

Lincoln Braga Villas Boas

O DESEJO E SUA ENCENAÇÃO EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*, *ESAÚ E JACÓ* E *MEMORIAL DE AIRES*, DE MACHADO DE ASSIS

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, CULTURA E SOCIEDADE**

Maceió, janeiro de 2007

Lincoln Braga Villas Boas

O DESEJO E SUA ENCENAÇÃO EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*, *ESAÚ E JACÓ* E *MEMORIAL DE AIRES*, DE MACHADO DE ASSIS

Tese a ser apresentada para defesa à Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras e Linguística, na Área de Concentração em Literatura Brasileira, na Linha de Pesquisa Literatura, Cultura e Sociedade, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Enaura Quixabeira Rosa e Silva.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA BRASILEIRA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, CULTURA E SOCIEDADE**

**Maceió
2007**

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

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

V697d Villas Boas, Lincoln Braga.

O desejo e sua encenação em memórias póstumas de Brás Cubas, Esaú e Jacó e memorial de Aires, de Machado de Assis / Lincoln Braga Villas Boas. – Maceió, 2007.

230 f.

Orientadora: Enaura Quixabeira Rosa e Silva.

Tese (Doutorado em Letras e Linguística : Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2006.

Bibliografia: f. [222]-230.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação. 2. Freud, Sigmund, 1856-1939. 3. Psicanálise e literatura. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

TERMO DE APROVAÇÃO

Lincoln Braga Villas Boas

Título: O DESEJO E SUA ENCENAÇÃO EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, ESAÚ E JACÓ E MEMORIAL DE AIRES*, DE MACHADO DE ASSIS

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Literatura Brasileira, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística, da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

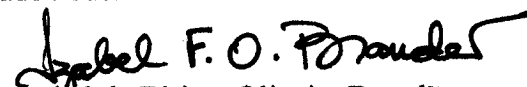
Orientador:

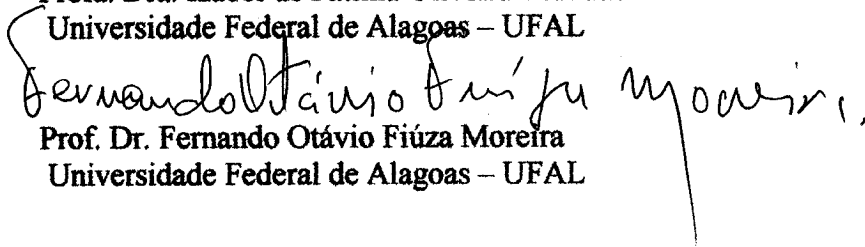

Profa. Dra. Enaura Quixabeira Rosa e Silva

Examinadores:

Profa. Dra. Leônia Cavalcante Teixeira
Universidade de Fortaleza – UNIFOR

Prof. Dr. Lourival Holanda
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE


Profa. Dra. Izabel de Fátima Oliveira Brandão
Universidade Federal de Alagoas – UFAL


Prof. Dr. Fernando Otávio Fiúza Moreira
Universidade Federal de Alagoas – UFAL

Maceió, fevereiro de 2007

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Leda Braga Vilas Boas, leitora contumaz e interlocutora excepcional nesta escritura;

À Profa. Dra. Enaura Quixabeira Rosa e Silva, indispensável companhia nesta aventura machadiana;

Às Profas. Dras. Izabel Brandão e Ildney Cavalcanti pelas contribuições valiosas que vieram a enriquecer este trabalho;

A Rita de Cássia Hipólito dos Santos, sempre disposta a responder as minhas consultas a respeito do texto bíblico;

A Márcia Maria Lima Vilas Boas, pela assessoria permanente na escrita, revisão e conclusão final deste trabalho, além da interlocução e das inestimáveis sugestões.

RESUMO

Este estudo visa analisar os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-1), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) da obra de Machado de Assis, através das características que se dispõem em seu aspecto narrativo. Demonstra-se que o aspecto narrativo desses romances ultrapassa as convenções estilísticas vigentes à época de sua escrita e engendra operações discursivas que enquadram esse aspecto como aparência de um discurso cuja ordem se estabelece pela via dos efeitos de sentido. São esses efeitos de sentido, compreendidos pelas operações discursivas, que instituem, no curso da narração, uma indicativa da encenação do desejo das personagens, determinante de suas escolhas e destinos e entrevisto em suas palavras e ações. Pontua-se, desse modo, no texto, uma ordem desejante paralela à ordem da narração. Toma-se como respaldo teórico a psicanálise, fazendo-se sua convergência à teoria e crítica literárias. Releva-se, principalmente, na análise proposta, a construção e a forma do texto literário machadiano em suas peculiaridades.

RESUMEN

Este trabajo visa analizar las novelas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-1), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) de la obra de Machado de Assis, a través de las características que se disponen en su aspecto narrativo. Se demuestra que el aspecto narrativo de esas novelas ultrapasa las convenciones estilísticas vigentes a la época de su escrita y engendra operaciones discursivas que encuadran ese aspecto como apariencia de un discurso cuyo orden se establece por la vía de los efectos de sentido. Son esos efectos de sentido, comprendidos por las operaciones discursivas, que instituyen, en el curso de la narración, una indicativa de escenificación del deseo de los personajes, determinante de sus escojas y destinos y entrevistos en sus palabras y acciones. Se puntúa, de esa manera, en el texto, un orden deseante paralelo al orden de la narración. Se toma como respaldo teórico la psicanálise, haciéndose su convergencia a la teoría y crítica literarias. Se revela, principalmente, en el análisis propuesto, la construcción y la forma del texto literario machadiano en sus peculiaridades.

RÉSUMÉ

Cette étude a comme but l'analyse des romans *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-1), *Esaú e Jacó* (1904) et *Memorial de Aires* (1908) de l'oeuvre de Machado de Assis, par le moyen des caractéristiques disposées dans son aspect narratif. On montre que l'aspect narratif de ces romans surpasse les conventions stylistiques en vigueur à l'époque de son écriture et engendre des opérations discursives qui considèrent cet aspect comme l'apparence d'un discours dont l'ordre s'établit par la voie des effets du sens. Ce sont ces effets du sens, compris par les opérations discursives qui établissent, au cours de la narration, un indicatif de la mise en scène du désir des personnages, déterminant de leurs choix et leurs destinées et entrevu dans leurs paroles et leurs actions. De cette façon, on signale sur le texte un ordre désirante parallèle à l'ordre de la narration. On prend la psychanalyse comme support théorique, en faisant sa convergence sur la théorie et la critique littéraires. On relève plutôt, dans l'analyse y proposée, la construction et la forme du texte littéraire machadien selon ses particularités.

ABSTRACT

This study aims at analyzing the novels *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-1) *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) by Machado de Assis, focusing upon the characteristics of their narrative. The narrative feature of these novels transcends the stylistic conventions in effect at the time of its writing as well as handles discursive operations which frame the narrative feature as a discourse having its order established through the effects of meaning. These effects in turn are comprised within the discursive operations which set the characters' desire as an indicative of a *mise em scène* throughout the course of the narration — being this indicative the determinant of their choices and destinies lying in between their words and actions. A desiring order is thus enhanced in the text parallel to the order of the narration. The Psychoanalysis studies are the theoretical support on which this work is grounded, eventually making its convergence to the literary theory and criticism. The construction and shape of the Machadian literary text in their peculiarities is mainly intended in the proposed analysis.

ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Arbeit werden die aus dem Werk von Machado de Assis stammenden Romane *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-1), *Esaú e Jacó* (1904) und *Memorial de Aires* (1908) an Hand der Charakteristika, die sich aus der Erzählweise ergeben, untersucht. Es wird bewiesen, dass die Erzählweise dieser Romane über die stilistischen Konventionen ihrer Zeit hinausgeht und discursive Operationen erzeugt, die diesen Gesichtspunkt als Anschein eines Diskurses einordnen, dessen Ordnung sich durch die Wirkungen des Sinngehaltes festlegt. Diese aus den diskursiven Operationen verständlichen Auswirkungen des Sinngehaltes geben, im Verlauf des erzählerischen Prozesses, einen Hinweis auf die Inszenierung des Verlangens/Wunches der Romanfiguren frei, bestimmend für ihre Entscheidungen und aus ihren Worten und Taten zu ersehen. Auf diese Weise wird im Text eine Ordnung des Verlangens deutlich, die parallel zu der erzählerischen Ordnung verläuft. Als theoretische Grundlage wird auf die Psychoanalyse zurückgegriffen und somit ein Zusammentreffen zwischen ihr, der Literaturtheorie und -kritik erzeugt. In der folgenden Analyse enthüllt sich dadurch hauptsächlich die Konstruktion sowie die Form des literarischen Textes von Machado in seinen Eigenheiten.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - <i>Esau e Jacó</i>: a estrutura da realização do desejo	17
1.1. <i>A enunciação do desejo</i>	17
1.2. <i>As convenções simbólicas</i>	35
1.3. <i>O desejo duplicado e sua interdição</i>	47
1.4. <i>A reencenação do desejo</i>	61
1.5. <i>O desejo reparado</i>	75
1.6. <i>A projeção simbólica</i>	86
CAPÍTULO II - <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>: do desejo perverso à perversão do desejo	95
2.1. <i>A enunciação perversa, a moral e a norma</i>	95
2.2. <i>As motivações fálicas e as vias de transgressão</i>	105
2.3. <i>A lógica compensatória da recusa</i>	116
2.4. <i>O viés sadomasoquista</i>	126
2.5. <i>O discurso perverso e o jogo amoroso.....</i>	136
2.6. <i>Um grand finale: perversão e impostura.....</i>	149
CAPÍTULO III - <i>Memorial de Aires</i>: a arquitetura do desejo frustrado.....	161
3.1. <i>O Memorial e seu propósito.....</i>	161
3.2. <i>A frustração e seu suporte.....</i>	171
3.3. <i>Frustração versus satisfação real.....</i>	179
3.4. <i>O engodo amoroso.....</i>	186
3.5. <i>A frustração arquitetada.....</i>	190
3.6. <i>Projeção simbólica versus ruptura imaginária.....</i>	199
CONCLUSÃO.....	220
REFERÊNCIAS.....	222

INTRODUÇÃO

A importância da obra literária de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) é indiscutível no cenário da literatura nacional e permanece ainda hoje uma fonte inesgotável de estudos. Esse autor pode muito bem ser um dos alvos da afirmação de Bloom (1995) acerca de uma originalidade literária forte que se torna canônica, o que o coloca como um modelo de excelência estética, definidora de uma voz autoral inconfundível. E ainda, em se tratando deste autor, sua originalidade literária ultrapassa os ditames do próprio cânone, suprasumindo antecipações, com seu estilo marcante, que só o século XX vem a consagrar na literatura.

A multiplicidade de leituras e recepções, que essa voz autoral invoca, torna, em especial, o delineamento do modo de narrar de seus contos e romances objeto de diferentes interpretações. Em suas mais variadas acepções e abordagens, essas interpretações tomam por base os motivos estilísticos, os temáticos, os estruturais, bem como os sociais, políticos e culturais consagrados pela teoria e crítica literárias. Ao que se pode acrescentar a atualidade viva de sua produção que vai além da aparência meramente datada.

Essa produção, que data da segunda metade do século XIX até a primeira década do século XX, arremete-se a uma abordagem da condição humana universal, enfocando-a através de ângulos diversos, relevando-se a agudeza psicológica de um observador sagaz e cauteloso que se transporta para o manejo da linguagem com sofisticação e extrema polidez. É sobretudo essa agudeza psicológica que coloca o delineamento do modo de narrar de Machado de Assis, em seus romances, como objeto de um aporte psicanalítico. Os recursos estilísticos dos quais esse autor lança mão perfazem operações discursivas, ou seja, desvios das normas gerais da linguagem que permitem a criação de novos sentidos e novos nexos que se pode capturar no texto, pois tomam por base a analogia, a substituição, a omissão e outros. E esses operadores não somente marcam o delineamento do modo de narrar mas invadem o espaço da significação. Essas operações discursivas são correlatos das formações do inconsciente, como assinala Schwarz (1990), levantando a possibilidade interpretativa psicanalítica e sugerindo que o modo machadiano de narrar assemelha-se à maneira do que Freud indicaria a propósito da elaboração onírica.

Assim sendo, pelo que articula o delineamento do modo de narrar – a que nos referiremos também como aspecto narrativo – e no que nele produz o manejo da linguagem, pode-se trilhar em sua constituição as operações discursivas análogas às formações do inconsciente. E tratam-se estas de irrupções involuntárias no discurso, de acordo com processos lógicos e internos da linguagem. Elas são, portanto, indicativas de uma encenação ou realização do desejo¹ das personagens, que determina suas escolhas e seu destino, bem assinaláveis em suas ações e palavras, tal como se dá nos romances e contos de Machado de Assis e no que o aspecto narrativo engendra o discurso do narrador.

As irrupções involuntárias no discurso do narrador podem ser captadas a partir dos múltiplos desvios das normas gerais da linguagem que permitem a criação de novos sentidos com base nas operações discursivas e dão a conhecer uma outra ordem que não a da narrativa enunciada pelo narrador. Elas apontam para uma ordem desejante, cujo arranjo se subordina ao princípio de satisfação do desejo para representá-lo esteticamente e imaginariamente como encenado ou realizado. São, decerto, aqueles desvios das normas gerais da linguagem – operadores discursivos do aspecto narrativo – que engendram a narração e instauram nela essa outra ordem. Por essa via, o aspecto narrativo se configura ou se apresenta como a *aparência da narração*, em que o autor, através do narrador, divide e desenvolve o assunto e delinea a história. Os operadores precisam ser captados por uma leitura crítica que transpõe essa *aparência*.

Dito de outro modo, no que os recursos estilísticos, nos romances e contos de Machado de Assis, perfazem operações discursivas, há na ordem narrativa machadiana uma escolha de palavras, escolha de construções sintáticas, escolha do ritmo dos fatos narrados e dos próprios fatos. Há, também uma escolha entre o que deve ficar na página escrita e o que deve ser omitido.² Assim é que o autor inventa um jogo de esconde-mostra, ajustando a linguagem ao modo de dizer, além da trama, o destino das personagens conforme suas escolhas, pontuadas por seus atos e palavras, contando sua história. Dessa forma, podemos avaliar a ordem narrativa como sendo comparável a um discurso que, partindo desse jogo,

¹ Impulso derivado de uma vivência de satisfação, cujo registro inconsciente se conserva como imagem e que determina todo o empreendimento do sujeito para restabelecê-la. A encenação ou realização do desejo, por sua vez, é a formação psíquica em que o desejo é imaginariamente representado como realizado. As produções do inconsciente são realizações do desejo em que este se exprime de uma forma mais ou menos disfarçada.

² Partimos aqui de uma sugestão de Otto Maria Carpeaux a respeito do que compreende o estilo, numa generalização conceitual que pode ser aplicada a todos os autores do texto literário. CARPEAUX, O. M. Visão de Graciliano Ramos, p. 239.

envia o leitor criticamente a múltiplas direções possíveis, ou seja, a uma outra ordem que segue paralela a essa, a ordem desejante.

Essa característica marcante, que se pode identificar mais notadamente nos romances – e também nos contos – da maturidade de Machado de Assis, intensifica-se a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-1), reverbera em *Esaú e Jacó* (1904) – em que apresenta estruturalmente sua urdidura mais acabada – e desemboca em *Memorial de Aires* (1908), sob a égide da astúcia refinada. Pode-se afirmar, desde uma premissa da crítica estética que, se um escritor escreve principalmente para se livrar da influência dos outros³, Machado de Assis levou ao extremo essa intenção ordenadora da escrita, firmando, além de sua voz autoral, sua originalidade que se faz permanente no cenário da literatura nacional.

Uma ordem desejante que pode ser trilhada no aspecto narrativo machadiano, demarcada pelos desvios das normas gerais da linguagem e cujo arranjo se subordina ao princípio de satisfação do desejo, é a via que tomaremos neste nosso estudo. São visados, em particular, os três romances já referidos – *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*. A crítica literária contemporânea tem identificado em Machado de Assis, para além de sua cosmovisão assentada num lapidar ceticismo, seu manejo do artifício, melhor dizendo, dos artifícios da linguagem para representar certas moções humanas que só teriam lugar a partir de motivações inconscientes.⁴ Tornam-se procedentes, e corroboradas, as afirmativas de Lacan (1966b) de que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, como um discurso cuja ordem institui o ocultamento dos efeitos de sentido que se esquivam não só à escuta, esquivam-se também à leitura.

As afirmativas de Lacan são derivações do que Freud (1900) considera em sua obra *Interpretação dos sonhos* e reverte, como princípio, para a abordagem psicanalítica pioneira e original da obra literária com o estudo *O delírio e os sonhos em A gradiva de W. Jensen* (1907). Esse estudo aponta para a realização do desejo estética e imaginariamente representada. Isso posto, nosso trilhamento tem como suporte a psicanálise, tal como enunciada por Freud e Lacan, colocando-se seu viés interpretativo do texto literário e fazendo-o convergir à teoria e à crítica literárias em primeira instância.

³ Harold Bloom desenvolve essa idéia da chamada “angústia da influência” em *A angústia da influência*, especialmente à página 23.

⁴ Essa ressalva pode ser encontrada, principalmente, em Gledson (1986; 1999), Schwarz (1981; 1990), Merquior (1977; 2000).

Sabemos de antemão que considerações de vieses interpretativos para o texto literário não o torna de outra natureza. Trata-se sobretudo de um exercício de estilo em que o autor esgrime com a linguagem e arquiteta a dicção adequada para abordar um tema, demonstrando ainda um pretexto, um motivo, um propósito. Todavia, a obra de Machado de Assis, para além de sua originalidade estilística, apresenta tanto ao leitor como ao crítico literário, entre o escrito e o omitido, algo que não se deixa apreender com facilidade e que caracteriza o aspecto narrativo, em especial, dos romances que são objeto deste nosso estudo. É por essa via que o autor imprime um delineamento do modo de narrar que possibilita o destaque das operações discursivas. Se assim se dá a conhecer uma outra ordem, além da ordem narrativa que esse aspecto engendra, a possibilidade de uma outra leitura, que revele seu percurso e a pontue, também se abre.

É essa outra leitura que a psicanálise propõe, uma vez que aponta o caminho para a captura dos sentidos, que se esquivam no plano da significação, e faz ressaltar outrossim a esquiva do narrador entre o escrito e o omitido. Schüller (1989) destaca essa esquiva do lado do narrador em seu manejo do sentido que deixa ao leitor sempre algo a compreender, o que seria um indizível no aspecto narrativo, o que escapa à nomeação. É algo, como por sua vez refere Chemama (1995), que não cessa de não se escrever mas é vislumbrado na forma do discurso, na forma como a linguagem se organiza textualmente na narrativa para dizer a história. No aspecto narrativo machadiano, um encadeamento fragmentário engendra esse indizível, provocando a suspeita de que há nele palavras por dizer, quando um desvio, uma interrupção, uma omissão, um salto se apresentam. E esse encadeamento fragmentário introduz uma lógica temporal que descarta a costumeira e metódica cronologia.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, o narrador privilegia sempre esse algo a compreender, fazendo as operações discursivas refletirem uma ordem desejante. E são essas operações que suportam a encenação do desejo em cada um desses romances. Seu aspecto narrativo realça a possibilidade de uma leitura psicanalítica que venha a ultrapassar a luta pela fixação de sentido entre o narrador e o leitor, mencionada por Schwarz (1990), na qual uma ordem desejante venha a ser posta pelo avesso, mostrando o que está lá como se não estivesse.

Do ponto de vista da psicanálise, a ordem desejante, que se instala em paralelo à ordem narrativa, se apresenta pelo que dispõe as operações discursivas da condensação e do deslocamento. A primeira opera por superimposição de sentidos e arremete a várias cadeias associativas em cuja intersecção se encontra. Confere certo laconismo ou síntese aos

elementos da linguagem. A segunda opera por um deslizamento de sentido que realiza uma troca, guardando vínculos associativos numa relação. Nessa troca, um sentido ocupa o lugar de outro que é ocultado por ela, conferindo certa prolixidade aos elementos da linguagem. Essas operações se articulam no aspecto narrativo, e derivam na ordem narrativa, respectivamente, a metáfora e a metonímia, além de suas variações, quais sejam o eufemismo, a hipérbole, a antítese, e outras consideradas figuras de linguagem, no que pese os recursos estilísticos usados e o enquadre estético desejado pelo narrador para sua invenção. E sem dúvida são essas operações que imprimem força à mímese, quer em seu feitio de representação, quer de construção.

