, deixavam entrar o sol e o céu.” (ASSIS, 2018, p. 247). A personagem morre, e a resposta externa a esse fato é que Floriano Peixoto estabelece um estado de sítio no Brasil após manifestação de opositores. Tal contexto desponta como metáfora para o sepultamento de Flora:

Não há novidade nos enterros. Aquele teve a circunstância de percorrer as ruas em estado de sítio. Bem pensado, a morte não é outra coisa mais que uma cessação da liberdade de viver, cessação perpétua, ao passo que o decreto daquele dia valeu só por 72 horas. Ao cabo de 72 horas, todas as liberdades seriam restauradas, menos a de reviver. Quem morreu, morreu. Era o caso de Flora; mas que crime teria cometido aquela moça, além do de viver, e porventura o de amar, não se sabe a quem, mas amar? (ASSIS, 2018, p. 247)

Cousas Futuras: da anábase de Bárbara à catábase de Flora

Machado de Assis constrói engenhosamente o conselheiro Aires, que pode ser lido como narrador autoconsciente e polifônico, pois, durante a narrativa escrita por ele, nota-se o uso da terceira pessoa do discurso, haja vista que está se referindo ao Aires personagem. Logo, como não se trata de um diário, gênero que o conselheiro reserva para seu *Memorial* (a ser publicado em 1908), mas sim de um romance, o autor se desvincula de um estado de narrador-personagem para narrar a história e as próprias ações como outrem. Sendo assim, percebe-se essa criação como uma maneira de distanciamento do Aires narrador dos fatos presenciados pelo Aires personagem, possibilitando uma visão ampla para perceber as minúcias em cada personagem e em si mesmo.

É a partir desta ótica que a expressão “Cousas Futuras” (ASSIS, 2018, p. 57) surge, máxima da narrativa e da história revelada no romance que aqui estivemos obstinados a analisar. O futuro é um jogo de escolhas, cada movimento leva as personagens a um povir inacabado e em constante construção, o qual somente pode ser visto por esse narrador autoconsciente e polifônico. Alguém que olha, de cima, um tabuleiro da vida, apresentam-nos o jogo de xadrez com que se representa a burguesia brasileira e os movimentos em busca das coisas futuras:

Se aceitas a comparação, **distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão.** Há ainda a **diferença da cor, branca e preta**, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo. [...] **Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa**, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo” (ASSIS, 2018, p. 80, grifos nossos).

É então estabelecida uma arena pensamental, no sentido bakhtiniano, em que vozes conflitantes conversam entre si de forma dialógica. Assim, as relações tanto no Brasil como no romance são movimentações de peças para exercer poder. Aires está entre Deus e o Diabo, conduzindo o enredo, no entanto sem tirar “o poder de marcha de cada peça” (p. 80). As

personagens estão a jogar, com consciências livres para falar e agir no texto, buscando grandezas, enriquecendo de maneiras injustas, mudando de opinião quando lhes é conveniente e explorando os outros, assim como em um jogo de xadrez em que uma peça vai vencendo a outra até chegar ao fim do jogo. São características que até o século XXI se manifestam na estruturação social brasileira e estão intrínsecas em nossa construção histórica que teima em privar o morro das grandes “cousas futuras”.

Flora se vê diante desse tabuleiro com um “diagrama das posições belas ou difíceis” (ASSIS, 2018, p. 80), ela compreende as marchas daquelas pessoas para poder ganhar a partida, divididas entre preto e branco. Não podendo escolher entre essas duas cores, não se faz peça desse tabuleiro, é inexplicável porque não quer jogar nem escolher entre elas.

O morro do castelo é o palco da narrativa de 1904, enquanto a personagem Bárbara, é regente da motivação, conhecida como “Cabocla do Morro do Castelo” e sintetiza, no romance, a cultura popular periférica. Dança acompanhada dos acordes da viola de seu pai e dos versos de uma cantiga, ao passo que dá início à maquinação do jogo romanesco, gênero subvertido mais uma vez por Machado de Assis (que já empreendera radical carnavalização do romance em 1880/81 com a publicação de obra por um defunto autor – Brás Cubas). A adivinha, função que exerce para manter-se, assim como a personagem Flora, são fundamentais na narrativa, pois ditam os dois ritmos que guiam o enredo do romance *Esau e Jacó* (1904), iniciado por Bárbara:

“cousas futuras!” (ASSIS, 1992d, p. 947). A expressão é proferida pela cabocla do morro, considerada adivinha, à Natividade e Perpétua, quando os gêmeos eram ainda bebês. O dito, embora seja paródia de “Cartomante” ganha contornos de fado. A frase repetida no diário, insistentemente lembrada no romance, incide sobre as ações dos personagens. E, mais ainda, aponta para os rumos da narrativa – que se confunde com o mal-estar nacional. (MEDEIROS, 2017, p. 108)

Essa expressão é a força motriz do romance, impulsionando os personagens Pedro e Paulo a chegarem às grandezas predefinidas. Como afirma, outra vez, Medeiros (2017):

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 acessório. Regalo a ser conquistado pelo mais viril, mais sedutor – pelo vencedor (p. 107).

Temos então o mote para início do jogo: a busca individual por grandezas, prestígio social e econômico no seio da sociedade burguesa brasileira do século XIX. Xadrez da vida,

muitas vezes dividida em lados aparentemente opostos: “Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa [...]” (ASSIS, 2018, p. 80), e deve existir um vencedor e um perdedor, não apenas entre Pedro e Paulo, mas também entre Império e República ou de culturas, uma que se impõe como oficial e a popular que é marginalizada. Os elementos externos estão sempre dissolvidos em forma literária interna, nessa dualidade pressionada pelo poder e pela escolha.

Enquanto o poder, para alguns (a maioria no modelo econômico capitalista), funda-se no recurso financeiro que provoca ascensão social, para outros está apenas conectado a um modo de sobrevivência. No caso de Bárbara, tal poder advém da cultura popular e da força de seu trabalho, que a transforma, na engrenagem socioeconômica, em uma prestadora de serviço singular, relevante na ordenação cultural pelo menos desde a Grécia Antiga: o de advinha, sacerdotisa, pitonisa. Uma mulher negra residente em um país de recente abolição da escravidão, em que a população ex-escrava ainda estava se estabelecendo, buscando de diversas formas sua liberdade individual e coletiva:

No Império, como na República, foram excluídos os pobres (seja pela renda, seja pela exigência da alfabetização), os mendigos, as mulheres, os menores de idade, (...) os membros de ordens religiosas. Ficava de fora da sociedade política a grande maioria da população. (...) A República, ou os vitoriosos da República, fizeram muito pouco em termos de expansão de direitos civis e políticos. O que foi feito já era demanda do liberalismo imperial. Pode-se dizer que houve até retrocesso no que se refere a direitos sociais. Algumas mudanças (...) tinham sem dúvida inspiração democratizante na medida em que buscavam desconcentrar o exercício do poder. Mas, não vindo acompanhadas por expansão significativa da cidadania política, resultaram em entregar o poder mais diretamente nas mãos dos setores dominantes, tanto rurais quanto urbanos (DE CARVALHO, 2004 apud MEDEIROS, 2017, p. 112).

A “Cabocla do Morro do Castelo” encontra esse poder por meio de sua herança cultural, das adivinhações e se torna uma rainha do Morro do Castelo “que lá reinava em 1871” (ASSIS, 2018, p. 53). Diversos membros da burguesia subiam as ladeiras que “mortificavam os pés” (ASSIS, 2018, p. 53) para conhecerem o futuro, numa espécie de anábase – subida dos infernos –, conforme tradição grega antiga das epopeias e tragédias. Mesmo que o caminho fosse sôfrego, o resultado prometia ser esplêndido, por isso simboliza uma subida aos “céus” para descobrir “o destino como algo definido e acabado, mas a condução das tramas sugere o inacabamento e a incerteza, posto que a sorte não está dada. Requer dos personagens, a todo tempo, ações que encaminhem o porvir.” (MEDEIROS, 2017, p. 108)