Mas uma ordem desejante se revela, para além desses recursos e, ainda, no que as operações discursivas se apresentam como denegação, recalcamto e recusa, sendo essas suas formas operantes que a psicanálise também assinala na linguagem. Elas se configuram nas palavras e ações das personagens pontuando suas escolhas determinadas por um desejo que se encena ou se realiza. E temos através delas a aproximação do que se oculta a partir do que se mostra na ordem narrativa, bem como do plano do que a psicanálise situa como sendo essa encenação ou realização do desejo das personagens. A categorização dessas operações foi desenvolvida por Chemama (1995) e Laplanche e Pontalis (1976), a partir de sua formalização por Freud e Lacan.

A denegação se configura nos atos e palavras do sujeito, operando a rejeição por parte dele de pensamentos, sentimentos e do próprio desejo. E essa rejeição se dá quanto ao que ele mesmo enuncia, negando, pela força de uma atitude, o que lhe pertence. Implica, em primeira instância, no reconhecimento desses pensamentos, sentimentos e desejos. Em segunda instância, implica não admiti-los. O sujeito, apesar de saber do que lhe pertence e do que realiza, afasta do plano do reconhecimento, ou da consciência, esse saber. A denegação, portanto, consiste na negação de um sentido e afirmação de outro.

O recalcamto, por sua vez, opera o afastamento, essencialmente o pôr de lado, de algo – também pensamento, sentimento, desejo – a que é rejeitado o acesso ao reconhecimento do sujeito, acesso à consciência. O que o sujeito denega sofre a ação do recalcamto que resulta num afastamento da consciência daquilo que não é aceito por ela.

A recusa opera uma relação sofisticada do sujeito com a realidade, fazendo coexistir nele posições inconciliáveis, demarcando uma divisão. Essa operação implica o desmentido de uma percepção que ele tem de fato mas não admite, superpondo a ela uma outra que é o seu contrário. No entanto, o desmentido não anula a primeira. Ambas coexistem em

detrimento de sua inconciliabilidade, sem abolir o conflito existente entre elas e formalizando um compromisso que efetua no sujeito uma divisão. A recusa promove um escamoteamento do sentido ou mesmo sua destruição por rompimento de uma cadeia de associações.

O texto machadiano ganha, assim, um novo interesse do leitor que se depara com uma via de estranhamento demarcada pela ordem narrativa, quando se coloca nela uma ordem desejante subsumida pelas operações acima referidas em que consta uma organização da linguagem cuja tessitura se enquadra no gênero literário. Numa ordem narrativa há sempre um encadeamento, uma seqüenciação, que articula uma mensagem, possuindo um começo, um meio e um fim, embora não necessariamente nessa ordem. Ela toma sua forma, em especial, no romance e no conto. Todavia, em se tratando do texto machadiano, os imperativos do gênero são suplantados pelo manejo da forma que remete a uma ordem desejante e o narrador se vale, também, da descontinuidade, evocando um tempo lógico que desconstrói a ordem narrativa e, visivelmente, a assemelha a uma temporalidade do inconsciente.

Ora, o desenvolvimento de nossa análise pressupõe uma intersecção fatível entre literatura e psicanálise que aponta uma via interpretativa para o texto literário. Nela, está colocada em pauta uma relação entre ordem narrativa e ordem desejante que arremete, na trama, às escolhas das personagens e define o percurso da encenação do desejo. Essa possibilidade inaugurada por Freud (1907), e retomada por Lacan (1989), para além das motivações originárias do ato de escrever, revela uma correlação existente entre as operações discursivas dispostas no aspecto narrativo e as formações do inconsciente, ressaltando do texto literário um outro texto, subsidiário da organização da linguagem nele articulada. Vale assinalar que nossa análise envolve a categorização e coleta de fragmentos textuais encontráveis que configuram operações discursivas definidoras do percurso da encenação do desejo das personagens, bem como em que se dão as pontuações da errância desse desejo desde sua formulação.

O caráter velado das produções inconscientes, inacessíveis à vontade e às intenções das personagens, leva à incapacidade destas de integrar conteúdos da trama narrada e das relações nela existentes. Aí, a psicanálise chama mais atenção para que o aspecto narrativo bem construído não venha a enganar também como aparência de uma trama coerente que se caracteriza pela apresentação de eventos segundo determinadas estratégias discursivas especificamente literárias. Ao elaborar esteticamente os elementos da história narrada, a trama provoca um estranhamento, chamando a atenção do leitor e do crítico para a percepção de uma forma. É preciso ler a seqüência narrativa, então, como um texto comparável ao relato do

sonho, cujos elementos caracterizam o discurso do inconsciente que se vale de suas formações, e demandam uma tradução para fazerem sentido.

Acrescente-se ainda à nossa análise que o aspecto narrativo bem construído, evocado o teor de polimento que se apresenta nos romances de Machado Assis aqui visados, faz a colocação do uso da linguagem, arremetendo a ângulos de modulação do sentido na narração como um infiltrado. No nível dos elementos que compõem o aspecto narrativo, podem se encontrar termos que ocupam o lugar de outros que lhe são assimilados, após uma supressão que introduz um símile. Essa trucagem pode apresentar aproximações sucessivas e similares de noções ou nexos incompatíveis. Ao mesmo tempo, uma noção pode ser designada por um termo diferente do que seria visado, sendo os dois ligados por uma relação de causa e efeito, de matéria a objeto, de continente a conteúdo ou de parte ao todo (DUBOIS et al., 1995). Essas manobras podem perpassar na composição do aspecto narrativo, e também, os deslizos de sentido ou algo indizível, demarcando uma lacuna – elipse, omissão –, não se tratando de um subentendido, mas do que escapa à compreensão como de algo que é alijado, expulso, o que, por exemplo a interpretação psicanalítica identifica como Real (LECLAIRE, 1977; CHEMAMA, 1995).

Conforme Rosenfeld (1992), as elipses, omissões, desvios e torções que ocorrem na narrativa não introduzem uma incoerência, mas operam seu aspecto, ressaltando, nela, uma outra ordem. Especificamente, tratando-se da narrativa machadiana, vem a se acrescentar a essa consideração o assinalamento de Schwarz (1990) das interrupções, intercalações cifradas, substituições e outros truques nela encontráveis, indicativas dessa outra ordem, a desejante, situando seu suporte a partir de um jogo de reflexos de que deriva.

Vale esclarecer que nosso percurso interpretativo é conduzido por um posicionamento da crítica literária que se dá quanto à narrativa, incluídos seu aspecto e sua ordem como modalidade discursiva. Ressaltamos que a literatura trata a linguagem de maneira peculiar, cuidando dos modos de dizer como cuida do dito, fazendo reverberar à leitura a familiaridade e a estranheza (EAGLETON, 1983). Todavia, ultrapassando um modo de dizer e um dito, situa-se um enquadre estético enfatizado pelo estilo que o autor preconiza, realizando uma prospecção ficcional da condição humana, no que o ser humano é movido pelo desejo e sua errância. Esse posicionamento da crítica literária é embasado na psicanálise que encaminha, no exame do texto literário, uma suspeita acerca do dito e do modo de dizer.

Nosso propósito nesse estudo é demonstrar que o aspecto narrativo machadiano, nos romances, objeto de nossa análise, engendra operações discursivas que instituem uma ordem desejante paralela à ordem narrativa. E junte-se a isso o enquadramento do aspecto narrativo machadiano como aparência de um discurso cuja ordem estabelece o ocultamento, pela via de efeitos de sentido. Essa ordem escapa à leitura, mas pode ser capturada a partir de uma abordagem psicanalítica, voltada – em especial – para sua construção.

No primeiro capítulo desenvolvemos essas questões quanto à estrutura da realização do desejo em *Esau e Jacó*, levantando seus elementos e pontuando os indicativos de sua encenação. Acentuamos que as escolhas e o destino das personagens são determinados pelo desejo de morte. Em primeira instância, o foco de nossa análise se centra em Natividade, personagem cujo desejo, enunciado desde a concepção dos filhos gêmeos Pedro e Paulo, reflete neles o seu cumprimento. Em segunda instância, o foco se arremete às personagens Aires e Flora, imbricados ao anterior, e que desemboca fatalmente nos gêmeos, os quais se impõem como alvos do desejo. Complementarmente, o personagem Agostinho, pai dos gêmeos, tem acentuada sua posição quanto ao desejo encenado e suas implicações no destino dos filhos, num paralelo com Aires.

No segundo capítulo, reverteremos a estrutura explanada na análise de *Esau e Jacó* para *Memórias póstumas de Brás Cubas*, tomando como foco principal o personagem Brás Cubas, pontuando em seus atos e palavras o motor de suas escolhas e seu destino. Esses elementos se vinculam a uma encenação do desejo do perverso que arrasta, nas relações da personagem com as outras, a justificação de seu destino enunciado por seu pai desde seu nascimento. As outras personagens entram como focos secundários em nossa análise, que têm considerada sua participação como reforçadores da evidência do desejo encenado.

No terceiro capítulo, fazemos a convergência da análise dos romances acima citados para *Memorial de Aires*. Acentuamos, a partir do aspecto narrativo, a apresentação dos elementos da arquitetura do desejo frustrado. Tomamos como foco principal da análise as personagens Aires e Fidélia, que fornecem em seus atos e palavras, bem como em suas relações com outras personagens da trama do romance, os elementos que demonstram a encenação do desejo frustrado que só se compensa por uma satisfação real.

Devemos esclarecer, ainda, que nossa abordagem não se descuida de um suporte filosófico indicado, adequadamente, no decorrer de nossa análise. Esse suporte filosófico pode ser verificado em seu percurso com as devidas arremetências conceituais.

CAPÍTULO I

ESAÚ E JACÓ:

A ESTRUTURA DA REALIZAÇÃO DO DESEJO

1.1. A enunciação do desejo

Esaú e Jacó é o penúltimo romance de Machado de Assis, conta a história de Pedro e Paulo, filhos gêmeos de Natividade e Agostinho Santos, cuja vida é marcada pela rivalidade entre eles, desde o ventre materno onde começaram a brigar. Crescem brigando e continuam se desentendendo vida afora, ao menor pretexto.

Apaixonam-se por Flora Batista, que não consegue decidir pela escolha de um deles. A morte da moça parece uni-los temporariamente, mas a união é transitória. Mais tarde, a morte de Natividade os faz celebrar uma trégua, entretanto, outra vez, trata-se de uma paz efêmera.

Na tentativa de fazer valer a amizade entre eles, são inúteis os conselhos de Aires, amigo de Natividade, como os dela mesma. De nada valem também as previsões de grandeza e discórdia feitas por uma adivinha – a cabocla do Castelo – quando os gêmeos já tinham um ano.

O romance se encerra com a eleição de cada um dos irmãos, por partidos políticos totalmente inconciliáveis. Cumpre-se a previsão da adivinha: ambos seriam grandes mas inimigos.

Esse resumo da fábula, que consideramos importante colocar aqui, inicialmente, fornece apenas as motivações periféricas do romance. Não diz muito da trama, embora apresente certas indicações importantes. Primeiro, a de que a vida dos gêmeos é marcada pela rivalidade desde o ventre materno, onde brigam. Segundo, a de que eles se apaixonam por Flora Batista. Terceiro, a de que são inúteis os esforços de Aires, amigo de sua mãe, como os dela mesma para cessar a rivalidade. As previsões da adivinha, por sua vez, se insinuam como uma origem, um desencadeante que tem um peso significativo na trama. Mas outros detalhes precisam ser acrescentados, bem como outras indicações.

Se interessam as previsões da cabocla do Castelo para imprimir uma via interpretativa e situar um recorte no romance, a articulação das personagens Aires, Natividade e Flora tem, certamente, uma importância excepcional. Porque faz um efeito deveras relevante no jogo de aparências que impera no delineamento do modo de narrar em sua feição exterior, a saber, na parte do discurso em que o autor, através do narrador, divide e desenvolve o assunto, o tema e o trama do romance. A esse delineamento do modo de narrar consideramos aqui aspecto narrativo, como sugere Schwarz (1990).

Em *Esaú e Jacó*, o narrador, por sua vez, privilegia sempre algo a compreender. É isso que realça a possibilidade de uma leitura psicanalítica que venha a ultrapassar certa luta pela fixação de sentido entre ele e o leitor (SCHWARZ, 1990). Nessa luta se entrecruzam uma ordem narrativa e uma ordem desejante. Queremos dizer que, na disposição dos elementos do aspecto narrativo, cujo arranjo se subordina a um princípio em que se apóia o narrador para dispor o ritmo, a temporalidade e seqüência da narração, se imbrica uma ordem diversa, um outro arranjo dos elementos do discurso que se subordina ao princípio de satisfação do desejo para representá-lo imaginária e esteticamente como realizado ou encenado.

É a partir do aspecto narrativo, e nele, que se pode percorrer uma sinalização desse entrecruzamento, o que vem a mostrar no texto machadiano não só o que subjaz a ele, mas se mostra o que é dito em paralelo, fazendo atentar para o que está como se não estivesse, para o que acontece numa outra cena, num outro cenário, tal como no sonho. Pode se destacar daí a esquiva do narrador em seu manejo do artifício que deixa ao leitor aquele algo a compreender (SCHULER, 1989) ou chama a atenção para o que não cessa de não se escrever no texto.

Há, na narração de *Esaú e Jacó*, um encadeamento fragmentário que engendra esse efeito, provocando uma suspeita de que palavras não são ditas, estão lá por dizer quando se apresentam desvios das normas gerais da linguagem, omissões e interrupções, perfazendo operações discursivas. São esses desvios que permitem a criação de novos sentidos e novos nexos, por analogia substituição, oposição e outros operadores. É atentando para essa sinuosidade que o leitor se depara com certo mistério que subjaz à aparência.

Por esse viés, caberia trazer aqui uma observação de Sant'Anna (1973) que vem a dirigir a consideração do leitor de *Esaú e Jacó* mais para o veículo – que denominamos aqui aspecto narrativo – que para a mensagem, mais para o significante que para o significado.

Sant'Anna chama a atenção para a narrativa que deve ser lida como um texto complexo que exige cuidado com os próprios termos que o compõem. E essa observação, pode-se aproximar mais ainda um aporte interpretativo da psicanálise para fazer sua convergência com a teoria literária.

Guardadas as devidas proporções, entretanto, o estudo de Sant'Anna releva as propostas da lingüística saussuriana¹, em que as posições que ocupam o significante e o significado são diversas das que a psicanálise propõe e consideradas em nossa interpretação. O significante é um elemento do texto referível tanto no nível da aparência como no que subjaz a essa aparência que deve referir os significados aos quais envia (LACAN, 1966d). Enquanto na lingüística estrutural o significado se sobrepõe ao significante, a psicanálise revela a autonomia do segundo sobre o primeiro, invertendo suas posições.

Por essa via, é possível juntar uma sugestão de Gledson (1986) ao apontar um ceticismo radical quanto à relação entre as palavras e a realidade a partir do leitor desse romance de Machado de Assis. Ele situa *Esau e Jacó* como uma obra muito difícil e escrita com uma intenção calculada para confundir o leitor mais determinado. Caber-nos-ia aqui indagar de qual realidade e de qual confusão se trata, uma vez que o leitor a que se refere Gledson se situa no nível do senso comum.

Por um lado, essa observação não é descabida. É logo no início do romance que o leitor se depara com o artifício e o mistério. A epígrafe que abre a narrativa, encimando o primeiro capítulo, citação de Dante Alighieri, dá um tom de fatalidade, talvez irônica, que se pode projetar até o fim: “Dico, che quando l’anima mal nata...” Ela já traz a injunção de fazer pensar – e agir –, no que se segue, como num esforço de mudar o destino que, uma vez traçado, vem a revelar um imponderável. Ou o empenho para que se cumpra. E, efetivamente, o mesmo leitor, ao final da leitura, testemunha que o destino se cumpre: por não ser mostrado em detalhes, com antecedência, é inavaliável e, portanto, imutável. Nada se pode fazer para que, ao fim e ao cabo, haja uma reviravolta.

Por outro lado, tudo o que possa vir a fazer é incorporado ao curso dos acontecimentos que o encaminham, tem parte nele e conduz a seu termo. A citação de Dante, suspensa por reticências, emoldura uma convenção e a deixa em aberto: “Digo que quando a

¹ A lingüística saussuriana – base da análise estrutural de Sant'Anna – propõe que as relações de significação resultam das oposições significantes, em que um significante não se opõe a um significado que lhe corresponde, mas se combina com ele uma vez que o refere por convenção histórica e não-dialética. Também, o significante não representa o sujeito para um outro significante, como o define Lacan, propondo, por sua vez, um caráter não linear para as relações de significação que constituem o discurso.

alma, mal nascida...”.² Ela insinua que o destino foi traçado logo quando a alma foi concebida e, ao nascer, estréia seu cumprimento, ademais, a abertura aponta para o duplo sentido desse *mal*, indicativo tanto do modo de nascer como de seu tempo.

A seguir, subindo o morro do Castelo, Natividade e Perpétua se disfarçam, mas o disfarce as revela, pois “há um donaire que não se perde e não era vulgar naquelas alturas” (EJ, p.1).³ Inclusive, “a lentidão no andar, comparada à rapidez das outras pessoas, fazia desconfiar que era a primeira vez que iam ali” (EJ, p.1). Elas sobem o morro para consultar a cabocla, a adivinha, a respeito dos filhos de Natividade, os gêmeos Pedro e Paulo, sobrinhos de Perpétua. Os motivos da conduta não são mencionados claramente, mas se pode entrevê-los logo adiante.

Uma vez na casa da cabocla, notam a simplicidade do ambiente: “Não havia nada lá que incutisse o pavor ou lembrasse o mistério. Um registro da Conceição, colado à parede, podia lembrar o mistério, mas não provocava medo” (EJ, p. 2). Afinal chamada, a adivinha entra. Seu aspecto enfatiza o despojamento, mas a caracteriza como pítia, sacerdotisa. E logo adiante o sinal emblemático: “o mistério estava nos olhos” (EJ, p. 3). Esses eram “opacos” e “tão compridos, tão agudos que entravam pela gente abaixo, revolviam o coração e tornavam cá fora, prontos para nova entrada e novo revolvimento” (EJ, p. 3).

Eis, notadamente uma faceta do mistério, pois algo aí a razão não pode explicar nem compreender: esse movimento dos olhos que vêem através do coração, revolvem-no verso e anverso, retornando para a mesma operação. Juntam-se à faceta as qualidades que o nome da cabocla evocam ou revelam – Bárbara (GUÉRIOS, 1981) –, ampliando o mistério: ela é a estranha, a estrangeira que, para os nativos, balbucia, tartamudeia ou fala uma língua desconhecida, ininteligível para os não iniciados. Seu dizer exige uma decifração porque resulta de uma inferência do oculto, cujo alfabeto domina, extraindo dele uma leitura:

Bárbara inclinava-se aos retratos, apertava uma madeixa de cabelos em cada mão, e fitava-as, e cheirava-as, e escutava-as [...]. E não foi com grande espanto que [Natividade] lhe ouviu perguntar se os meninos tinham brigado antes de nascer (EJ, p. 4).

Natividade, que “não tivera uma gestação tranqüila” (EJ, p. 4), já creditando à cabocla a capacidade de prever o futuro, inquieta-se querendo saber o quanto pode uma briga influenciar o destino dos filhos. E, depois de uma atuação, de uma *mise-en-scène*, a adivinha

² Tradução nossa.

³ MACHADO DE ASSIS, J. M. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997. As referências a este romance serão tomadas aqui desta edição, com a abreviatura EJ e indicação de página.

anuncia: “Cousas futuras” (EJ, p. 5)⁴, reintroduzindo a via do mistério, pois o futuro tem de ser esperado, embora acrescente que os filhos de Natividade alcançarão a glória (EJ, p. 5).

Todavia, mesmo à pítia, escapa a explicação de seu vaticínio. Tanto o anúncio como seu acréscimo nada esclarecem. Falta neles algo por dizer, ou algo indizível, que não aproxima do presente uma significação possível e fica em suspenso. A previsão da cabocla do Castelo, da tartamuda, é entrecortada, seus enunciados são vagos, reticentes, interrompidos, como costuma acontecer com os portadores de gagueira que despertam no interlocutor o reforço de compreensão correlato do esforço de articulação.

A fala do gago é partida, esbarrada em sílabas que ele não pronuncia e em palavras que não diz porque algo se lhe atravessa a garganta, impedindo-o. Pronunciado assim, o vaticínio fica suspenso em seu significado e pode evocar todos os sentidos sem que se tenha a certeza de qualquer um. Só o “futuro” da previsão enunciada marca o que sucederá. No futuro. Que “cousas”, o curso da história, só ele, facultará sua listagem, seu itinerário, seu inventário. Ainda assim, como a arquitetura que o exercício da linguagem edificará, mas preservando um não-dito, um sentido *oculto* a ser isolado dessa edificação com palavras. Há, por conseguinte, o que se registra na escritura, mas escapa à leitura, como o que foge à escuta numa operação expulsiva.

Ora, esse não-dito, esse indizível, excepcionalmente escorregadio, caracteriza o que a psicanálise conceitua como o Real na forma do discurso. “Definido como o impossível, o Real é aquilo que não pode ser simbolizado totalmente na palavra ou na escrita e, por consequência, não cessa de não se escrever” (CHEMAMA, 1995, p.182). O Real também é o que se perde ou foge no que se escreve ou se diz. Expulso da realidade pelo simbólico, exige uma decifração que implica sua captura “como a de um animalzinho inteligente que sempre escapa quando o convidamos a aproximar-se” (LECLAIRE, 1977, p.11).

Desde Sigmund Freud essa concepção do Real é formulada em *A Interpretação dos sonhos* (1900) como o inominado do sonho que surge sob formas nas quais o sujeito se projeta em certa perturbação por estar submetido às leis da linguagem (CHEMAMA, 1995). Retomada por Lacan, a concepção do Real se consolida na teoria psicanalítica, e de

⁴ Cabe aqui referir a Epístola de São Paulo aos hebreus, 11:20: “Pela fé Isaque abençoou Esaú e Jacó no tocante às *coisas futuras*” (Grifos nossos). *Bíblia Sagrada*. Campinas: Gideões Internacionais, 1995, p. 446. Trad. de João Ferreira de Almeida. Há variações na tradução: “Foi inspirado pela fé que Isaac deu a Jacó e a Esaú uma bênção em vista de *acontecimentos futuros*” (Grifos nossos). *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave Maria, 1989, p.1536. Trad. do Centro Bíblico Católico. “Foi pela fé, ainda, que Isaac abençoou Jacó e Esaú, *em vista do futuro*” (Grifos nossos). *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulinas, 1985, p. 2255. Trad. de Euclides Martins Balancini et al.

modo escorregadio, também como registro por demarcar o que se tem de buscar ou procurar com todas as reservas porque suprasumido pelo simbólico. Como concepção é propriamente aquilo que se busca numa empreitada semelhante à caça e à apreensão de uma miragem. Para o sujeito trata-se do que está sempre faltando mas existe, e só por ele pode ser referido. A partir daí, o sujeito, ao testar a realidade, empurra-o para fora dela, como a demarcação de algo que, para ele, está sempre presente.

Por exemplo, em *Esau e Jacó*, a busca pode ter como pista os nomes das personagens. O nome da cabocla do Castelo já sinaliza o registro, confirmado por sua fala. O feitio do oráculo é exercitar com palavras o indizível, como se elas estivessem sendo ditas por um outro que está fora, à espreita, perturbador, recusando-se a ser flagrado ou apreendido. O nome e a previsão podem ser tomados aqui como um paradigma: é uma tartamuda e estrangeira (a cabocla) que a enuncia (a previsão) e, segundo sua palavra, todo um trilhamento deve ser percorrido. Na previsão, por sua vez, “cousas” torna excessivamente vago o que venha a se qualificar como “futuras”. É preciso que “cousas” tome uma forma inequívoca a fim de que sejam nomeadas como fatos, acontecimentos que ocorrerão depois.

Também, a partir do mesmo enunciado – “Cousas futuras” –, apresenta-se uma outra pista: a de que o futuro é modelado pelo desejo indestrutível, à imagem do passado (FREUD, [1900] 1973). Natividade sonha, para os filhos, uma vida gloriosa, um porvir de grandeza. É essa a sugestão do seu nome: Natividade – nascimento (GUÉRIOS, 1981). Mas nascimento se opõe a morte, como origem a fim. E, ao saber-se grávida, “que vinha uma criança deformá-la por meses, obrigá-la a recolher-se, adoecer dos dentes e o resto” (EJ, p.15), seu primeiro impulso foi o de “esmagar o gérmen” (EJ, p. 15). Só depois, esse impulso é substituído pela sensação melhor de maternidade (EJ, p. 15). Vale assinalar ainda que a notícia da gravidez, anúncio de vida, é dada ao marido, Agostinho, após saírem de uma missa de defuntos – celebração da morte:

[...] iam parados e sombrios. Santos [...] perguntou-lhe o que é que tinha; ela [...] não lhe respondeu de palavra; se alguma coisa disse, *foi tão breve e surda que inteiramente se perdeu*. [...] Natividade estava grávida, acabava de dizer ao marido (EJ, p. 13-14 – grifos nossos).

O que pretendemos deixar claro aqui é o caminho do desvio que as operações discursivas perfazem, apontando novos sentidos, através de uma oposição, ou oposições que se afiguram no texto. Desde a narração da visita de Natividade e Perpétua à cabocla, o leitor passa a correr um risco apreciável, tropeçando nos novos nexos que são criados. Ademais, sobre a ordem da narração, existe uma outra que se sobrepõe e segue em paralelo, indicando

outra via de leitura: a ordem desejante. Vale salientar que o narrador se permite, assim, uma dupla fidelidade – e que uma não conheça a outra – no plano do manejo da linguagem, forjando uma figuração metonímica às vezes tão cara à norma literária. Nesse plano se efetiva, então, um deslocamento de sentido que transpõe um impossível e instala na narração uma outra perspectiva: torna a visita à cabocla um fragmento do curso da realização do desejo.

As oposições entre nascimento e morte, origem e fim, melhor e pior se articulam, operando um efeito de sentido que se desdobra em cascata, a partir da briga evocada dos gêmeos no ventre da mãe e da esperança de venturas no futuro. Desdobra-se numa sucessão de oposições: a glória pela desgraça, a união pela desunião, a amizade pela inimizade. A pergunta da adivinha – “Eles brigaram antes de nascer?” – envia a uma outra figuração, a do desejo, que, enfim, é “desejo de ter um desejo insatisfeito” (CHEMAMA, 1995, p. 43). Natividade não medirá esforços para manter os filhos unidos, mas todo esforço implicará em perpetuar a desunião. Para ela, o futuro se apresentará sempre à imagem do passado em que teve o impulso de esmagar o germe. Ou seja: o de interromper a gravidez em seu princípio, provocando o abortamento. Embora a sensação de maternidade tenha sucedido o impulso, aquela não o invalida, mas o desloca. A sensação de maternidade passa a involucrar o impulso como um disfarce.

Ora, está claro que, para lidar com o mistério, o leitor deve adentrar o artifício, o *modus operandi* do qual o narrador se serve. Em primeira instância, o aspecto narrativo engendra na narração uma ordem que segue a linha da banalidade. Mas, vem-se a perceber que a esse seguimento se emparelha um outro, nada banal, porque há no aspecto narrativo machadiano, fartamente encontráveis, os desvios das normas gerais da linguagem. Notadamente, são recursos estilísticos dos quais o narrador machadiano se vale para arquitetar sua construção narrativa. Mas, particularmente em *Esaú e Jacó*, pelo que se articula no aspecto narrativo, e no que nele produz o manejo da linguagem, pode-se trilhar, em sua constituição, resultantes análogas às formações do inconsciente e indicativas de uma encenação ou realização do desejo⁵ que determina as escolhas e destinos das personagens. As operações discursivas, como denominamos em nossa interpretação, permitem seguir o percurso dessas escolhas numa ordem desejante. Vale lembrar que decerto são os desvios das normas gerais da linguagem que operam, discursivamente, o aspecto narrativo e instauram nele uma outra ordem, além da narrativa.

⁵ Cf. nota 1 da Introdução.

O que Schwarz (1990) assinala como volubilidade no procedimento narrativo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), caracterizando o estilo de seu narrador com todas as suas implicações, faz, por outro lado e ao mesmo tempo, na acepção do discurso do narrador, também as vezes de deslizador de sentido que identifica a construção metonímica: conta a morte antes da vida, a saciedade antes do amor, o fracasso antes da tentativa. Assim, articula convenções que “esterilizam o enredo” (SCHWARZ, 1990, p. 69). A maneira de narrar, centrada numa descontinuidade, se estende aos romances da maturidade de Machado de Assis. Porém, em cada um, especifica-se, dentre vários, um modo de tratar “uma mesma e imutável insuficiência própria da condição humana” (SCHWARZ, id., p. 65). Inegavelmente, esse “modo de tratar” perfaz um estilo.

Mas a volubilidade que se aplica ao procedimento narrativo de *Esaú e Jacó*, vale assinalar, e sem que se perca as vezes de deslizador de sentido, prende-se mais à articulação rápida e fácil do que à propensão para mudar e à versatilidade que se encontra nas *Memórias*. Gledson (1986, p. 161-162) pode justificá-la melhor quando traz uma proposição que caberia referir aqui quanto ao procedimento narrativo em *Esaú e Jacó*:

O absurdo da trama é inteiramente intencional, sendo calculado o seu efeito no leitor. Retirados os elementos intencionais do “puro romance” pode-se bem imaginar como a “gente frívola” do “Ao leitor” de *Brás Cubas* (ou seja aqueles que tiverem chegado a esse ponto do romance), concordará exasperada com o *afetado tédio do narrador* (grifos nossos).

É possível pensar, segundo essa perspectiva, que o narrador escolhe palavras, construções sintáticas, o ritmo dos fatos e os fatos para instaurar certas confusões que fazem variar a afetação do tédio.

É assim que se revela mais uma faceta do curso das aparências, provocando no leitor a desconfiança diante das configurações. Esse recurso não suprime a realidade nem o enquadre dos romances de Machado de Assis, mas os transfere para o próprio ato de representar, subsumido pela articulação, pelo modo de narrar, pois nota-se que se cria “entre o autor e o leitor uma relação *de facto*, uma luta pela fixação do sentido e também da rotulação recíproca em que procura rebaixar o outro” (SCHWARZ, 1990, p. 23). E esse “rebaixar” vale por “desacreditar” com os “artifícios retóricos” e o fingimento ostensivo.

Dessa modelagem não escapa *Esaú e Jacó*, cujo título sugere obviedades que, no decorrer da leitura, se deslocam para obscuridades que se mostram como óbvias, pois o aspecto narrativo permite trilhar uma ordem desejante em seu curso. Retomando a pergunta

da cabocla do Castelo a Natividade – aquela que visa esclarecer se os gêmeos Pedro e Paulo brigaram antes de nascer – ela se configura em sua fala como um dever de ofício, um meio de ratificar suas intuições e, por isso, também sinaliza uma marca no rastro da banalidade, uma espécie de arremate do óbvio. Assim agem comumente os adivinhos. Mas o questionamento dela envia a um suporte da narração e se coloca no trilhamento de uma ordem desejante.

O enredo de *Esau e Jacó* procura ancorar-se nos contos bíblicos, ressignificando-os, através de recortes enfiados de esguelha. O que esse título convida logo a colocar em perspectiva é a rivalidade existente entre os filhos de Isaque, patrocinada pela mãe Rebeca e que se reporta às oposições constitutivas da condição humana, às concepções dos caracteres constitutivos dos escolhidos e dos rejeitados por Deus, os quais carregam um desígnio escondido desde o nascimento, só vislumbrados em seus atos. É por esse caminho que se pode situar um paralelo, no romance, da briga no ventre da mãe e da rivalidade da história dos gêmeos Pedro e Paulo, das oposições sucessivas que traduzem uma luta de puro prestígio.

Todavia, enquanto no conto bíblico logo se revela a posição da mãe, ratificando o desígnio de Deus – tal como se lê no Livro da Gênesis, 25-36 –, Natividade rejeita-a numa operação que a faz tornar-se seu contrário, em primeira instância. E é a partir daí que a realidade pode ser questionada, porque se trata de outra, a realidade do desejo e esta possui a referência de um estado de satisfação anterior. É esta realidade que se superpõe, forçosamente, impulsionando sua encenação que se dá através do reestabelecimento dos sinais ligados àquele estado. Mas, paradoxalmente, como enuncia Freud ([1900] 1973), por ser modelado à imagem de uma anterioridade, o desejo é sempre desejo de ter um desejo insatisfeito e nisso reside, fatalmente, sua insatisfação.

No conto bíblico, os filhos de Isaque se separam depois que Jacó usurpa de Esaú o direito de primogenitura. É daí que resulta a rivalidade e a discórdia por vários anos, mas é resolvida ao final de uma reconciliação. Porém, como vemos no romance de Machado de Assis, a rivalidade entre Pedro e Paulo nunca se desfaz, apesar das tréguas na discórdia que perdura. Também, por esse ângulo, o conto bíblico se ressignifica, tendo desviado o seu final, tornando-o seu contrário.

Além disso, há a sugestão dos nomes dos gêmeos, a partir de uma inspiração de sua tia Perpétua “ao rezar o Credo na missa” (EJ, p.19), advertindo nas palavras que enviam aos santos apóstolos São Pedro e São Paulo, ambos mártires e disseminadores da fé Cristã, porém com antecedentes bem marcados. São Pedro foi muitas vezes admoestado pelo Cristo por causa de sua pouca fé, e censurado por permitir que o demônio falasse por sua boca, como se

ele, o filho de Deus, pudesse mudar o que havia sido traçado pelo Pai. Além disso, São Pedro negou a Cristo por três vezes diante do acosso dos populares que o identificavam como seu discípulo, o que pode ser considerado indicação de covardia ou pusilanimidade. Por outro lado, São Paulo foi um dos maiores perseguidores dos cristãos, antes de ser convertido no episódio a caminho de Damasco.⁶ A inspiração da tia Perpétua – cujo nome sinaliza o intermínio e imutável – aponta para a inconciliabilidade da discórdia, embora a que se deu entre São Pedro e São Paulo, com base nos princípios doutrinários, tenha se resolvido.⁷

A partir da ordem narrativa são erguidas as correspondências que se colocam acima do padrão irrelevante e doméstico dos conflitos entre os gêmeos. Certamente um padrão burguês, como se pode ver, todo o tempo, nas intervenções educativas de Natividade. Quando a mãe descobre que haviam acobertado o furto de um relógio, cometido por uma criada, interroga-os:

– Mas por que é que vocês até agora não me disseram? *teimava a mãe.*

Não sabendo mais que razão desse, um deles [...], Pedro, resolveu acusar o irmão.

– Foi ele, mamãe!

– Eu? redargüiu Paulo. Foi ele, mamãe, ele é que não disse nada.

– Foi você!

– Foi você! Não minta!

– Mentiroso é ele!

[...] *Natividade acudiu prestemente, não tanto que impedisse a troca dos primeiros murros.* Segurou-lhes os braços a tempo de evitar outros, e, em vez de os castigar ou ameaçar, beijou-os com tamanha ternura que eles não acharam melhor ocasião de lhe pedir doce. Tiveram doce; tiveram também um passeio, à tarde, no carrinho do pai.

Na volta estavam amigos ou reconciliados (EJ, p. 39 – grifos nossos).

E, ao contarem à mãe o passeio, falando das “moças que estavam às janelas”, algumas os achando bonitos, começaram a divergir neste ponto “porque cada um deles tomava para si só as admirações” (EJ, p. 39). Natividade intervém:

– Foi para ambos. Vocês são tão parecidos, que não podia ser senão para ambos. E sabem por que é que as moças elogiaram vocês? Foi por ver que iam amigos, chegadinhos um ao outro. *Meninos bonitos não brigam, ainda menos sendo irmãos. Quero vê-los quietos e amigos, brincando juntos sem rusga nem nada. Estão entendendo?* (EJ, p. 40 - grifos nossos).

⁶ Esses episódios se encontram no Novo Testamento, a saber em Mateus, 26:69-75; Lucas, 22:52-62; Mateus, 16:21-23; Marcos, 8:31-33 e 14:66-72; João, 18:15-27 e Atos dos Apóstolos, 9:1-19.

⁷ Cf. nota 28, p. 88 deste capítulo.

Em primeira instância, eles são rivais, mas são crianças; reconciliam-se e tornam a brigar. Sempre as intervenções da mãe revitalizam o circuito da rivalidade, inscrevendo-a como um fato banal que não pode ser excluído do vínculo fraterno e que será resolvido com a maturidade. Afinal, o desafio da conciliação seria confirmado ao resolverem as suas diferenças no futuro. A relação entre os gêmeos é assombrada pela rivalidade que pode levar à destruição, à morte. O padrão irrelevante e doméstico dos conflitos entre os gêmeos, que não podem ser excluídos do vínculo fraterno, tem, na verdade, uma outra feição, diferente da que aparenta.

As contradições flagrantes ou aparentes que podem ser assinaladas ao longo da narrativa, tal como a citada acima, ainda confrontam o leitor atento com uma repetição calculada, levando-o a pensar que, aqui e ali, um mote se revalida como um pano de fundo. Insinua-se um modelo em que certos elementos da encenação do desejo surgem e desaparecem, mas que se configuram sempre como os mesmos. As citações acima traduzem apenas exemplos assinaláveis das contradições *flagrantes*. Uma leitura *atenta* leva a deduzir que, enquanto *teima*, Natividade – com o intuito educativo de colher a verdade dos filhos – incita-os à briga que, em seguida, quer apaziguar. E que se acrescente: o prêmio do passeio acaba motivando mais uma “divergência” entre os irmãos. Ao longo da narrativa, essas contradições reaparecem e assinalá-las, uma a uma, valeria um apêndice com sua listagem. Elas denunciam, portanto, uma ordem que não a da realidade que o romance faz *supor*. A história que se passa nele é verossímil e seu encadeamento é até prosaico. Mas a expressão e a articulação fazem deduzir um outro sentido dessa verossimilhança e desse prosaísmo.

Há, aí, uma trucagem do nexos realista. Gledson (1986, p.162) chama atenção para "um ceticismo radical quanto a relação entre as palavras e a realidade" de parte do leitor deste penúltimo romance do autor. Trata-se de uma obra "muito difícil, com trechos e capítulos que parecem calculados para confundir o leitor mais determinado" (GLEDSON, id. p.164). O próprio narrador declara, nessa perspectiva: "O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia escondida" (EJ, p.115).

Obviamente, em *Esaú e Jacó*, narrativa é construída às custas da realidade cotidiana, familiar, relacional – compreendendo os aspectos históricos, culturais, sociais e econômicos do século XIX, em especial dos anos 1871-94 –, porém mediante a utilização imaginária de seus elementos, estabelecendo, de maneira ardilosa, um *outro patamar* para ela. É essa trucagem que coloca "uma perspectiva de deslizamento perpétuo de sentido em que todo o

discurso que almeja abordar a realidade é obrigado a manter" (LACAN, 1999, p. 83). Uma afirmação de Machado diz bem seu posicionamento quanto ao viés da construção ou da “perspectiva”: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a *curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto*” (MACHADO DE ASSIS [1897], 1962, p. 772 – grifos nossos). Que se impute a essa visão a origem do manejo – da trucagem – que faz transparecer, no deslizamento do sentido, o que se torna uma vez figura e outra vez fundo, desde que o discurso se introduz. Deslizado o sentido, outro toma seu lugar ou sua multiplicidade faz ficar indefinido seu significado ou torna oculta a sua possibilidade.

Pois bem, a ordem do psiquismo, não menos articulada que a ordem narrativa, é, de fato, aquela que relata, ou afigura, o que se passa numa outra cena, noutro cenário – noutra realidade. Uma repercussão assinalável do que Machado inaugura nas *Memórias* é de um procedimento literário cuja justeza mimética passa a ser o efeito do rigor construtivo. Essa repercussão em *Esaú e Jacó* é a de objetivar em "coordenadas compatíveis" – expressão que tomamos de empréstimo a Schwarz – a estrutura da encenação do desejo. Considerando o rigor construtivo, adotamos aqui a proposição de Adorno (1971, p. 81) de que a "construção se diferencia da composição até em seu mais amplo sentido, que inclui sua *plasticidade*, pelo fato de subjugar tiranicamente tudo quanto lhe vem de fora e também todos os seus elementos intrínsecos" (grifo nosso).