Diante disso, a personagem descobre seu poder, não para participar do jogo, da marcha por grandeza, mas para ditar algumas cartas ou caminhos e, assim, se manter firme e protegida observando de longe aquela partida entre pessoas. Nessa descoberta de poder, notam-se dois pontos importantes nas personagens Bárbara e Flora: elas são mulheres, representam curvas diferentes da mesma linha de construção simbólica, da anábase (subida) e catábase (descida infernal) de um país. De um lado vemos Bárbara, imagem que representa a cultura popular e sua tradição, consideradas não-oficiais pela burguesia brasileira; de outro, percebe-se Flora, integrante do ciclo da alta sociedade fluminense, relacionada diretamente com a cultura oficial (religiosa e burguesa) de seu tempo. Na primeira personagem, compreende-se que o Brasil ignora sua tradição e herança popular (indígenas e afro-brasileiras), todavia, as elites financeiras tendem a explorar em alto grau a massa popular. Nuances que também estão presentes na segunda personagem, que mesmo diante de um contexto de privilégios e prestígios sociais, também é explorada enquanto mulher por uma sociedade patriarcal – obrigada à decisão trivial por um matrimônio, um cônjuge, sem direito a escolhas políticas, filosóficas ou artísticas. Por isso, Flora desassossega-se, tendo em vista que sua forma de pensar “inexplicável” vai contra os padrões pré-estabelecidos, isto é, amar dois homens com a mesma intensidade, ou ainda amar apenas Aires e inquietar-se com a realidade tediosa do país.

A “inexplicável” tem plena noção de que, naquele tipo de sociedade, emaranhada em um jogo patriarcal de poder, seu único movimento possível no “tabuleiro de xadrez” é sair da moldura e do contraste preto e branco, no qual Bárbara não se faz presente, seu jogo é outro. Ela não faz parte do tabuleiro, pois historicamente e fisicamente é excluída, mas usa desse afastamento para observar e indicar os movimentos para os jogadores, de cima do morro do castelo, local pensado como de poucos privilégios pela burguesia, mas que apresenta uma visão panorâmica daquela marcha, local de anábase. Então, a cabocla usa da sua cultura ancestral para exercer poder sobre os indivíduos que a desprezam, como uma tática de sobrevivência, no esteio do que afirma Conceição Evaristo (2009):

Observa-se que foi de **maneira tática** e muitas vezes, ainda é dessa forma que o afrodescendente, ao longo da história brasileira, moveu-se e se move utilizando brechas “que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário”. Como aquele que se movimenta, a partir de um “não-lugar”, e que vai penetrando no espaço do outro e, apesar de estar “dentro do campo de visão do inimigo”, aquele que não tem um lugar próprio, insiste e “vai caçar” no terreno do dominador. E cria ali surpresa, consegue estar onde ninguém espera. Confundindo, **fundindo movimentos em gestos de defesa e ataque** (CERTEAU, 2000 apud EVARISTO, p. 4 - 5, grifos nossos).

Sendo assim, Bárbara usa a visão do jogo do inimigo, pois parte de um “não lugar”, que seria o “Morro do Castelo”. Sua trajetória no âmbito de um contexto dicotômico burguês entre Império ou República, obriga-lhe à ação de sobreviver independentemente do governo que subir e do que descer. Seu objetivo, enquanto mulher negra, é resistir e construir poderes:

[...]recuperam modos possíveis de enfrentamento e de subordinação vividos na **tensão de um jogo entre dominador e dominado**. [...]uma resistência construída não porque essa mulher tivesse “o poder”, mas porque construía “poderes” (EVARISTO, 2009, p. 7, grifos nossos).

A situação da personagem Flora revela-se diversa: feita acessória e peça do tabuleiro, não enxerga além dos quatro cantos, em que a sua única saída é o processo catabático até sua morte, seu poder de escolha está em não desejar apontar um vencedor entre Pedro e Paulo e consequentemente os outros elementos (políticos, econômicos e culturais) que os gêmeos simbolizam. Por isso, se retomamos o desassossego na prosa de Pessoa, reconhecemos em Flora aquela melancolia filosófica do solitário Barão de Teive, para alguns críticos também autor do *Livro do desassossego*. O Barão suicida adverte: “[...] cravo no peito o gládio que me não servirá no combate. Se o vencido é o que morre e o vencedor quem mata, com isto, confessando-me vencido, me instituo vencedor.” (PESSOA, 2006, p. 58). Na mesma linha, Flora declara-se vencedora de si mesma e do jogo entre pessoas, contestando assim o destino. Complementa Medeiros:

Não escolhe porque não aceita a sina de ter de designar uma única via ou ter de se vergar às soluções disponíveis. Ao contrário de Natividade, de Santos ou dos gêmeos, que aceitam a grandeza prevista como “cousa futura” porque aceitariam a tudo inertes, a menina obliqua-se, mas não dissimula (MEDEIROS, 2017, p. 110).