No caso de *Esaú e Jacó*, o procedimento literário se introduz logo em seu início, quando o autor torce a ordem temporal na narração e coloca em cena as personagens Natividade e Perpétua indo à casa da adivinha a fim de saberem o que reserva o futuro para Pedro e Paulo, já com um ano de nascidos. Desse presente, empreende uma volta ao passado, recapitulando a concepção e a gravidez, à medida que a situação invoca, como o traçado da sorte (EJ, p. 1-6). E retorna ao presente. Dá-se, desse modo, uma inversão no plano narrativo. Além de ancorar o presente, o passado arrasta para trás o futuro, atualizando-se ali como antevisto, mas do qual não se sabe de fato e o qual não se pode, efetivamente, ver. Aqui, um deslizamento faz com que, *ao pé da letra*, não se tenha a noção de fato a respeito de onde tudo vai acabar. Diante da encenação que culmina com o anúncio da adivinha – “Cousas futuras” –, certamente vago, dá-se o seguinte diálogo entre ela e Natividade:

- Mas cousas feias?
- Oh! Não! Não! Cousas bonitas, cousas futuras!

– Mas isso não basta: diga-me o resto. Esta senhora é minha irmã e de segredo, mas se é preciso sair, ela sai: eu fico, diga-me a mim só... Serão felizes?

– Sim.

– Serão grandes?

– Serão grandes, oh! grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir... *Brigaram no ventre de sua mãe, que tem? Cá fora também se briga*. Seus filhos serão gloriosos. *Quanto à qualidade da glória, cousas futuras* (EJ, p. 5 – grifos nossos).

O que diz a adivinha, na verdade, nada esclarece, só amplia a impossibilidade de saber o que acontecerá e, ainda mais, no futuro e além do presente no qual enuncia sua previsão. Mas, paradoxalmente, esse presente, no que se evoca nele um passado, se põe ali como futuro. Visivelmente se distorce a ordem temporal. Vale um tempo lógico, não um cronológico, pois uma seqüência de acontecimentos, como sua duração, escapam a uma conexão metódica. E esse sentido de tempo, tomado pelo viés psicanalítico, envia a um outro, o do inconsciente, em que uma cronologia é descartada.

O tempo do inconsciente é lógico: não há passado, presente ou futuro, mas uma memória permanente, atemporal cujos conteúdos se dispõem à revelia de uma sucessão ordenada. Isso posto, a história não é o passado, jamais se institui a partir de um princípio e sim de avanços e retrocessos pontuados pela repetição. Assim se configura o tempo que regula a encenação do desejo, regula um percurso sempre abandonado e retomado pela via da insatisfação (LACAN, 1966a).

A narrativa é construída, portanto, com a marca da descontinuidade. As conexões obedecem a uma sincronia que acentua a repetição, obedecem a uma ordem que independe do tempo cronológico. Vale um tempo lógico numa ordem desejante, cujo arranjo se subordina ao princípio de satisfação do desejo, de sua expressão disfarçada. E uma regularidade que esse princípio permite é aquela em que o desejo é pontuado pelos elementos que referem sua encenação. Ora, se o futuro é modelado pelo desejo indestrutível, à imagem do passado, o presente sempre configura uma cena na seqüência completa de sua realização imaginária. Ao fim e ao cabo, ela tem seu fecho, seu termo, que se coaduna com o que o passado determinou, projetando-se no futuro como um correlato do destino.

Mas há ainda algo a examinar dentro desse jogo com a temporalidade e nessa projeção no futuro como um correlato do destino. A *mise-en-scène* da cabocla, que antecede seu anúncio – "Cousas futuras" –, é justificada pelo narrador como um esforço para "arrancar uma palavra ao Destino" (EJ, p.5). Imediatamente antes de anunciar o vaticínio, diante da insistência de Natividade em sabê-lo,

Bárbara, cheia de alma e riso, deu um suspiro de gosto. *A primeira palavra parece que lhe chegou à boca, mas recolheu-se ao coração, virgem dos lábios dela e de alheios ouvidos.* Natividade instou pela resposta, que lhe dissesse tudo, sem falta... (EJ, ibd. – grifos nossos).

E é instada por Natividade que Bárbara faz o anúncio e se desenrola o diálogo que já citamos. Qual teria sido a primeira palavra que lhe chegou a boca, mas recolheu-se ao coração? Por não bastar o anúncio, a mãe continua insistindo, mas a adivinha não esclarece, a obscuridade permanece. A fala da cabocla adquire um tom eufemizante, minimiza, atenua, quase destitui de qualquer gravidade a resposta que arrancou do destino: "Brigaram no ventre da mãe, que tem? Cá fora também se briga". E o leitor atento, verdadeiramente ruminante e que tem quatro estômagos no cérebro, deduz, fatalmente, o seguinte: os gêmeos, que brigaram no ventre da mãe, continuarão brigando após nascer, serão rivais até a morte e a qualidade da glória que terão, talvez advenha disso, ou do proveito que tirarão da rivalidade por serem irmãos e, quiçá, gêmeos. O que se apresenta como alternativa para Bárbara parece ser aquela, pascaliana, de que as razões do coração são desconhecidas da razão.

A afirmação de Bakhtin (1993) de que um dos motivos intrínsecos do romance é exatamente o da inadequação de uma personagem ao seu destino e à sua situação torna-se questionável, quando aplicada aos romances de Machado. Peca por uma excepcional generalização. O que se tem demonstrado em *Esaú e Jacó*, bem como nos outros romances de sua maturidade, em especial, é que esse motivo, o da inadequação, converte-se numa *conformidade*, incorporado à narrativa, somado a outros dispostos em seu percurso. São indissociáveis o personagem, seu destino e sua situação. Ou seja, notadamente o contrário do que Bakhtin afirma em sua generalização: personagem e destino são reciprocamente adequados.

Deparando-se com o mistério, logo no início de *Esaú e Jacó*, o leitor se depara também com esse vínculo. O curso dos acontecimentos tem incorporado tudo o que se possa fazer e isso tem parte no destino, conduzindo a seu termo. Certamente, o que o vínculo sugere não é a premeditação caprichosa do narrador e sim o aspecto construído em torno do objeto da narração. É a forma de arquitetar a encenação do desejo, forma de dizer que o homem não é, de fato, superior ao seu destino, nem inferior à sua humanidade. Embutida aí está a proposição de que a cada um cabe aquilo que suas obras lhe conferem, expressão bem voltaireana, de um vago teísmo, afirmadora da liberdade de arbítrio. A despeito de toda argumentação contrária, Deus existe bem como sua ação providencial no universo e só

interfere nas escolhas quando ultrapassam a banalidade do mal que o homem pode cometer contra si mesmo.⁸

Esse axioma, refratado pelo disfarce, é um elemento da construção do aspecto narrativo e, por que não dizer, da narrativa. É um requisito da justeza mimética. O narrador prossegue em seu jogo com a temporalidade, arrastando o passado ao presente, trazendo num surto de memória intercalada, a indestrutibilidade do passado. Repassa a notícia da gravidez dada ao marido, Agostinho, por Natividade, traz as mazelas da gestação (EJ, p.14-18). Traz o caminho do impulso de esmagar o germe à sua substituição pelo sentimento de maternidade que leva a mãe a dar-se "por si a desenhar de palavra a figura do filho ou da filha" e com o pai a escolher "a cor dos olhos, os cabelos, a tez, a estatura" (EJ, p. 17) de um ou de outro. Natividade queria um filho, Agostinho uma filha, e o narrador aventura que a perfeição seria nascer um casal, o que satisfaria a ambos (EJ, p. 17). Também o narrador comenta que o pai queria fazer sobre isso uma consulta espírita, mas a mãe se opõe. Justifica que,

a consultar alguém, antes a cabocla do Castelo, a adivinha [...] que descobria as cousas perdidas e predizia as futuras. Entretanto, recusava também por desnecessário. A que vinha consultar sobre uma dúvida, que dali a meses estaria esclarecida? (EJ, p. 17-18)

Mas "veio à luz um par de varões tão iguais, que antes pareciam a sombra um do outro, se não era simplesmente a impressão do olho que via dobrado" (EJ, p. 18).

A perfeição que seria nascer um casal não se engendra, apenas descamba para o quão confuso era reconhecer um ou outro, Pedro e Paulo – nomes já sugeridos pela tia Perpétua – e para a preocupação de saber-lhes o futuro, o que seriam, como iriam se comportar. Natividade, a certa altura, reflete, segundo o narrador:

Que importava saber o sexo do filho? Conhecer o destino dos dous era mais imperioso e útil. Velhas idéias que lhe incutiram em criança vinham agora emergindo do cérebro e descendo ao coração. Imaginava ir com os pequenos ao morro do Castelo, a título de passeio... Para quê? Para confirmá-la na esperança de que seriam grandes homens. Não lhe passava pela cabeça a predição contrária (EJ, p. 21).

Explica-se a insistência de Natividade diante da adivinha e, apesar de ser vaga a previsão, ela

⁸ AROUET, F. M. (dito Voltaire). *Tratado de metafísica*, p.84: "Sabemos, demonstrativamente, que, se Deus existe, é livre. Sabemos, ao mesmo tempo, que sabe tudo, mas sua presciência e sua onisciência são tão incompreensíveis para nós quanto sua imensidão, sua duração infinita já passada, sua duração infinita por vir, a criação, a conservação do universo e tantas outras coisas que não podemos negar nem conhecer."

acabou entendendo [...], apesar de não ouvir mais nada; bastou saber que as cousas futuras seriam bonitas, e os filhos grandes e gloriosos para ficar alegre e tirar da bolsa uma nota de cinqüenta mil réis. Era cinco vezes o preço do costume, e valia tanto ou mais que as ricas dádivas de Creso à Pítia (EJ, p. 6).

Esse entremetimento da dádiva de Creso à Pítia, que Machado faz através do narrador, não vem por acaso. A alusão não é apenas algo que se especifique como um achado que provém da formação erudita do autor. Ela envia diretamente à confirmação que Natividade quer de sua esperança. Creso, rei da Lídia (séc. VI a. C.), em guerra contra Ciro, rei da Pérsia, interrogou a Pítia a respeito da destruição de um grande império. A Pítia lhe respondeu com precisão: "Se Creso cruzar o rio Halis, destruirá um grande império". Mas o império destruído não foi o de Ciro, como queria Creso, e sim seu próprio reino. A Pítia não mentiu, mas a resposta foi demasiadamente ambígua. E Creso fez a consulta muito bem condicionada ao seu ouro, sua riqueza, como se assim pudesse comprar uma previsão favorável (BRANDÃO, 1987-II;III).

A esperança de Natividade se opõe diametralmente ao que ela receia. Uma vez mais, dentre tantas outras, a ordem narrativa é avessada em seu aspecto de aparência banal com esse entremetimento, fazendo com que o leitor atente para a ordem desejante. Vemos, a reboque de um recurso estilístico, a operação da recusa, numa tentativa de destruir o passado indestrutível. A recusa é uma atitude psicológica que consiste na rejeição de um pensamento já enunciado, negando-o e, por sua vez, fazendo vir outro em seu lugar, substituindo-o. O primeiro é reconhecido e rejeitado por inaceitável, o segundo acolhido por aceitável. Examinando-se o aspecto narrativo, essa operação se encontra realizada nele através das figuras de linguagem, por exemplo, a metonímia, a partir da qual um jogo de deslocamentos de sentido se verifica (MANNONI, 1973). Inúmeras vezes essa operação se repete no texto de *Esau e Jacó* – eis um mote –, visualizada nas ações e palavras da personagem Natividade em relação a seus filhos gêmeos. O pensamento já enunciado é o do esmagamento do germe, substituído pela sensação de maternidade. O "peso do ouro" do pagamento a adivinha arremata uma garantia que transpõe a ambigüidade da previsão: os gêmeos serão grandes, gloriosos no futuro.

Ao retornar para casa, após a consulta à cabocla, Natividade vai logo ter com os filhos, ainda vestida como viera do Castelo. Perpétua a flagra contemplando-os nos berços. "Logo vi que você estava com os grandes homens" – diz. "Estou, mas não sei em que é que eles serão grandes" – responde a outra (EJ, p. 25). Há um pensamento rejeitado e, por isso,

substituído, mas não anulado. A mãe está "com os grandes homens", todavia não sabe "em que é que eles serão grandes".

Daí por diante, os saltos, as intercalações no curso da narração marcam desvios consideráveis na rota do tempo. Natividade, no entanto, sempre se depara com as oportunidades em que os filhos brigam. Há um capítulo exemplar em que ela os contém, já encontrando-os arranhados, tendo acertado suas diferenças no murro (EJ, p. 53-54). E tendo acompanhado essa disposição nos filhos, agora com sete anos, ela se pergunta, recolhida e triste: "Nunca acabaria aquela maldição de rivalidade? Fez esta pergunta calada, atirada à cama, a cara metida no travesseiro, que desta vez ficou seco, mas a alma chorou" (EJ, p. 54). As explicações que são dadas para a briga são entremeadas por acusações mútuas, a começar por Pedro, acusando Paulo de mau: " – Mamãe, Paulo é mau. Se mamãe visse os horrores que ele solta pela boca afora, mamãe morria de medo. Custa-me muito não ir à cara dele; ainda não lhe tirei um olho...".⁹

O que os gêmeos atualizam e que se vislumbra numa ordem desejante é "aquilo que estava lá antes mesmo de seu nascimento [...], o que depois de seu nascimento não cessa de acompanhá-lo[s] e de orientar sua vida [...] sem escapatória" (CHEMAMA, 1995, p. 48). No aspecto narrativo, tornamos a afirmar, se mostra o padrão irrelevante e doméstico de seus conflitos, os quais não podem ser excluídos do vínculo fraterno. Projeta-se desse aspecto uma ordem narrativa, em que a trama apresenta esses conflitos como o fruto da rivalidade que sói se apresentar como um dos motivos condutores do desenvolvimento do tema abordado pelo romance. Mas o que se apresenta numa ordem desejante possui uma feição diferente: a de um arranjo que se subordina ao princípio de satisfação do desejo para representá-lo imaginária e esteticamente como realizado, e cujos elementos se colocam com uma regularidade na narração.

Sendo o desejo inconsciente, esses elementos possuem um caráter vedado e incompreensível que permanece inacessível às intenções e à vontade do sujeito, levando-o à incapacidade de integrar determinados conteúdos na trama amarrada das coisas e das relações que fazem sentido (ROSENFELD, 1992).

⁹ Esse capítulo exemplar (EJ, p.53-56) refere-se à luta dos retratos, a qual configura precocemente as convicções políticas opostas de Pedro e Paulo. Elas provocam uma escaramuça entre os meninos. Vão aos tapas e muros por causa dos retratos de Robespierre e Luís XVI que haviam comprado a um vidraceiro. Pedro, "monarquista", rasga o retrato de Robespierre que pertence a Paulo, "republicano", o qual faz o mesmo com o retrato de Luís XVI.

No percurso de nossa análise, fazendo convergir o aporte psicanalítico à teoria e à crítica literária, ensaiamos chamar atenção para que o aspecto narrativo bem construído – como se dá em *Esaú e Jacó* – não venha a enganar enquanto trama coerente. É preciso ler a sequência/ordem narrativa, visando apreender nela os elementos sinalizadores do discurso do inconsciente, uma vez que eles são pistas. Contemplamos aqui a sugestão de Rosenfeld (id., p. 190-191) de que "[...] o inconsciente não fala, como se diz freqüentemente, numa lógica diferente da racionalidade, mas vomita signos de maneira totalmente anárquica, e com o intuito desses signos não serem compreendidos nem pelo próprio sujeito que os produziu".

As ações e palavras dos gêmeos Pedro e Paulo, que caracterizam sua rivalidade no aspecto narrativo, são signos da encenação de um desejo inconsciente, numa produção que eles não compreendem por seu caráter vedado. Suas palavras e ações repetem – cá fora, como insinua a adivinha do Castelo – o que fizeram no ventre da mãe, durante a gestação. É assim que encenam o impulso de esmagar o germe que não se deu nem se dará na realidade, porque o desejo é sempre desejo de ter um desejo insatisfeito e é isso que faz permanecer o sujeito como desejante.

Esse impulso que, se fosse dado a conhecer a Pedro e Paulo, reverteria o quadro da rivalidade e das brigas jamais é enunciado pela mãe. Trata-se de um indizível suplantado pela sensação de maternidade. Natividade guarda, fora do plano das representações conscientes, retirada deste por uma operação *expulsiva*, essa reminiscência que a faz sofrer e lhe traz constantes preocupações com o futuro dos filhos e que dirigem sua relação com eles. Elas a acossarão até em seu leito de morte, onde suplica que eles sejam unidos (EJ, p. 231). Ao longo do romance, esse viés da realização do desejo pode ser avessado, em especial, através das ações e palavras do personagem José da Costa Marcondes Aires, cujo lugar na trama se sobressai. Sua posição chave no avessamento apresenta ao leitor uma espécie de elucidação dos sentidos da rivalidade, possibilitando desvendar o que o disfarce refrata, trazendo o sabor do vago teísmo voltaireano ao qual nos referimos anteriormente.

Introduzido na trama, o conselheiro Aires paira como uma águia (GUÉRIOS, 1981) desde sua apresentação (EJ, p. 27) até o fim do romance. Um cenário adequado se monta para o seu surgimento. E o cenário reintroduz tanto o mistério na narração, quanto a insistência em seu desvendamento. Saltam aos olhos do leitor as motivações irônicas e alegóricas que Machado enfia na ordem narrativa.

Descontente, ou obcecado, com a insinuação da adivinha do Castelo acerca dos gêmeos, Agostinho, seu pai, vai visitar o amigo Plácido, mestre versado na doutrina espírita e

lá encontra Aires, o qual toma parte na discussão que busca explicar a briga e, quiçá, justificá-la como fato havido. A apresentação do conselheiro traz certas preciosidades que o compõem como personagem: "Diplomata de carreira, trazia o calo do ofício, o sorriso aprovador, a fala brande e cautelosa, o ar da ocasião, tudo tão bem distribuído que dava gosto ouvi-lo e vê-lo" (EJ, p. 27-28). Sua descrição é acrescida, adiante de "tempo houve em que ele também gostou de Natividade". Apenas gostou e desistiu dela por não ser aceito (EJ, p. 28). Logo em seguida, citada como "coincidência interessante", há a intenção de Agostinho de casá-lo com a cunhada Perpétua, viúva recente na ocasião, ao que Natividade se opôs: "Desgosto de cedê-lo à outra, ou de tê-los felizes ao pé de si, não podia ser, posto que o coração seja abismo dos abismos. Suponhamos que era com o fim de o punir por havê-la amado" (EJ, p. 28).

Talvez aí esteja uma suposição de fato, porque não se sabe, nem se soube o motivo verdadeiro da oposição ao casamento. Por conseguinte, a levantar também uma suposição, insinua-se algo como um traço do caráter de Natividade, quem sabe egoísmo ou inveja. Mas deixemos essa insinuação para mais adiante, uma vez que logo vem um eufemismo: "Pode ser: em todo o caso, o maior obstáculo [ao casamento] viria a ser ele mesmo [Aires]" (EJ, p. 28). E se revela dessa forma uma idiosincrasia do conselheiro: "O tédio à controvérsia" (EJ, p. 29), pois se dispunha a evitar sempre que ela ocorresse.

Num encontro, referido como anterior a esse que se dá em casa de Plácido, numa visita ao casal Santos – Agostinho e Natividade –, quando Perpétua solicitou sua opinião acerca da Cabocla do Castelo, ele "opinou com pausa, delicadeza, circunlóquios, limpando o monóculo ao lenço de seda, pingando as palavras graves e obscuras, fitando os olhos no ar como quem busca uma lembrança, e achava a lembrança e arredondava com ela o parecer" (EJ, p. 29). Somos informados de que, no encontro, a curiosidade da solicitante de saber sua opinião sobre a advinha o faz intuir que ela, ou a irmã, quer consultá-la e que "não será, decerto" a seu respeito (EJ, p. 29).

1.2. As convenções simbólicas

Introduzindo-se Aires na narrativa, com seu tédio à controvérsia e sua intuição, se introduz nela, e também na trama, o risco das convenções. Ou seja, do que não é natural mas acordado, uma vez que, de início, não há nenhuma razão para que o dito ou o escrito corresponda a uma significação determinada. O narrador comunica o seguinte sobre o parecer acima referido: "Um dos ouvintes aceitou-o logo, outro divergiu um pouco e acabou de

acordo, assim um terceiro, e quarto e a sala toda" (EJ, p. 29). Porém, o conteúdo do parecer não é dado ao conhecimento do leitor, levando a concluir que a carapuça, que investe a personagem, investe sua posição na trama. Aires, que resistia "às verdades eternas" (EJ, p. 27), e que "não era fácil de convencer" (EJ, p. 31) leva a convencionar.

Vale salientar algo mais que se introduz com Aires, dessa feita, na ordem narrativa e no que pese o fato das palavras subtraírem ou adicionarem sempre algo do significado e do sentido que delas derivam. Com ele, bem mais que antes, a injunção de que o dito e o escrito não correspondem a uma significação única se ressalta no texto. Machado, ardiloso e antecipadamente, vem a demonstrar o que Lacan (1966) só o faz anos depois, adentrando o campo do discurso: que o significante possui autonomia em relação ao significado. Torna-se mais evidente que o que é enunciado na ordem narrativa tem, na ordem desejante que a ela se sobrepõe, uma enunciação separada por uma espécie de abismo. O sujeito que produz o enunciado está apartado do produtor da enunciação. O risco das convenções ao qual nos referimos, corre-o o leitor se não examina a situação criada pelas circunstâncias em que ocorrem as ações das personagens e em que eles se pronunciam. Convencionar faz abolir a controvérsia, o significado que de fato se atualiza em suspenso.

Ora, também questionado a respeito da briga dos gêmeos antes de nascerem, Aires dá uma resposta "temperando o sentido afirmativo com uma entonação dubidativa", originando uma polêmica: "Antes de nascer, crianças não brigam" (EJ, p. 31). Uma vez causada a polêmica, ele usa, para afastá-la, o exemplo bíblico dos filhos de Isaque e Rebeca, cujo conflito se conhece, bem como sua causa. Quanto os outros casos, a "Providência esconde" a causa da "notícia humana" (EJ, p. 32). Por fim, citando Empédocles – "A guerra é a mãe de todas as coisas" –, deriva para o amor "como um duelo, não de morte, mas de vida" (EJ, p. 32), concluindo com um sorriso leve, falando baixo, despedindo-se da polêmica. Enfim, sua argumentação e conclusão são consideradas plausíveis, apesar das contradições. Há, no entanto, em sua fuga da controvérsia, a colocação, quase despercebida, envolvida pelos circunlóquios, de que a explicação para a briga "está em saber sua causa" (EJ, p. 32).

O tédio à controvérsia, que introduz o risco das convenções, vem a mostrar seus derivativos como operações discursivas. Duas delas são deveras marcantes: a ironia, já excessivamente conhecida no texto machadiano, e o eufemismo, regulados pela antífrase. Através da ironia se diz e se escreve o contrário do que as palavras significam e o eufemismo é toda maneira atenuada ou suavizada de se exprimir certos fatos ou idéias cuja crueza pode ferir. Entretanto, no que pese a convenção, o emprego das palavras com significado contrário,

por antífrase, tanto a ironia como o eufemismo podem exprimir o oposto do que se diz ou se escreve.

Os circunlóquios de Aires deixam à deriva a possibilidade de explicação para os motivos da briga dos gêmeos no ventre da mãe. Seu fastio ou sua aversão à controvérsia o faz agir com diplomacia e aceitar tudo, mas, a bem da verdade, "não por inclinação à harmonia" (EJ, p. 29). Assim, ele suaviza o motivo possível da briga dos gêmeos. Porém, o que subjaz a essa suavização, como insinua antes o narrador, é sua experimentação do egoísmo de Natividade. Gledson (1986, p. 207) sugere que a referência à possível união de Aires com Perpétua (EJ, p. 28) ilustra esse egoísmo, pois se trataria de um caso claro de não querer ceder o que não quer possuir, visto que Natividade se opõe. Aires também guarda seu algo indizível. O leitor pode desconfiar de que ele tem lá sua hipótese acerca da causa da briga que, por diplomacia, omite.

É essa omissão que o faz deslizar os sentidos da citação de Empédocles, tomando a "paz" e o "amor" como substitutos contrários à "guerra" e ao "ódio" – este [ódio] não referido mas omitido. Desse modo, o amor, embora um duelo de vida, é outrossim, e efetivamente, uma guerra, um embate. Coloca-se uma equivalência aparente de significado só forjada por convenção, que faz deslocar a guerra para o amor, desde a citação do filósofo, embutindo o ódio que não se enuncia e, conseqüentemente, na frase de Aires – "O amor, que é a primeira das artes da paz, pode-se dizer que é um duelo, não de morte, mas de vida" (EJ, p. 32), ei-la completa –, vem a surtir um efeito suspensivo. Certamente, luta-se por amor como se luta por prestígio. Em ambas as lutas, chega-se a um fim com a solução dos impasses. Porém, a solução dos impasses na luta do amor é a paz e, na luta pelo prestígio, a solução dos impasses é a morte.

Claro está, em primeira instância, que as operações discursivas se equiparam a recursos estilísticos, são instrumentos operadores. Todavia ultrapassam essa função estilística. Modulando a narração e temperando a trama, a cada momento em que se efetivam, não somente fazem cessar qualquer controvérsia – como é o caso dos pareceres de Aires – fazem-na, outrossim, permanecer em suspenso para ser retomada logo mais, sob um disfarce. Dessa maneira, algo é recolhido para que não continue estando ali ou a fim de que, não visualizado nem identificado, fique da forma que está sem ser anulado. Dito de outra forma, tudo está lá como se não estivesse (FREUD, [1912] 1973). Ou seja: no caso da explicação da briga, ela é sempre aventada e enunciada como explicação, mas não é explicada e assim permanece para ser retomada, de outra forma, adiante, em seus desdobramentos. Quanto mais se procura a

explicação, faz-se com que o motivo da briga seja inexplicado e ela mesma. Aires também declara que a explicação para a briga está em saber sua causa, forjando um argumento controvertido. Isso imprime à procura um duplo sentido, que provoca um desnorteamento no leitor pela ruminação engendrada a partir dela e por sua indissociação na duplicidade de sentido. Primeiro, existe uma explicação, mas ela é vedada ao conhecimento. Segundo, a explicação e sua procura são a mesma coisa, no que fazem permanecer o inexplicado.

Retomando a citação de Empédocles de Agrigento, ela assenta bem como tempero na modulação da trama porque traz certa essência do pensamento desse pré-socrático, sublinhada pela sutileza do narrador machadiano. A declaração de Aires, a respeito de que a explicação da briga está em saber sua causa, se dirige a Natividade, e aponta para seu egoísmo. Para o leitor que tem quatro estômagos no cérebro, a ruminação que ela faz empreender é notável porque ultrapassa o pé da letra, além da ironia e do eufemismo. Evidentemente, a causa da briga, somente Natividade pode enunciar, pois aponta para seu egoísmo, reflete seu sofrimento permanente com as preocupações quanto à rivalidade entre Pedro e Paulo. Natividade, em sua insistência na promoção da amizade entre os filhos, vive num mundo de tormento e contradição. E sofre. Sua presença nele é explicada pelo efeito de uma culpa. Ela deve ter cometido um crime, um assassinato, um perjúrio. Ou pode ter desejado cometer. Sua existência, nesse mundo é o resultado dessa culpa.

Mas um envio ao pensamento de Empédocles esclarece mais e se estende à rivalidade entre os gêmeos, visto que

[...] o pensamento de Empédocles é a *unidade de tudo aquilo que se ama*: há em todas as coisas um elemento que as impele a se misturar e a se unir, mas também uma força hostil que as separa brutalmente; esses dois instintos estão em luta. Essa luta produz todo o vir-a-ser e toda destruição. É um castigo terrível estar sujeito ao ódio (NIETZSCHE, 1973, p. 251 – grifos do autor).

O castigo terrível de estar sujeito ao ódio é o que insinua, em última instância, o circunlóquio de Aires. Ele arremete ao passado indestrutível e faz vislumbrar a causa da briga dos gêmeos, mas é enunciada com cautela, diplomaticamente, pelo conselheiro calejado em dizer coisas cuja escuta dá gosto.

O desafio que o narrador machadiano vence, no plano da linguagem, em *Esau e Jacó*, é o de colocar no encadeamento narrativo, uma figuração perfeita do desejo, tal como é mostrada por Sigmund Freud ([1900], 1973), munido com seu invólucro de dupla característica: em primeiro lugar, sua distorção conveniente; em segundo lugar, seu

afastamento com respeito a satisfação. Exemplarmente, no circunlóquio de Aires, ressalta-se "o aspecto fortemente retórico de seu estilo", o que "reforça a energia mimética da linguagem", o poder que Machado tem de manejá-la para traduzir, levando a efeito, aquela figuração, como "seu poder (da linguagem) de fingir (ficção) efetivamente a variedade concreta da vida" (MERQUIOR, 1977, p.174). O desejo possui uma realidade autônoma e diferenciada que constitui por si mesma uma façanha crítica e sua presença literária arremata a possibilidade de sua representação fora do enquadre estrito do sonho. Aqui e ali, pontuando sua figuração, no plano da linguagem, encaixam-se as palavras (significantes) briga, rivalidade, bem como suas alusões, polarizadas em relação aos seus opostos. A participação do conselheiro Aires na trama, entretanto, faz com que esse encaixe se ressalte de maneira gritante. Vemos, com clareza em seu circunlóquio, enquanto ruma e peneira a frase de Empédocles, a dupla característica do desejo.

Ora, se a mãe, Natividade, teve como primeiro impulso, ao saber-se grávida, o de esmagar o germe, isso equivaleria à intenção de abortar, causada por seu egoísmo gerador de ódio. A sensação de maternidade não anula seu ódio mas o distorce e suspende, fazendo a culpa tomar seu lugar. Afinal, a citação de Empédocles se faz valer, enviesada. Enquanto nela a guerra é a origem das coisas, aquele impulso de morte, causado pelo egoísmo, é a razão da briga dos gêmeos no ventre da mãe, o qual vem a se encenar *a posteriori*, com a permanente rivalidade entre ambos, pontuada por tréguas momentâneas. E as tréguas trazem a oposta possibilidade de conciliação e de paz, ou de afastamento com respeito a concretização ou satisfação do impulso de fato. E vale salientar ainda que apenas a mãe sabe do impulso, registrado como reminiscência que se anularia se fosse lembrado. Se fosse o caso de explicar as brigas cá fora, ignorando-se que são um derivativo do lá dentro, poder-se-ia dizer simplesmente: eles brigam porque são rivais.

São evidentes as sinalizações da rivalidade, fartamente documentadas, no decorrer da narração. Pedro e Paulo crescem fazendo saltar aos olhos suas diferenças. Enquanto Pedro, com um murro, derrubava Paulo, este, com um pontapé, deitava aquele no chão (EJ, p. 38); sendo Paulo mais agressivo, Pedro era mais dissimulado. Suas divergências são suplantadas apenas uma vez, curiosamente no apoio à contravenção perpetrada por quem os favorece, por meio do silêncio e do acordo, do qual não se pode excluir certa moldura perversa: eles se combinam para proteger uma criada que furta um relógio de Natividade, embora a tenham flagrado no ato do furto, negando ter visto qualquer coisa (EJ, p. 39). Esse episódio, já mencionado anteriormente, envolvendo os irmãos, é singular e único em todo o romance.

Singular porque é somente aí que são, além de amigos, cúmplices fazendo valer a amizade no empreendimento comum de proteger a criada. Talvez aí, e dessa forma, também se especifique um confronto com o castigo de estarem sujeitos ao ódio. A voz narrativa enfia esse recorte sem mais delongas, como uma intercalação cifrada que sopra, ainda, a citação de Empédocles.

A singularidade do episódio se dá, por outra via, quando somos informados de que as "lutas mais freqüentes, as mãos cada vez mais aptas, e tudo fazia recluir que acabassem estripando um ao outro" (EJ, p. 41). É uma espécie de parêntese na história. Para Natividade, o episódio vem a ter como causa a inocência dos filhos, crianças ainda, e não a fazem abandonar as esperanças depositadas no futuro e nos resultados da educação que ainda a motivam quanto a uma mudança e projetam um consolo: eles serão grandes, prósperos, unidos, embora o consolo não a faça cessar de perguntar-se se nunca acabaria a maldição de rivalidade, tal como ela se apresenta na luta dos retratos, narrada em "crescendo" ao longo de três capítulos (EJ, p. 50-56), desde suas motivações ao seu final, como nos referimos aqui antes, até as justificativas, entremeadas de acusações mútuas entre os gêmeos. Junta-se mais uma razão para as brigas: as simpatias políticas que depois se tornam convicções. E, como sempre, as admoestações da mãe só momentaneamente convertem a luta em trégua.

Natividade tinha confiança na educação, "mas a educação, por mais que ela apurasse, apenas quebrava as arestas ao caráter dos pequenos, o essencial ficava; as paixões embrionárias trabalhavam por viver, crescer, romper, tal qual ela sentira os dous no próprio seio, durante a gestação..." (EJ, p. 54). Assim, para ela, a rivalidade é uma maldição. E o desejo se apresenta como um anátema: ele é indestrutível e modela o futuro. Sua enunciação é um Real, um indizível no discurso e, de encenação em encenação, aproxima-se de seu cumprimento, revelando a marca inevitável, inapagável do passado. E todavia se cumpria pela insatisfação porque desejo de desejo insatisfeito.

O tormento de ver os filhos rivais jamais cessa para Natividade. Aires será a testemunha esquiva ou participante dele, convidado a ocupar a posição de cúmplice ou aconselhador. E num encontro casual, no bonde, ela lhe confessa suas preocupações que parecem vir a propósito (EJ, p.74). Natividade faz ao conselheiro uma confidência. Conta da rivalidade entre os filhos, manifesta também em política, falando, especialmente, de Paulo. A consulta à cabocla do Castelo vem à memória, acrescida do receio de que o conselheiro a tenha adivinhado ou deduzido, pela alusão feita por ele mesmo, lembrando o dia em que Perpétua lhe pediu uma opinião sobre a pítia. Novamente a fala de Bárbara ecoa e, nessa

altura, trata-se do que esta acontecendo no futuro, em relação ao passado em que a consulta se deu: eles teriam brigado antes de nascer e continuam brigando até o presente. Natividade quer reverter isso, mudar ou anular. Aires argumenta com a questão: "Mas o que é definitivo neste mundo?" Todavia, ela replica:

– Sabe muito bem que os meus dous gêmeos não combinam em nada, ou só em pouco, *por mais esforços que eu tenha feito para os trazer certa harmonia*. Agostinho não me ajuda; tem outros cuidados. Eu mesma não me – sinto com forças, e então pensei que um amigo, *um homem moderado*, um homem de sociedade, *hábil*, fino, *cauteloso*, inteligente, instruído... (EJ, p. 77 – grifos nossos).

E Aires se reconhece nessa descrição – vale-se, neste ponto de seu tédio à controvérsia – e indaga o que pode fazer. Ela protesta que pode "corrigi-los por boas maneiras, fazê-los unidos ainda que discordem, e que discordem pouco ou nada" (EJ, p. 77). Ao que o conselheiro sentencia, após argumentar: "Já lhe disse que toda a minha ação é inútil". Natividade insiste, apesar disso, e ele acaba prometendo tentar o que ela lhe pede "em silêncio" (EJ, p. 78).

Qual seria o sentido dessa conduta de Aires? Mesmo sentenciando a inutilidade de toda a ação de sua parte, promete tentar o que lhe pede Natividade. Em silêncio. Pode-se pensar no bordão popular de que "quem cala, consente". Em primeira instância, ele realmente faz isso. Todavia, mais do que por seu tédio à controvérsia, a decisão de tentar agir parece ser dirigida por sua não inclinação à harmonia. Ou estaria atualizando o lema *noblesse oblige*?¹⁰ Sua relação com Natividade é bem anterior: tempo houve em que gostou dela, mas como não se tratou de uma paixão e viu que não era aceito, desistiu (EJ, p. 28). Eis a situação de fato. Depois desse encontro no bonde, isso o leva a devanear acerca da hipótese de que "se os gêmeos tivessem nascido dele talvez não divergissem tanto nem nada, graças ao equilíbrio de seu espírito" (EJ, p. 83).

Esse devaneio vem a propósito. Valeria assinalar a posição ou a função – uma vez que ele vem a preencher um lugar vazio – em que a mãe dos gêmeos coloca Aires, em detrimento de seu pai, Agostinho, que em nada ajuda e tem outros cuidados. O conselheiro é ascendido ao lugar de *pai simbólico*, cuja investidura, idealizada, opera limitando e ordenando o desejo. Trata-se de uma atribuição que se opõe a do *pai real* cuja carência arremete a impasses e dificuldades, além de inibições. Este é Agostinho, de quem muito se espera, mas não representa o valor simbólico de sua função, só operando o acesso ao desejo, em particular, não ao seu limite e ordenação (CHEMAMA, 1995). E pode-se referir aqui, de

¹⁰ *Noblesse oblige*. Expressão francesa que significa: a nobreza cria obrigações, o cargo impõe sacrifícios.

outro modo, que o vaticínio de Bárbara – estrangeira e tartamuda – fundiu no pai dos gêmeos uma opção na realidade familiar que se fundamenta na grandeza e na glória a eles destinadas no futuro. A obsessão inicial por saber a causa da briga dos filhos no ventre da mãe se desloca para uma certeza posterior desse destino, eximindo-o de intervir no presente, como se o fim justificasse os meios. Daí poder ter outros cuidados, pelo que ele julga ser de *sua* responsabilidade. A consulta que fez a seu amigo Plácido – a qual já mencionamos aqui mas sem referência a seu termo – a respeito da briga dos gêmeos no ventre da mãe levou-o a conclusão seguinte: "A rixa dos meninos, fato raro ou único, era uma distinção divina" (EJ, p. 35).

Nessa perspectiva, o lugar que Natividade faz ocupar Agostinho faz também com que a sentença de Aires se ajuste como uma luva aos atributos de sua investidura. O pai simbólico opera limitando e ordenando o desejo, jamais o destruindo ou anulando. O conselheiro vem a querer

cumprir deveras o ofício que aceitara de Natividade. Quem sabe se a idéia de *pai espiritual* dos gêmeos, *pai de desejo* somente, pai que não foi, que teria sido, não lhe dava uma afeição particular e um dever mais alto que o de simples amigo? (EJ, p. 87 – grifos nossos).

E novamente a sentença dele, aqui, traz um indizível, ao mesmo tempo que reafirma a indestrutibilidade do passado. Infortunadamente, não se trata do passado da fala da adivinha do Castelo, da insinuação chocante de que os gêmeos brigaram antes de nascer, e sim do desejo de morte que desliza daí para fora e a lembrança da fala, que inquieta, é tomada pela operação metonímica como se o fosse. Aí está, no dito, uma pista para o intolerável que não cabe no sentimento de maternidade.

Afirmando a inutilidade de tudo o que vier a fazer, mas aceitando a solicitação da mãe e prometendo agir em silêncio, Aires, em primeira instância, coloca um ponto a partir do qual o indizível pode ser designado e, em segunda instância, acata a investidura de pai simbólico. Reconsidere-se, por isso, que a realidade do desejo, para ser abordada, exige o esforço de enunciá-la no discurso, esforço que não consegue nada além de mostrar o que a introdução desse discurso desloca ou condensa nessa realidade. Pois bem, se o desejo pode ser limitado e ordenado, certamente pode também ser transformado, porém nunca destruído, mudado ou anulado.