Outra face que também pertence ao universo de escolhas, ainda que seja uma personagem que em nada sofre perigo, pois está ligada diretamente à burguesia e ao patriarcado branco, é Custódio, o dono da Confeitaria. Seu único impasse diz respeito ao nome a ser gravado na tabuleta de seu comércio: Confeitaria do Império ou da República, independente de quem suba e de quem caia, seu intuito é agradar o cliente, conforme o momento. Trata-se de mais um peão totalmente entregue a marcha do jogo:

Aires insiste para que ninguém trema pelos gêmeos ou por Flora, mas há que temer, pois **nenhum escapa ao determinismo de vidas medíocres**. No Brasil independente a cinquenta anos (o romance começa em 1871), na última fábula

de costumes redigida por Machado de Assis, **imperava o que tem de ser, não a vontade humana. Aquela que deseja: morre. Os demais contentam-se em escolher tabuletas** (MEDEIROS, 2017, p. 111, grifos nossos).

Nesse mesmo ritmo, percebe-se também o Irmão das Almas, antes fora do jogo de poder, mas, por ironia do acaso, torna-se peão burguês, ao receber uma nota de dois mil-reis entregue por Natividade após a consulta com a adivinha Bárbara. A quantia se multiplica por obra do encilhamento, acontecimento econômico que não apenas favorece o irmão das almas, que então se transforma em Nóbrega, mas lhe permite chegar ao outro lado do tabuleiro e tornar-se uma peça mais robusta para o jogo, pois, a partir do momento em que adquire riqueza, começa a participar da “partida entre pessoas” e, conseqüentemente, do romance. Deixa, portanto, de ser uma personagem episódica no texto, chegando a interagir com Flora, almejando casar-se com ela. Um estranho à família Batista que, contudo, ganha espaço na roda social por ter alcançado riquezas. Se um protagonista de *Esau e Jacó* é o capital, não é de se estranhar que também ele, o novo rico Nóbrega, carregue o caixão da jovem defunta. Percebe-se, portanto, que:

O dinheiro é animado e guia a lógica dos homens – por isso, também, a do romance. Neste jogo maquinal do monetário, o *eldorado* conduz as ações humanas e os humanos conduzem quase nada (mortos que estão ante a moeda “animada”, como indica Marx). Mais sofrível, ainda, é que, somada à crise econômica, instaura-se a instabilidade política que Aires não deixa de narrar sob uma metáfora deveras criativa (MEDEIROS, 2015, p. 12).

Por isso o irmão das almas, após o *eldorado*, passa a ser chamado pelo nome Nóbrega, pois a lógica monetária que guia o jogo dos homens também o inseriu (e o batizou) no romance. Machado aparenta explicitar para participar do jogo romanescos, que reduz estruturalmente a história brasileira, há sempre o risco de sucumbir às únicas opções óbvias ou predeterminadas (como tabuletas histórias). *Quando a alma é mal nascida*, o que resta é a morte ou o poder conquistado para se tornar observador – como Aires e Bárbara.

Considerações Finais

Esau e Jacó (1904) talvez seja o grande livro de moral que Aires queria evitar, “Seria um livro de moral e de verdade, mas a história começada ficaria sem fim. Não, não, não... Força é continuá-la e acabá-la.” (ASSIS, 2018, p. 216). Acabar como um grande livro épico era o intuito. No entanto, ele se engana que o tenha acabado, pois a briga dos irmãos não se acaba, mesmo após as mortes de Flora e de Natividade, que lutavam para que os dois se reconciliassem.