Essa realidade, do que se trata? Nota-se, primeiramente, que há uma repetição insistente, sempre repassada na narrativa, das alusões ao empreendimento de Natividade visando

manter os gêmeos unidos, tendo a contrapartida da desunião e da expectativa de vê-los se destruir. O empreendimento, então, se polariza e tem existência frente à contrapartida como se procedesse dela. Em segundo lugar, a mesma repetição realiza a possibilidade iminente, a cada passo, dos gêmeos se destruírem como se, apesar disso, alguma coisa pudesse ser feita para evitá-lo. A sentença do conselheiro Aires – convém retomá-la – não sugere que nada pode ser feito, nem induz à desistência. Antes, o contrário: nada impede que toda a ação seja levada a cabo. Apesar disso, seria inútil. É a sua maneira de dizer que o desejo se encenará, o desejo se realizará, como se encena e se realiza no sonho, diferentemente do que a expectativa projeta na subjetividade.

Não há que estranhar essa expectativa, nem que a desprezar, alinhando-a ao conjunto dos achados inofensivos. Ela perpassa, no sentido em que se possa apresentar, toda a ordem narrativa. Mas só é devidamente captada na ordem desejante. Ela se sobressai, vale lembrar, na disposição dos elementos do discurso cujo arranjo se subordina ao princípio de satisfação do desejo para representá-lo imaginariamente. Desdobrando seus sentidos, expectativa é a situação de quem espera uma probabilidade ou uma realização em tempo anunciado ou conhecido. Ela se baseia na esperança, em supostos direitos, em promessas de que algo ocorrerá. Uma expectativa pode ser frustrada como pode ser substituída por outra, originando uma reavaliação da esperança, sobretudo para que ela não morra. O que ela projeta na subjetividade é sempre o cumprimento de uma promessa para o sujeito, mas esta promessa é sempre algo que se exprime nele ou dele, "que rompe com o curso normal da realidade como mensagens cifradas a serem decifradas" (CHEMAMA, 1995, p.209).

Esse destaque dos elementos do discurso vem paralelamente a um outro que Gledson (1986) bem soube levantar em sua análise do que representa o personagem Aires no romance. Ele deduz que o personagem é estéril, trazendo à baila sua relação com Natividade, de quem gostou, mas como não era paixão, desistiu da corte. Argumenta que os gostos de Aires são puramente estéticos, citando: "Gostava assaz de mulheres e ainda mais se eram bonitas" (E J, p. 28). Da hipótese dele poder ter sido o pai dos gêmeos, Gledson aventa que isso não passaria de uma suposição, "minada por sua [de Aires] própria esterilidade [...] capaz de fazer despertarem nele 'vozes de pai' muito embora 'vozes falhadas ou não nascidas'" (GLEDSON, id., p. 207). O curioso é que, nesse episódio com Natividade, Aires teve a expectativa, talvez, de uma promessa de felicidade que não se cumpriu, foi frustrada. O que aconteceu, *na realidade*, é que ela se casou com Agostinho Santos. E Aires teve de se curvar ao fato consumado.

Essa sugestão que encaixa muito bem no viés interpretativo de Gledson, apresenta-se para o nosso como uma imprecação que intriga, revirando os sentidos da expectativa e da promessa em que ela se baseia, mas no que diz respeito a Natividade, considerando também a qualidade de estéril que, em Aires mina a possibilidade de ser pai. No caso da mãe dos gêmeos, essa qualidade de estéril viria a ser uma expectativa – que não é a de Aires – condicionada por uma promessa que a faria feliz se cumprida. Talvez seu egoísmo pese nessa questão.

Pois bem, a gravidez de Natividade subtraiu ou frustrou nela a promessa de felicidade num casamento sem filhos. Foi, na verdade, um imprevisto (EJ p. 14). Aos trinta anos, ela parecia se render ao desafio da esterilidade, como Rebeca e, anteriormente, Sara, que concebeu por interferência divina.¹¹ E Agostinho foi quem sentiu, mais que a esposa, o prazer da vida nova, como *a realidade do sonho* (EJ, p. 14). A insinuação é de que ele a julgava estéril e ela também se julgava: incapaz de procriar, vaso inútil onde a semente lançada não germina. Aliás, as alusões ao texto bíblico são fartas em *Esaú e Jacó*, através de referências ora explícitas, ora escondidas. Para Agostinho, a concepção mesma adquire o semblante de *milagre*, de fato surpreendente e prodigioso. Ele se curva, incontinenti, ao ditame do destino, aceitando o acontecimento ao qual tem de se submeter como um desígnio de Deus. A fala da cabocla do Castelo vem acrescentar a isso, com certeza, mais um atributo, *a posteriori*, que se refere ao miraculoso e ao inusitado como se fosse o que estava determinado, estava escrito e confirmado pelo truísmo de que o homem – e a mulher – não são senhores de seu destino, apenas do que dispõe a Providência Divina que da notícia humana esconde a causa. Para Agostinho, a gravidez e a fala podem muito bem ser prodígios.

Todavia, concebendo os gêmeos, Maria da Natividade – esse o seu nome sem supressões – tem vencido o desafio da esterilidade pela fertilidade, mas sua prospecção de um casamento feliz e sem filhos também é vencida, cai por terra pela evidência que lhe coloca seu contrário. Ao saber-se grávida, "que vinha uma criança agora deformá-la por meses, obrigá-la a recolher-se, adoecer dos dentes e o resto" (EJ, p. 15), seu primeiro impulso foi o de "esmagar o gérmen" (EJ, p. 15). A previsão da adivinha se estende, então, desde a concepção e a gravidez, e sua felicidade, substituído aquele impulso pela sensação melhor de

¹¹ Rebeca era estéril, tendo concebido por haver Isaque rogado a Deus por ela, embora não haja indicação clara de sua idade. Mas sendo a idade de Isaque 40 anos, a diferença etária suposta entre os dois pode colocar Rebeca nos idos dos 30 anos. O texto bíblico dá a entender que o casal havia esperado bastante. A época histórica abrangida pelo romance *Esaú e Jacó* se situa no intervalo temporal 1871-94. No século XIX, em que as mulheres se casavam muito novas, a idade da personagem – 30 anos –, casada e sem filhos, levantaria a hipótese de esterilidade.

maternidade, passa a ser aquela que proverá supostamente os filhos, fazendo-os unidos. Tanto sua expectativa como a promessa em que ela se baseia mudam. A esperança é reavaliada e uma outra projeção se faz na subjetividade, rompendo outra vez o curso normal da realidade.

Essa oposição esterilidade/fertilidade, escorrega pelas entrelinhas, situa-se em paralelo no texto. É vislumbrado no aspecto narrativo esquivamente e se instala no arranjo que se subordina ao princípio em que se apóia o narrador para dispor os elementos da narrativa. Assim, tem seu efeito continuado com o mesmo apelo subreptício, incitando o leitor a uma hermenêutica da suspeita (EAGLETON, 1983), levando-o a preocupar-se em não apenas ler o texto como também a descobrir os processos através dos quais ele foi produzido. Mas essa incitação não se dá somente aqui, nesse imbricamento de sentidos opostos que perfaz uma “intercalação cifrada” (SCHWARZ, 1990, p.185). Ela vem se dando desde o início da leitura. Mas, neste ponto, ela parece propiciar ao leitor mais um dado valioso, como um presente. Ressalta-se o que não está escrito: com a concepção, a gravidez e o nascimento dos gêmeos, vencido *ipso facto* o desafio da esterilidade, a mãe deles, Maria da Natividade, se vê subtraída de seu quinhão de venturas:

Lá se iam os bailes e as festas, lá ia a liberdade e a folga. Natividade andava já na alta roda do tempo; acabou de entrar por ela com tal arte que parecia haver ali nascido. Carteava-se com as grandes damas, era familiar de muitas, tuteava algumas. Nem só tinha esta casa em Botafogo, mas também outra em Petrópolis; nem só carro, mas também camarote no Teatro Lírico, não contando os bailes no Cassino Fluminense, os das amigas e os seus, todo o repertório, em suma, da vida elegante. Era nomeada nas gazetas, pertencia àquela dúzia de nomes planetários que figuravam no meio da plêiade de estrelas. O marido era capitalista e diretor de um banco (EJ, p. 14-15).

E ainda havia tudo o mais que a responsabilidade de mulher casada asseguraria e preservaria se não tivesse filhos, se não lhe fosse acrescentada a função de mãe, sendo seu marido "capitalista e diretor de um banco".

Aí está, portanto, a descrição de uma vida venturosa e aventureira que um casamento sem filhos manteria sem que lhe escapasse o cunho respeitável: a facilidade de circular sem as obrigações maternas, sem a "prisão" que subentende o cuidado com os filhos, era o que a esterilidade prometia. Além disso, haveria a justificativa da vontade divina, a qual deve se submeter todo aquele que sofre um infortúnio e, desde aí, o torna um pretexto, um motivo plausível para suas compensações.

Pode-se inferir daí um contraste que reafirma uma disposição sempre irônica de Machado, pois o leitor é informado de que Agostinho é espírita (EJ, p. 21). Com certeza isso o

motiva a consultar o amigo Plácido a respeito da briga dos gêmeos no ventre da mãe, onde tem a resposta de que se trata de uma distinção divina (EJ, p. 35). Essa resposta satisfaz Agostinho. Talvez proceda dessa satisfação o que o faz ter outros cuidados posteriormente, causadores do ressentimento que Natividade confessa a Aires (EJ, p. 77), porque ela "cuidava da grandeza futura dos filhos", enquanto Agostinho "pensava no conflito passado" (EJ, p. 35). O contraste irônico estaria no fato de que a Doutrina Espírita situa o infortúnio como um campo estrito das provas de superação do ser humano, encaminhando-o para a evolução, o progresso e a melhoria de sua condição espiritual. Vencendo os infortúnios, submetendo-se à vontade de Deus, o ser humano se inclina à humildade, contrária ao egoísmo e ao orgulho que, de fato, o condenam ao sofrimento e à expiação na terra. A superação dos infortúnios com humildade promete o reconhecimento da Providência Divina e a felicidade num reino que não é desse mundo.¹²

Mas Natividade quer ser feliz aqui na terra, tendo compensado o infortúnio que só o é as expensas de uma notória moralidade que se poderia chamar burguesa, a qual sancionaria uma fictícia maternidade frustrada. Infortúnio seria, nesse caso, o nome conveniente da máscara que encobriria a felicidade de ser estéril para ter uma vida venturosa e aventureira como mulher casada e livre das obrigações maternas. Obviamente, a condição de capitalista do marido favoreceria sua liberdade e sua folga.

Gledson (1986, p. 197-198) aponta, embora sob um outro viés que não este que enfocamos, o fascínio de Machado pelas “dualidades e oposições neste romance [*Esau e Jacó*]”. Como também nos significados alegóricos, ou seja, no oferecimento ao leitor de uma coisa que sugere outra, fazendo o sentido deslizar. No texto machadiano, essa ênfase vem em cascata, produzindo certa desorientação pela rapidez com que provoca, inúmeras vezes, uma torção nesse sentido. É conhecido, da parte de Machado, esse manejo da linguagem, juntando-se a isso, a posição em que ele coloca o narrador, seja personagem ou não, num diálogo constante com o leitor, incitando-o ao desafio da descoberta do que o aspecto narrativo envolve como surpresa. Nessa perspectiva, ele antecipa a matéria das inferências que vêm a fazer um aporte da recepção só teorizado pelas concepções contemporâneas das relações leitor/obra aferidas pela teoria da literatura (EAGLETON, 1983). E essa antecipação é visível em Machado quando ele, através do narrador, dialoga com o leitor, envolvendo-o num comentário a respeito das ações e palavras das personagens. Um exemplo desse diálogo, em

¹² Cf. KARDEC, A. *O evangelho segundo o espiritismo*. Cap. V: Bem aventurados os aflitos. Causas atuais das aflições, p. 76-78.

Esaú e Jacó, se dá quando Natividade comunica ao marido a gravidez, ao saírem da missa de defuntos. A caminho de casa, os dois “levavam as mãos presas e a expressão do rosto era de abençoados” (EJ, p. 14 – grifos nossos). A seguir, vem o comentário:

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 porque ias dançar sábado (EJ, p. 14).

1.3. O desejo duplicado e sua interdição

No caso de *Esaú e Jacó*, as dualidades e oposições colocam a personagem Natividade numa posição em que também vem a evocar sua *sombra*, na trama, como se postando-se diante do espelho cuja imagem, por sua vez, multiplica essas oposições e dualidades, já que o espelho é o lugar desde o qual, especulando-se, colhe-se – e escolhe-se – o que se é e o que não se é.¹³ Por essa via, imagem e sombra podem vir a ser uma única realidade. Porém, além disso, a sombra exercita a ambivalência e a ambigüidade, uma vez que possui qualidades comuns à luz e às trevas. Ela compreende os aspectos ocultos, reprimidos e desfavoráveis como os bons atributos e os impulsos criadores (BRANDÃO, 1987, II). A luz, geradora da vida, associada à prosperidade, à *felicidade* e à *fertilidade* da sombra estão presentes na Anunciação de Maria, quando o anjo Gabriel lhe comunica: "O Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo te cobrirá com sua sombra", tal como se lê no Evangelho de Lucas, 1:35.

Essa evocação que o narrador engendra no aspecto narrativo revela-se um aditamento à concepção do duplo¹⁴ e que se traduz – por uma confusão intencional que destaca o indizível do dizível na narração. Ela não é excessiva. O narrador faz surgir um confronto cego

¹³ Cabe aqui uma referência a Manuel Antônio de Castro: “Peguemos um Espelho. Olhando-o, captamos dele a nossa imagem. Atentemos à imagem: podemos achar que corresponde mas a imagem não é o que somos: ela é, sendo outra que não nós [...]. O que é o espelho? É o lugar, a partir do qual, especulando, colhemos o que somos e o que não somos”. Conceito de literatura infantil. In: *Legenda*, p. 49-58.

¹⁴ Por *duplo* nos referimos ao outro complementar do mesmo que se pode revelar como uma polaridade, uma duplicata ou uma outra face de si mesmo, podendo atuar como adversário ou aliado. Por *sombra* nos referimos à imagem desse outro complementar que ora é oposta a ele, ora seu apoio, como uma segunda natureza. Essa imagem, também ora rejeitada, ora acolhida é um pólo do conflito do sujeito. CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., *Dicionário de símbolos*, p. 353-354; 842-843.

na trama – cego porque não se dará sob a forma de alterações visíveis ou assinaláveis, de desaprovações frontais ou de qualquer conflito explícito. Surge pela analogia embutida, pela via eufemística, recoberta pelo véu que é tecido pelo narrador com sua fidelidade a uma ordem desejante. Vale recolocar como a analogia e o eufemismo, acrescentando-se os contrastes, são operantes reveladores, na narração, de algo encoberto que deve ser buscado pela via interpretativa. E, nesse caso, tem como estofo aquele quinhão de venturas subtraído de Natividade, apresentando-se como seu reflexo. A introdução da personagem Flora coloca na trama mais uma face da ordem desejante, pois é aquela por quem os gêmeos se apaixonam, mas, já antecipamos lá no início de nossa análise, não consegue optar por um deles.

O advento de Flora, entretanto, não modifica os cuidados de Natividade para com Pedro e Paulo, nem faz diminuir o esforço para apaziguar a discórdia entre eles, uma vez que sua felicidade consiste nisso. A moça, por sua vez, vem a acrescentar mais um motivo condutor da discórdia que, apesar de existir a olhos vistos, jamais é nomeada de fato, explicitamente, tal o empenho da mãe em fazê-la desaparecer ou anulá-la. Esse empenho se projeta de um passado a um presente, passado que se pode contar desde o imprevisto da concepção, do impulso de esmagar o germe e da intranquilidade da gestação, desvelada no vaticínio da adivinha do Castelo.

A rivalidade permanente entre Pedro e Paulo pode ser considerada também como estofo no aditamento do narrador à concepção do duplo. E o que se articula no aspecto narrativo entre Natividade e Flora repercute, implicitamente, entre esta e os gêmeos. O que foi subtraído de Natividade assenta na moça como um envoltório postiço à primeira vista, como um dom revestido pela recusa. Acrescente-se a essa repercussão certa moldura edipiana. A relação entre Flora e os gêmeos traz sua faceta de trégua na discórdia, porque, apesar de tudo, ela é uma mulher a quem podem ter acesso como objeto de amor quando esse acesso, na relação edipiana, é regulado pela interdição, sendo vedado, uma vez que o objeto de amor é a mãe. Todavia, ainda assim, ela não pode escolher os dois e vice-versa. Talvez esse detalhe seja o que vem a tornar mais problemática a *especulação*¹⁵, o que leva a escolher o que se é o que não se é, fazendo aparecer, da sombra, seu lado de treva, oposta à luz mas sua outra face.

¹⁵ Por *especulação* enviamos aqui ao ato de sondar, diante do espelho, a imagem refletida nele, que leva à coleta e à escolha do que se é e do que não se é. Trata-se do ato de observar no espelho, superfície que reflete, a própria imagem que aparece como a sombra de quem observa. CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. op. cit., p. 393-396.

É a partir de uma alusão velada do narrador, numa referência incógnita, que a personagem Flora se insinua no romance, com o pretexto de apresentar primeiro seus pais. Trata-se de uma conveniência, e a apresentação vale como um circunlóquio, uma outra incursão eufemística, no aspecto narrativo (EJ, p. 58-63). É a apresentação que serve como sinal ou como senha para que a personagem adentre a história ou como algo que a antecede, igual a sustentação de um suspense. E logo é possível ver a razão da conveniência.

Flora "era tudo o contrário deles" (EJ, p. 61) e nada deles a distinguia. Poderia ser comparada a "um vaso quebradiço ou à flor de uma só manhã" (EJ, p. 62) e quem a conhecesse "teria matéria para uma doce elegia" (EJ, p. 62). Ao contrário dos pais, a moça possui todas as qualidades de quem se presta a uma indefinição ou a um mistério: "dava-lhe para se meter consigo" e "Aires acreditava que a moça viria a ser uma inexplicável" (EJ, p. 62). Mas é Aires quem diz que ela "resume as raras prendas de sua mãe" (EJ, p. 62).

Aí, com *raras*, arma-se uma ironia: entenda-se a adjetivação com o significado de *poucas*, *escassas*. A mãe não possui prendas raras, daquelas pouco encontráveis, ou encontráveis em quase ninguém, daquelas qualidades que distinguem as pessoas como singulares e originais pelo que nelas se ressalta. O narrador diz bem quando usa a expressão "raras prendas", pois na mãe de Flora as qualidades precisam ser procuradas esmiuçadamente para que possam ser encontradas. A ironia proposta na apresentação dos pais da moça é a de que eles não possuem qualidades. Certamente a mãe, dona Cláudia – coxa, aleijada (GUÉRIOS, 1981), não possui prendas senão as encontráveis comumente no "gênero humano" e que colocam a avaliação do caráter sob consignação: sobram-lhe voracidade, paixão, ambição. No entanto, Flora possui todas as poucas, escassas.

Era 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 o dia inteiro. Há aí um tanto de exagerado, mas a hipérbole é deste mundo, e as orelhas da gente andam tão entupidas que só a força de muita retórica se pode meter por elas um sopro de verdade (EJ, p. 62).

O exagero e a força da retórica trazem à baila, novamente, a sugestão de Gledson acerca das dualidades e a ênfase nos significados alegóricos de Machado. Contrariamente, as qualidades que o nome da personagem evoca têm relação com a idéia de *brilhar*, *florir*. Flora, entre os romanos encarnava a deusa das flores, a potência que provocava a floração das plantas. Há registro de que as celebrações em homenagem à deusa ocorriam num clima de liberação de sementes e visavam a *fertilidade*. Também provocavam a liberação de *interditos* bem como

de tabus e convenções de ordem ética, além de promover certas licenciosidades não permitidas na vida diária (BRANDÃO, 1993).

Por esse ângulo, é que Aires arrisca aquela definição da moça: ela viria a ser uma inexplicável. Quando D. Cláudia lhe solicita um esclarecimento a respeito – "Como diz?", ela o inquire (EJ, p. 62) –, ele tergiversa: "– Verdadeiramente, não digo nada" (EJ, p. 62), e é onde diz que ela resume as "raras prendas da mãe". Mas D. Cláudia replica que não é uma inexplicável. Aires, então, enfia um argumento, o da perfeição: "Suponhamos uma criatura para quem não exista perfeição na terra, e julgue que a mais bela alma não passa de um ponto de vista; se tudo muda com o ponto de vista, a perfeição..." (EJ, p. 62). Se a perfeição não passa de um ponto de vista para quem não acredita em sua existência, depende do viés de quem a concebe, ou trata-se de que as aparências enganam sempre. Flora inspira algo paradoxal. E o argumento óbvio mas escorregadio de Aires não esclarece a definição, apenas reforça o paradoxo. Se, de um lado, a introdução da personagem faz questionar a que ela veio, por outro lado, tanto o narrador quanto Aires se esforçam por descrevê-la a quatro mãos, numa cumplicidade escancarada para fazê-la permanecer indefinida.

Por mais que tentem captar ou comunicar suas características, cuidam que não são suficientes os esforços na tentativa de se fazerem explicar e explicar *à força de muita retórica*. Instala-se um equívoco que revela muito bem a luta pela fixação de sentido a que Schwarz (1990) se refere, e que já mencionamos aqui. Aires, embora esforçado em seu permanente escrutínio, chega a declarar que "não acerta de a entender nunca" (EJ, p. 123). Pode-se supor que a personagem é complexa e que sua complexidade consiste em sua *indefinição* e no induzir acerca de si as mais diversas conclusões. Todavia, ainda assim, todas diferem de seus verdadeiros traços ou os encobrem.

O que a tentativa produz – induzindo ou não –, entretanto, se situa como um motivo impulsionador de um exercício para dizer o indizível ou explicar o inexplicável. Tentar implica ultrapassar o risco de romper a barreira do ponto de vista e fazer surgir o vazio ou a temeridade que pode comprometer as palavras e os atos. É bem melhor tentar que concluir? A tentativa traduz, certamente, a especulação, a outra, que não trata do escrutínio ao espelho, mas que se agrega em paralelo.

É assim que o leitor se depara com o que pode incutir à força de muita retórica, sem dúvida de inspiração shakespeariana¹⁶, em que os contrastes se aliam para, de fato, demonstrar que a verdade é *não-toda*, que o sopro que se pode meter dela pelas orelhas *deixa a desejar*. Ou seja, a verdade é sempre um índice de um saber ao qual não se tem acesso pela via da consciência, ela não é evidente, mostra-se por partes que devem ser articuladas através de suas relações e só se revela do sujeito, que pode não se interessar em conhecê-la (LACAN, 1966e). Também é assim que se afigura a ordem desejante, no rastro da confabulação acerca de Flora. Afinal, a que ela veio? Quem é ela? E para reforçar essa confusão pode ser referida aqui a cena/seqüência do baile (EJ, p. 99), em que Flora diz, como pode, a inveja que lhe mete a vista da princesa imperial¹⁷, não para *brilhar* um dia, mas para fugir ao brilho e ao mando sempre que quisesse ficar *súdit* de si mesma. É aí que Aires murmura, presente também ao baile: "Toda alma livre é imperatriz". E na mesma cena, pouco antes, o narrador se havia referido a como D. Cláudia descrevia a filha: "acanhada, arrepiada, esquisitona" (EJ, p. 96-97) e arriscava aludir ao fato de que a moça era "ainda verde para os meneios de Terpsícore" (EJ, p. 96).

Essa alusão puxa o fio de mais um contraste: Terpsícore é uma das nove musas e tem a função básica de presidir à dança (BRANDÃO, 1992). Mas o que se revela aqui, enovelado pela retórica, não é exatamente um motivo mitológico, mas o sentido que sugere a composição do nome aludido: "obter a satisfação plena do desejo, implicando o ter o prazer em alegrar-se e divertir-se", ao que se acrescentam "dança, coro". O nome próprio vem então a significar: "a que se rejubila nos coros" (BRANDÃO, id., p. 423). O acanhamento, o arrepio, a esquisitice de Flora são características, por conseguinte, questionáveis, à maneira de como se questiona forma e conteúdo, aparência e essência, uma vez que a percepção pode ser distorcida a partir de um ponto de vista, através do qual se pode perceber o contrário.

Ora, a percepção de Aires se coloca sempre na perspectiva do *futuro* e da *verdade*. A que ele manifesta em seu murmúrio, após a declaração de Flora, não é diferente. Ele exprime aquela concepção de liberdade que faz aceder aos riscos de provocar o surgimento do indesejável e avessar as palavras, ou seja, o de escandir o que pode passar despercebido como

¹⁶ Essa inspiração shakespeariana é bem assinalada por Luciana Stegagno Picchio quando trata de Machado em sua *História da literatura brasileira*, mas referindo-se à temática de *Esau e Jacó*. Ela aponta o "tema bíblico, shakespeariano" (p. 286-287). O que salientamos, entretanto, é a força retórica, a mesma força usada por William Shakespeare no discurso de Marco Antônio em *Júlio César*, ato III, cena III. Enunciando sua presença como quem está no sepultamento de César apenas para cerimônias fúnebres, e não para louvá-lo, faz seu elogio, censura e identifica Brutus como seu assassino (p. 86-96).

¹⁷ A princesa Isabel, regente do Imperador Pedro II. A recorrência histórica é ao baile da ilha Fiscal, antes da Proclamação da República em 1889.

outra coisa. Talvez ainda para não se apresentar como de fato é. Nesse ponto, o narrador institui o sentido mesmo de especulação no aspecto narrativo, aquela de quem, diante do espelho, colhe e escolhe o que é o que não é, num jogo de reflexos. Flora é, de fato, uma *inexplicável*, ou sua explicação trairia a verdade e revelaria o futuro? Essa questão precisa ser considerada para que se articule uma relação entre Natividade e a moça na trama, no que o duplo vem a revelar os atributos da sombra: luz e trevas.

Isso posto, é fátível apontar a missão de Flora: fazer aflorar na relação entre Pedro e Paulo o que Natividade intenta esterilizar, a saber, a inimizade entre eles, a rivalidade figadal. Essa missão se apresenta ao leitor quando ela pergunta, numa conversação com Pedro, por que ele e o irmão se dão mal (EJ, p. 104-105). O rapaz nega prontamente, e argumenta que não tinham as mesmas opiniões, "mas podia ser que tivessem o mesmo gosto". A resposta possui até um subentendido, um verniz de galanteria. Só que apenas verniz. Teriam o mesmo gosto, ambos a queriam e isso implicaria lutar por ela. O que escapa à percepção de outros – eis também um ponto de vista – é apreendido por Flora que, enfim, pergunta a razão da desavença. Ela teria descoberto sem querer? Pouco adiante, vê-se a fantasia de Pedro: viver sem Paulo, subtrair dele o convívio e o amor de Flora.

A pergunta da moça se assemelha a um *ato falho*, senão a uma charada. Trata-se, o primeiro, de um ato cujo resultado claramente visado não é atingido, mas substituído por outro. Mas, paralelamente, é um ato bem sucedido: o desejo inconsciente se realiza nele de uma forma que, inúmeras vezes, é demasiadamente manifesta (FREUD, [1901] 1973). A segunda é uma implicação do primeiro, o que o torna duplamente bem sucedido como uma intervenção que faz um efeito de sentido e abre um questionamento, suscitando algo inconsciente, apresentando uma nova significação (CHEMAMA, 1995).

Sem dúvida, a missão de Flora precisa ser melhor demarcada: quando ela faz a pergunta a Pedro, mostra que percebe a inimizade. A pergunta colide com a resposta negativa do rapaz que, em seguida, é eufemizada com seu subentendido de galanteria. Porém, vale assinalar, que Flora faz a pergunta para *desconversar*. Desconversar o quê? Desconversar é desviar-se da conversa ou desviar a conversa. Imediatamente antes, os dois teciam comentários a respeito de uma carta enviada por Paulo ao irmão e que este levava ao conhecimento de Natividade. A moça protesta contra o ato de Pedro: a mãe se zangou ao conhecer o conteúdo da carta, cujo teor julgou "subversivo" porque acentuava as convicções políticas de Paulo e, com certeza, ia repreendê-lo. A isso, Pedro responde que o irmão precisa ser emendado e insinua que Flora sempre defende o irmão. A moça retruca que assim o faz

para ter o direito de também defender a ele, Pedro. É aí que ela desconversa, fazendo a pergunta: por que ele e o irmão se dão mal?

Desse modo, Flora transpõe uma aparência, uma vedação. O intento permanente de Natividade em manter os filhos unidos parece repercutir na moça como um reflexo da rivalidade que percebe entre eles. A rivalidade escondida se insinua todo o tempo na tentativa da mãe em fazê-la ficar oculta. A Flora, esse manejo escapa à compreensão, e coloca na sua relação com os rapazes um complicador. Os motivos que a levam a perceber a rivalidade são diferentes. Diante da percepção, não sabe o que fazer: recua como se sentisse a presença da morte, como se fosse impotente para conter a beligerância entre os irmãos ou ainda como se isso tornasse impossível qualquer abordagem que fizesse de um ou de outro. Logo, se escolhesse um deles, separá-los-ia. A rivalidade poderia se acentuar a caminho, quando a melhor de suas intenções é a de mantê-los unidos e agir com justiça perante ambos. Para mantê-los unidos, por conseguinte, teria de se afastar deles. Nessas intenções de união, Flora e Natividade passam a se revezar desde que a primeira surge na trama. Todavia, como os motivos que a levam a perceber são diferentes, os que conduzem sua intenção de mantê-los unidos também são. A aparência que Flora transpõe provoca em Natividade uma grande reserva, uma indisposição que a faz confessar a Aires "o prazer que lhe trazia a esperança de uma longa separação de Flora" (EJ, p. 122), fazendo ficar escondida sua reserva quanto ao relacionamento que se dá entre a moça e os gêmeos.

O conselheiro registra em seu memorial que a moça alterna os sentimentos entre Pedro e Paulo ou quer os dois igualmente. Ele escreve:

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 ambos*, não acaba 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 isso os explicaria a eles, não a ela...(EJ, p. 123 – grifos nossos).

Essa observação do conselheiro acrescenta que o afastamento ou a proximidade de Flora, entretanto, pouco pesaria em si, uma vez que os gêmeos são "destinados à inimizade". A questão é que sua proximidade faria recrudescerem as brigas e tornaria a relação "um campo estreito de ódio". Porque não se trata de Flora, mas do que se apresentam nela como insígnias (LACAN, 1999). Há na moça os sinais distintivos que representam alguma coisa de ideal, no que ela se inclina a gostar das qualidades que têm Pedro e Paulo, mesmo que uma, faltando num, sobre no outro. Ela aprecia *ambas*: faltando num, sobra no outro e vice-versa.

Isso sugere uma disposição que seria inerente às mães diante dos filhos, perfazendo a moldura forçada do equilíbrio que induz à maternidade.

Quem sabe, de fato, da rivalidade figadal entre os irmãos? A mãe, Natividade, particularmente afetada; a tia Perpétua; o pai, Agostinho, ausente, entregue a seus empreendimentos e com outros cuidados um tanto ou quanto ambiciosos e, além deles, Aires, a quem nada afeta. Talvez estes compartilhem um segredo que pretensamente impeçam de transparecer, embora a partilha seja desigual. A mãe força o contrário do que os irmãos vivem e externam em atos e palavras, fazendo escapar à nomeação. Isso leva, novamente, a uma das caracterizações do Real que subsidia o desejo, o qual, sendo inconsciente, se estranha como um infiltrado, passando por indistinto, indefinido e pela incorporação ao banal. Aí está, outra vez também, uma forma admirável de recolher algo para que não esteja lá – nem continue estando – da forma que está, ainda que, desde então, não fique cancelado mas suspenso para ser conservado em outro nível (KAUFMANN, 1972), no caso, inconsciente. Pela fórmula bíblica, haveria que se olhar com os olhos de ver para perceber um sentido que é conservado e o que se tenta fazer cessar. Que nome dar à contenda entre os irmãos, que não cessa de não se esconder, que não cessa de não se mostrar? Ao formular aquela pergunta – Por que Pedro e o irmão se dão mal – Flora incorre no ato de tornar a dizer, ou de representar, o que nunca foi pronunciado diante dos gêmeos.

Aquela confissão de Natividade ao conselheiro Aires – do prazer que uma longa separação de Flora lhe traria – ratifica o ato da moça. E, além disso, faz escorregar, em paralelo, no rastro da banalidade, a pontuação do confronto cego entre elas, através do espelho. No rastro da banalidade porque a confissão traz o motivo aparente de preservar a felicidade dos filhos que Natividade quer fazer permanecer unidos. Repete-se a via do eufemismo suportada pela antífrase. Flora, com essa deixa, é revelada, senão apresentada, como o oposto de Natividade. Todos os contrastes, dessa feita, se ressaltam à compreensão do leitor. Também todas as similitudes que o duplo engendra. O retraimento da moça, sua modéstia, sua aversão a festas públicas, seu acanhamento, sua esquisitice se polarizam em relação à outra.

Ora, tudo isso é sugerido em detrimento do que o nome da personagem tem a revelar – Flora –, quanto a seu brilho, sua florescência jubilosa, seu poder latente de liberação, sua *alma livre*. Ela está, apesar de ainda imatura para os meneios de Terpsícore, a um passo do prazer em alegrar-se. Na verdade, Flora traz em si todas as possibilidades de uma vida venturosa e aventureira a que Natividade teve de renunciar. Não se trata apenas de um

confronto entre a maturidade e a juventude, entre a satisfação e a insatisfação mundanas, mas do que Natividade vê na moça como atributos da própria imagem, seu reflexo no espelho. Assim se aproxima da reminiscência que teria de lembrar para pronunciar e esquecer. O prazer que traria a Natividade uma longa separação de Flora é o que se opõe ao desprazer de lembrar o impulso de esmagar o germe, do que o vencimento do desafio da esterilidade lhe impôs, a saber, tudo o que teve de renunciar e se submeter com a concepção, a gravidez e o exercício da maternidade. Flora torna a rivalidade e a inimizade pronunciáveis e reconhecíveis pelos gêmeos, tornando também decifráveis suas origens, que reverberam entre eles, presentificando-se cena a cena vivida e apesar da encenação.

A melhor forma de conservar a rivalidade seria negá-la, silenciar a seu respeito, ignorar sua existência ou atribuir a ela uma outra designação. Outrossim, destituí-la, afirmando seu oposto, inventando uma vinculação entre este e o mesmo. Ou ainda torná-la impossível de ser nomeada por expulsão: Natividade incita seus filhos à concórdia, jamais à discórdia; à amizade, jamais à inimizade. Ela quer fazer existir a concórdia sem discórdia, a paz sem a guerra, a cooperação sem competição nem rivalidade. Exclui a diferença que esclarece as relações entre as idéias ou os significados, institui o sentido único e inarticulável. Os gêmeos são intimados a permanecer amigos, sempre amigos como se as vias das relações de significação fossem de mão única, como se uma não se polarizasse contra a outra formando oposições diferenciadoras. Sem essas oposições, não há nada que lhes atribua valor ou função (DUBOIS et al., 1995). Por exemplo, os significados de "amizade" e "cooperação", que operam por sinonímia, se articulam apenas consigo mesmos. Aí está uma acepção no mínimo excêntrica para buscar o vínculo entre significante e significado, pois uma relação de significação se opõe à outra e é por causa disso que recebe seu valor e exerce sua função. O que constitui a relação é o que a distingue quanto à sua diferença e não quanto a sua identidade (DUBOIS et al., 1995). Entretanto, paradoxalmente, essa torção excêntrica reforça a irredutibilidade de uma enunciação a um enunciado, revela o absurdo a que o truque pode submeter à linguagem (SCHÜLER, 1989).

Prosseguindo nesses termos, vale retomar a conversa entre Flora e Pedro, fazendo ressaltar o seguinte: a pergunta feita por ela surte um efeito no rapaz que enuncia um contraste, pois "negou que [ele e o irmão] *se dessem mal. Ao contrário, viviam bem. Não teriam as mesmas opiniões, e também podia ser que tivessem o mesmo gosto. Daí a dizer que ambos a amavam era uma vírgula*" (EJ, p. 104-105 – grifos nossos). Nota-se que não só os sentidos se opõem ao estenderem a negativa como há um desvio considerável da questão

original na resposta do rapaz. Por um lado, o se darem mal desabonaria ambos, ele e o irmão, que ficariam sem chance, sendo este o plano da apreensão consciente de Pedro, uma vez que Flora havia manifestado sua desaprovação. O episódio possui sua feição de arrufo, porque a moça se zanga com a insinuação de que ela sempre defende Paulo. Por outro lado, a pergunta equivale a um “assinalamento” (CHEMAMA, 1995, p.110-111) que transpõe uma relação de significação, ou seja, possibilita uma passagem abrupta para a consciência de uma moção inconsciente, fazendo-a ser percebida e reconhecida. Neste caso através da articulação da diferença. Só que, ao reconhecimento, sucede um desmentido, uma denegação (FREUD, [1925] 1973). A rivalidade – que efetivamente se associa ao desejo de morte, eliminação, exclusão, destruição – é afastada do campo de consciência e substituída por outra moção, outra significação, retornando a primeira ao estado anterior de ignorada, desconhecida, inconsciente, operando assim uma torção no sentido que, por sua vez, anula o contraste com o arremate: "Daí a dizer que ambos a amavam é uma vírgula" e, antes, "também podia ser que tivessem o mesmo gosto". Aqui, o ignorado, o desconhecido, o inconsciente equivale ao não simbolizado ou ao que foi ejetado para fora da realidade. No aspecto narrativo se afigura uma espécie de malabarismo, o nexos também muda. Sugere que, enfim e também, os gêmeos amavam Flora e faziam da relação com ela "um campo estreito de ódio" (EJ, p. 123).

Mas é preciso considerar que a resposta de Pedro, com todas as suas implicações, poderia ter sido outra se Flora não o tivesse desaprovado em seu ato de mostrar à mãe a carta de Paulo. Em primeira instância, tratou-se, o ato, de uma violação, uma vez que a carta não se destinava a ela. Em segunda instância, não foi diferente de uma traição de princípios do bom relacionamento, do bem viver, que se pode conservar mesmo que não se tenha as mesmas opiniões. No que pese a inclinação materna de apreciar alguma qualidade que falte a um e sobre noutro filho e vice-versa, pelo gosto de ambas, Natividade zangou-se com Paulo mas gostou e aprovou o ato de Pedro, como veio a se zangar Flora mas desaprovando o ato de Pedro e defendendo Paulo. Levando-se em conta as devidas proporções, há certa semelhança nas reações das duas. Pedro certamente agiu em função dessa semelhança entre elas.

Supondo-se uma dedução a partir do senso comum, examinando-se tantas semelhanças e dessemelhanças entre Flora e Natividade, a primeira se apresenta como a segunda gostaria de ter permanecido, conservando a promessa de felicidade que não seria adiada nem desviada pelo compromisso materno. O aditamento a uma concepção do duplo que o narrador adentra, também a posiciona como uma personagem de suma importância na trama. Enquanto o leitor pergunta, a certa altura do romance, a que ela veio, o narrador se

compraz no burilamento de um jogo performático¹⁸ montado no rastro da banalidade. E é o jogo que o Real engendra.

O que é banal? Trata-se do corriqueiro, do trivial, do que está enraizado no cotidiano que se torna imperceptível e passa ao largo sem distinção. A missão de Flora, com sua alma livre, é a de provocar a liberação, ressaltar daí ou aí o que não se distingue aos olhos que não vêem. O corriqueiro, o trivial, é o que se passa na vida diária, o ordinário, o corrente, regido por convenções de ordem moral ou por injunções éticas. No caso dos gêmeos, há que ser um sendo outro, uma vez que se renuncia ou se desmente as próprias inclinações, propondo-se, pela troca virtual, regida pelo disfarce, ser o mesmo. Nada melhor como exercício de banalização. Se Pedro e Paulo são gêmeos e tão aparentemente iguais, no que pese suas qualidades e defeitos, naquelas que sobram num e faltam no outro, por exemplo, o que identificaria um e outro? O que os distinguiria? Por serem tão iguais, a distinção que Flora percebe a inquieta como faz Natividade esperar mas, certamente, temer o futuro. Porém, a inquietação de Flora é emoldurada pelo que Gledson (1986, p. 175) denomina de aspiração "a um estado de inocência, pouco provável de se encontrar em qualquer parte da Terra". E a esperança de Natividade o é pelo desespero constante de quem perdeu o controle de seu destino e cuja mudança não implica uma renovação e sim uma "infrutífera exploração especulativa" (GLEDSON, id., p.206). Talvez a definição de Aires, de que Flora é uma inexplicável, resida no fato de que ela percebe, apesar de tudo, uma ambição impossível no gênero humano: transpor a barreira das convenções e fixar-se no princípio de que nada é banal nem natural. O ser humano é regido pelo desejo, pela tentativa permanente de recobrar aquilo que o satisfaz, fazendo permanecer, com essa tentativa, a insatisfação.