Continuam a brigar e não vemos os gêmeos Pedro e Paulo se tornarem grandes como na predicação da Cabocla do Morro do Castelo e a história termina com Aires “apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna.” (ASSIS, 2018, p. 266)

O romance, finalmente, sintetiza o inacabamento da vida e da história, em que não existem mais narrativas estanques e monológicas como na *Ilíada* ou na *Odisseia*, quando todos os personagens estavam fadados a cumprir um objetivo preso ao destino. Estamos na nova era, a dos *extremos* (conforme o historiador Eric Hobsbawm), a do romance, em que conhecemos o passado, entretanto, sabemos pouco sobre o futuro por-fazer. Por isso, a música exerce uma função importante na narrativa, pois:

A música era uma arte diferente. Atraía-o o desprendimento da música e a sua qualidade de arte pura, desligada da dependência de objetos, que restringe a liberdade das outras artes. Parecia-lhe uma arte que não sofria limitações de espaço e sendo a arte do tempo, podia simbolizar a intemporalidade. (SAYERS, 2019, p. 14)

Isto é, a música nos romances machadianos indica um inacabamento, nos termos de Bakhtin, e reforça o romance como um gênero de todos os gêneros que não se limita apenas à linguagem literária, mas comporta a polifonia artística presente no mundo. Sendo assim, concordamos com Flora que não existe decisão correta e acabada, existem óticas, vozes diferentes que buscam caminhos divergentes em um presente há se constituir. A morte de Flora e a persistência de Bárbara podem apontar o caminho para a mudança do Brasil, pois percebendo que “Toda alma livre é imperatriz!” (ASSIS, 2018, p. 144), as personagens nos convocam à liberdade das almas, das vozes e dos corpos.

Finalmente, como Machado adverte, todo morro é um castelo – e é lá que a nossa narrativa começa. O mundo, o Brasil e a arte continuarão se dividindo em lados, seja em lados culturais (Cultura Popular ou Cultura Burguesa), políticos (Império ou República), tradições artísticas (de La Mancha ou Waterloo), romanesca (Romantismo ou Realismo) ou até narrativos (Pedro ou Paulo). Por fim, o Bruxo do Cosme Velho pode ter indicado um olhar maduro sobre as dicotomias que nos cercam, que é fundamental para a democracia compreender, respeitar e reforçar as diferenças, lutando contra ideais preconceituosos e discriminatórios, pois o Brasil é composto por uma multiplicidade de vozes que formam a estrutura geral do país, porém uma maioria específica dela segue subalternizada e silenciada diariamente. Deve-se quebrar esse ciclo patriarcal de “apalpar a mesma flor eterna”, como Aires. Urge que o país olhe para cima, para o morro e escute o som dos pés em dança, dos acordes da viola, da cantiga que soa pelas

esquinas, esse dia está chegando, e quando chegar, “Muito hei de me ri/Muito hei de gostá,/Lelê, coco, naiá”. (ASSIS, 2018, p. 58).

Referências

ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2018.

_____. Contos Fluminenses. _____. In: *Obra Completa em 4 Volumes. Vol.2*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Antofágica, 2020.

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, 2008.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski/Mikhail Bakhtin**; tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Esquema Machado de Assis**. In: _____. *Vários Escritos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. (1970). **Dialética da Malandragem**. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (8), 67-89. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89>

EVARISTO, Conceição. **Dos sorrisos, dos silêncios e das falas**. In: SCHNEIDER, Liane; MACHADO, Charliton (Orgs.). *Mulheres no Brasil: Resistência, lutas e conquistas*. João Pessoa: Editora Universitária -UFPB, 2009b.

FUENTES, Carlos. **“O milagre de Machado de Assis”**. Trad. Sergio Molina. Folha de São Paulo. São Paulo: 1 out 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm>. Acesso em: 9 dez 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

SAYERS, RAYMOND S. ; DIEGO, MARCELO. **A Caminho de Bayreuth: A Música na obra de Machado de Assis**. *Machado de Assis em Linha*, v. 12, n. 26, p. 4–25, 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/mael/a/j5RvsLRQHbHNDT8TYFVcFph/?lang=pt>>. Acesso em: 6 Jul. 2021.

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

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 2015: Insurreições, passado e presente, Niterói. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <https://www.niepmarx.blog.br/MManteriores/MM2015/anais2015/mc49/Tc491.pdf>. Acesso em: 6 Jul. 2021.

"**desassossegar**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/desassossegar> [consultado em 25-07-2020].

PAES, José Paulo. **Armazém literário: Ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego / Por Bernardo Soares**. Intro e org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PESSOA, Fernando, 1888-1935. **A educação do estóico** / Barão de Teive. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

TINHORÃO, José Ramos, 1928. **Os sons que vêm da rua** / José Ramos Tinhorão - São Paulo: Editora 34, 2013 (3ª Edição).