Isso é o que se pode deduzir quando Flora novamente desconversa, mas desta vez com Paulo, perdendo-se em comparações entre os dois gêmeos (EJ, p. 144). A desconversa agora consiste em minimizar a rivalidade, concordando com Paulo, que se ressentido do conflito com o irmão.¹⁹ Aparentemente, ela concorda com um como se concordasse com outro – Pedro – em suas razões. Resolve "escutar com prazer, sem opinião; era só o gosto de escutar". E fica

¹⁸ Neste caso, performático envia a *performance*, não a performativo. Não se trata de uma referência a enunciados que se dão na narrativa ao mesmo tempo que as ações por eles apresentadas. Na verdade, os atos e palavras não coincidem. Se, por um lado, existe o ocultamento pela diluição do banal, por outro, existe algo que afeta esse ocultamento e essa diluição: o desempenho de cada personagem como numa encenação teatral.

¹⁹ O assinalamento cometido por Flora, ao desconversar com Pedro, aproxima-o da incorporação à consciência de algo forçosamente vedado a ela, e ele salta de uma posição a outra na cadeia de associações que vem mantendo na conversa com a moça. Há uma associação, a próxima, que daria continuidade à cadeia que Pedro não faz mas salta adiante, saltando um termo. A rivalidade, a inimizade, ele não a pode nomear. E, de tão incorporada a seu modo relacional com o irmão, passa despercebida ou imperceptível. Aliás, inconsciente.

entre a alegria e a tristeza ao lembrar-se de Pedro, alternadamente uma vencendo a outra até que se agasalharam ambas em seu coração "como almas gêmeas que eram". Flora se encontra às vésperas de uma viagem que a afastará dos dois. E no lugar para onde vai, não os perde de memória. Trocam correspondências com o uso constante da palavra *saudades*. O narrador fecha a questão do conflito e da rivalidade, nesse ínterim, com o comentário:

Tais eram de longe, ela e eles. A rixa velha, que os desunia na vida, continuava a desuni-los no amor. Podiam amar cada um sua moça, casar com ela e ter seus filhos, mas preferiam amar a mesma, e não ver o mundo por outros olhos, nem ouvir melhor o verbo, nem diversa música [...] (EJ, p. 146).

Mas o curso dos acontecimentos que a faz afastar-se se reverte e Flora retorna. No retorno, é recebida pelos gêmeos e, à revelia de todas as confabulações dos pais a respeito do constrangimento por terem de se hospedar na casa de Agostinho e Natividade Santos,

ia tão atordoada com a vista dos rapazes que as idéias não se enfileiravam naquela forma lógica do pensamento. A própria sensação não era nítida. Era uma mistura de opressivo e delicioso, de turvo claro, uma felicidade truncada, uma aflição consoladora [...]. Nem ela saberia dizer o que sentia. Teve alucinações extraordinárias (EJ, p. 158).

Essas alucinações consistiam em ouvir os gêmeos, que iam adiante e separados, falar e suas vozes se confundiam "de tão iguais que eram, e acabaram sendo uma só" (EJ, p. 161). A imaginação da moça os funde num só e esta fusão já vem se dando desde antes do período de afastamento. O narrador informa: "Quando ouvia os dous, sem os ver, a imaginação acabava a fusão do ouvido pela vista, e um só homem lhe dizia palavras extraordinárias" (EJ, p. 161). E desse modo que introduz a loucura de Flora: ela soltava a rédea de si mesma, alijando-se do tempo e do espaço, compondo um fenômeno que seria a forma afetiva das variações da mãe, D. Cláudia. Todavia, as variações da mãe tinham uma causa, enquanto as da filha obedeciam

a outra causa qualquer, que se não podia descobrir logo, nem sequer entender. Era um espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único dobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão...(EJ, p. 162).

E enfim desemboca numa "transfusão, tudo o que puder definir melhor, pela repetição e graduação das formas e dos estados" (EJ, p. 162). Segundo o narrador, a situação de Flora seria melhor expressa na citação de Goethe, num verso do Fausto: "Ai, duas almas no meu seio moram". E argumenta daí que Natividade, a bela, podia tê-lo citado também, antes de nascerem os gêmeos, quando ela "os sentiu lutar dentro de si mesma". Conclui, enfim, que nisso as duas se pareciam: "uma os concebeu, outra os recolheu" (EJ, p. 164).

A citação de Goethe – deveras artificiosa como a de Empédocles que comentamos antes – "é uma continuação das frases-feitas, roubadas ao cotidiano e exercem uma função semelhante" (SANT'ANNA, 1973, p.144). Nesse caso, a semelhança é a de que ela mantém o suporte da banalidade no aspecto narrativo, mas sobreleva dele mais uma referência ao duplo, que se pode mostrar como uma polaridade, uma duplicata ou uma face de si mesmo, ora adversário ora aliado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990). Além disso, a citação é um recurso estilístico através do qual Machado preserva, em *Esau e Jacó*, o jogo das dualidades e oposições. Adiante, seguindo o curso da loucura de Flora, o narrador revela que

[...] Flora cada vez mais gostava de Natividade. Queria-lhe como se ela fosse sua mãe, duplamente mãe [...]. A causa parecia ser que as duas índoles se ajustassem melhor que entre Flora e D. Cláudia. A princípio sentiu não sei que inveja da amiga, antes desejo, quando via que as formas da outra, embora arruinadas pelo tempo, ainda conservavam alguma linha de escultura antiga. *Pouco a pouco foi descobrindo em si mesma o intróito de uma beleza, que devia ser longa e fina, e de uma vida que podia ser grande...* (EJ, p. 171 – grifos nossos).

A loucura, que começa com o delírio, tem sua base, hipoteticamente, num impossível, que é tornar Pedro e Paulo um só. A princípio, passa por um sonho diurno sem grandes conseqüências, depois transborda com a impossibilidade (EJ p. 79-83). Flora vem a adoecer "levemente" (EJ, p. 207), mas a doença se agrava e ela morre (EJ, p. 211). O leitor é tomado de certo estranhamento. Lembremos que, diante da percepção da rivalidade entre Pedro e Paulo, Flora não soube o que fazer. Recuou como se estivesse em presença da morte, como se fosse impotente para conter a beligerância entre os irmãos. Recuar em presença da morte tem sua derivação em recuar na morte.

Somos informados também que, pouco antes de vir a delirar e, paulatinamente a adoecer,

Flora conhecia a predição da cabocla do Castelo, relativamente aos dous gêmeos [...]. Santos falava dela em tempo, apenas ocultando a subida de Natividade ao Castelo [...]. Um dia, a língua deu sete voltas na boca, e o segredo saiu medroso, sussurrado, mas perdeu o medo pelo gosto de mostrar que os rapazes seriam grandes [...]. Mas Perpétua, por isto ou aquilo, contou-o agora à moça Batista, que a ouviu *incrédula*. Que podia saber a cabocla do futuro? (EJ, p. 171-172 – grifo nosso).

O que podia saber a cabocla do futuro é uma boa pergunta para quem suspeita dos oráculos. Flora ouviu a predição *incrédula*. A pergunta pode fazer sentido se consideramos duas justificativas certamente excludentes. A primeira é a de que o futuro virá a acontecer e não se pode saber dele antes. Nada assegura o seu conhecimento antecipado porque ele a Deus

pertence. Assim, deve-se esperá-lo. Essa justificativa é deveras singela, não ultrapassa o plano comum da banalidade. A segunda leva a outro plano: Flora sabe do futuro que aguarda os gêmeos. Como poderia a cabocla saber, ou ter sabido, de algo que ela sabe e que se lhe descortinou a olhos vistos? Trata-se, somente, de uma questão de tempo. O futuro está acontecendo, e não é de grandeza mas de rivalidade e discórdia, nos quais se apresenta a face da morte.

A intromissão da loucura de Flora na narrativa demonstra o impasse entre o desejo e a interdição, que é um dos requisitos para mantê-lo desejo de desejo insatisfeito. Os primeiros sinais do delírio se iniciam às vésperas de sua separação temporária dos gêmeos, quando vê coisas que não conferem com a realidade, quando ouve palavras entrecortadas de uma conversa dos pais (EJ, p. 142-143). O motivo condutor, de início, é seu afastamento iminente e o que o sucede é a impossibilidade deles serem um só, juntando-se o que falta num ao que sobra no outro, numa complementação, como a moça gostaria que fosse. É essa impossibilidade que a perturba. A junção só é possível no delírio, que se intensifica. Flora ouvia

mais de uma vez as duas vozes que se fundiam na mesma criatura [...]. Quando ouvia os dous, sem os ver, a imaginação acabava a fusão do ouvido pela vista, e *um só homem* lhe dizia palavras extraordinárias (EJ, p. 161 – grifos nossos).

E transborda com a alternância de Pedro e Paulo no delírio:

Uma noite, indo a deitar-lhe [à visão unificada de Pedro e Paulo] os braços sobre os ombros com o fim inconsciente de cruzar os dedos atrás do pescoço, a realidade, posto que ausente, clamor pelos seus foros, e o *único moço se desdobrou nas duas pessoas semelhantes* (EJ, p. 163 – grifos nossos).

[...]

As idéias faiscavam [na mente de Flora] como saindo de um fogareiro à força de abano, as sensações batiam-se em duelo [...] (EJ, p. 168).

[...]

Pedro aproximou-se a passo lento [...] e tomou-lhe as mãos que Paulo apertava entre as suas. Paulo [...] sumiu-se pela outra porta (EJ, p. 168).

Até que “Flora adoeceu gravemente” (EJ, p. 207). E a doença leva-a à morte: “A morte não tardou. Veio mais depressa do que se receava [...]. Flora acabou como uma dessas tardes rápidas, não tanto que façam ir doendo as saudades do dia” (EJ, p. 211).

A morte de Flora não traz o peso do fato novo no curso da narração. Considerando-se o aspecto narrativo, em que a volubilidade do narrador é uma afetação do tédio, e como se sua parte na história estivesse encerrada, ou como se sua missão acabasse vencida por uma força

maior. Mas a implicação que o fato traz à ordem desejante é outra, porque imprime uma marca a mais no curso da realização do desejo. Flora, que veio para tornar pronunciável a rivalidade entre os gêmeos, acena, em seu recuo na morte, com o pretexto da *reconciliação perpétua* entre eles. O pretexto, por sua vez articula, ou rearticula, na trama a oposição *esperança/desesperança* de Natividade na seqüência da expectativa. E vale comentar, neste ponto, a frustração do leitor quando se depara com o final melancólico da personagem, cuja participação na trama tem uma visível importância. Contudo, vem a se deparar também com a sugestão de que as aparências, aí, são realmente aparências e não se reduzem à frustração que sente com esse final. Ademais, vemos atualizar-se o estado de "desespero constante" que Gledson (1986, p. 203) arremete à perda de controle do destino e não implica numa renovação criativa mas uma infrutífera exploração especulativa.

1.4. A reencenação do desejo

Pois bem, o recuo que Flora faz na morte é o que motiva Pedro e Paulo à conciliação perpétua – que acima grafamos *reconciliação* por se colocar notadamente como uma repetição –, donde se pode concluir que, agora, estariam a um passo de saber que são rivais. Os gêmeos celebram um pacto diante da cova da moça, imediatamente após seu sepultamento. Estão sós no cemitério, permanecem lá quando todos os outros já se foram.

Como estivessem defronte um do outro, acudiu-lhes a idéia de um aperto de mão por cima da cova. Era uma promessa, um juramento. Juntaram-se e vieram descendo, calados. Antes de chegar ao portão, reduziram à palavra o gesto das mãos feito sobre a cova. Que juravam a *conciliação perpétua* (EJ, p.214 – grifos nossos).

Seguindo o juramento, dá-se a justificativa de sua celebração, com o diálogo:

– Ela nos separou, disse Pedro; agora, que desapareceu, que nos una.

Paulo confirmou de cabeça.

– Talvez morresse para isso mesmo, acrescentou. Depois, abraçaram-se. Gesto nem palavra traziam *ênfase ou afetação*, eram *simples e sinceros*. A *sombra* de Flora decerto os viu, ouviu e inscreveu aquela promessa de reconciliação na eternidade (EJ, p. 214 – grifos nossos).

Ao leitor avisado, não escapam, entretanto as oposições entre *ênfase* e *simples*, *afetação* e *sinceros*. É preciso atentar, a partir delas, para os termos de uma trégua de curta duração. Desconfia-se da falta de ênfase, não há vigor nas palavras nem nos gestos. Eles não têm valor. Também não são exagerados, não reforçam o juramento, não marcam uma convicção. Só

aparentemente, então, os gêmeos exprimem o que sentem e pensam. O que se afigura é uma suspensão temporária da hostilidade, uma deposição de armas cuja retomada se impõe de acordo com o curso dos acontecimentos. Aliás, o que ocorre diante da cova de Flora entre Pedro e Paulo é que, cada um, usando o pretexto do desaparecimento da moça – que os separou quando viva –, negaceia o outro. Não se trata de uma partilha de bons sentimentos, mas de uma estratégia.

Nesse ponto, o que o aspecto narrativo apresenta são os elementos de uma torção bem engendrada e que se confirma adiante. Os gêmeos mantêm segredo do pacto. Aires, somente ele, percebe "os efeitos da paz jurada, a conciliação final. Não sabia nada do pacto dos dous moços. Foi um segredo guardado no silêncio e no desejo sincero de comemorar uma criatura que os ligara morrendo" (EJ, p. 215). E nesse período de suspensão da hostilidade, "Natividade vivia [...] enamorada dos filhos" (EJ, p. 215). Todavia, não deixa de temer – embora confiasse no tempo e "na perfeição da obra" (EJ, p. 216). De outro modo, como sugere Gledson (1986, p. 190), o tempo é um dos personagens marcantes em *Esaú e Jacó*: confia-se no tempo; dá-se tempo ao tempo; o tempo salta; o tempo retroage; o tempo voa e o tempo dirá. O tempo escande sua modulação lógica, os acontecimentos que compõem a encenação do desejo, ditada pelos seus princípios; também reduz ou acelera sua marcha numa ordem desejanse que se precipita ou se estagna no curso da narração.

Enquanto dura a trégua entre Pedro e Paulo, o tempo pára, trazendo uma espécie de reforço à crença de Natividade. Por não saber do juramento celebrado, talvez ela confunda o presente vivido com o futuro anunciado cifradamente pela adivinha do Castelo. A grandeza e a glória se lhe afiguram coetâneas do amor e da amizade tal como se impõem à sua percepção. Mas como a realidade é outra, a trégua deve ser entendida como estratégia e, nesse caso, mais como estratagema, ardil para enganar o inimigo. Nota-se isso quando as armas são retomadas, mais adiante, a um mês da morte de Flora. Efetiva e ironicamente, a reconciliação entre os gêmeos só se dará "na eternidade".

Na véspera do dia em que se completa um mês do falecimento da moça, "Pedro teve uma idéia que não comunicou ao irmão. Não perderia nada em fazê-lo, porque Paulo teve a mesma idéia, e também calou" (EJ, p. 217). É a partir desse intróito que o narrador relata a ida de ambos ao cemitério, em visita ao túmulo de Flora. No dia seguinte, Pedro se antecipa, lá chegando antes. "Quando Paulo chegou ao cemitério, e viu de longe o irmão, teve a sensação de pessoa roubada" (EJ, p. 218). À espreita de um, sucede a espreita do outro, numa medição de vantagens. Pedro, à sua vez, vem a se sentir roubado (EJ, p. 219). O narrador incursiona

pelo desdobramento do ardil, do estratagema: o jogo do negaceio acaba recolocando a inimizade em pauta e em dia, na frustração do que um pensava ter a primazia da idéia da visita. E toda a incursão retraz o julgamento do conselheiro Aires, embutido, de que a relação dos gêmeos com a moça seria um campo estreito de ódio. O narrador trata dos atos de Pedro e Paulo, dos pensamentos, dos sentimentos que os trespassam como as indicações prévias de uma declaração de guerra.

De início, ao ver Pedro diante do túmulo, Paulo se oculta à vista do irmão. Espera, sentindo-se roubado, a sua saída. Levando uma grinalda de perpétuas, consola-se, presumindo que o outro não levara nada. Esgueira-se por entre os túmulos para não ser visto. À saída do irmão, caminha até a sepultura para depositar nela a grinalda, mas se depara com outra lá posta, uma de miosótis. É quando tem o "ímpeto de ir atrás" de Pedro "e pedir-lhe contas da lembrança e da visita" (EJ, p. 218). Não adivinha que Pedro "naturalmente pararia um instante, para voltar a cara e mandar um derradeiro olhar à moça enterrada" (EJ, p. 218). Então, é a vez deste ter "também o seu impulso" de ir buscar o outro e "trazê-lo daquela cova sagrada" (EJ, p. 218). Mas prefere esconder-se e esperar. Consola-se com o fato de ter vindo adiante de Paulo e de ter se lembrado de Flora mais cedo.

Porém, observando o irmão, vê que ele se demora mais na visita, o tempo que Paulo se detém é maior. Nota que "a conversação, adoração, o que quer que fosse que atava Paulo à sepultura, vinha sendo muito mais demorado que as suas orações" (EJ, p. 219). É por esse viés que se sente roubado:

Fizera tudo às carreiras. Se se demorasse mais, era o outro que estaria agora à espreita. O tempo andava, o sol batia no rosto do irmão, e este não arredava pé. Enfim, deu mostras de deixar a cova, mas foi para rodeá-la, e deter-se em todos os quatro lados, como se buscasse o melhor lugar de ver ou evocar a pessoa guardada no fundo (EJ, p. 220).

Quando Paulo se arreda, desce e sai, leva as maldições de Pedro. E o narrador vem a acrescentar que

Flora, se visse os gestos de ambos, é provável que descesse do céu, e buscasse maneira de os ouvir perpetuamente, uma Beatriz para dous. Mas não viu ou não lhe pareceu bem descer. Talvez não achasse necessidade de tornar cá, *para servir de madrinha a um duelo que deixara ao meio* (EJ, p. 220 – grifos nossos).

A seqüência narrativa da visita dos gêmeos à sepultura de Flora é exemplar: nela, a ordem desejante suplanta a ordem narrativa e a empalidece. Com a força do rigor construtivo, o narrador machadiano traça as coordenadas do que se dá, efetivamente, numa outra cena. Os

princípios em que se baseiam a construção, decerto, são outros. O campo estreito de ódio que seria a relação de Pedro e Paulo com Flora se estende após a morte desta, e situa apenas uma evocação na multiplicidade de sentidos. O tempo, ora estagnado, se precipita. A memória inconsciente da briga no ventre da mãe se presentifica nos impulsos de ambos de arrancar-se da cova da moça. Mesmo considerando que o fato se passe no cemitério é mais um reverso óbvio, que não escapa à astúcia do autor para demarcar a chancela da morte. Nessa perspectiva, é diante dela que os gêmeos se postam, roubados, cada um, no que pressupõem vantagens no vencimento de uma luta de puro prestígio. De outro modo, o duelo, que foi interrompido pela deposição temporária das armas, depois de uma pausa, é retomado.

Como já dissemos, os princípios em que se baseiam a construção da narrativa machadiana são outros. Nessa seqüência narrativa da visita dos gêmeos à sepultura de Flora – que o autor dedica um capítulo inteiro, e dos mais longos –, o leitor se vê infundido pelo "ânimo" de decifrar a verdade, instigado pela linguagem utilizada. Mas a Verdade é não-toda. Os princípios aí dispostos são os da realização do desejo: o que articula toda a seqüência é o impulso de reviver a discórdia, colocando a trégua em segundo plano, como um dado de composição que só enfeita remotamente a cena. Isso está posto nas grinaldas que Pedro e Paulo levam como penhor, a das perpétuas e a dos miosótis, respectivamente protestando amor eterno e amor inesquecível. É preciso que o leitor enxergue um paralelismo entre o que está disposto na narração e o que se superpõe a ela pela via do modo polido, compassivo com que o narrador trata as ações dos personagens. Eis um "método de veicular a verdade" que "pode ser facilmente descrito como alegórico, pois requer que o leitor enxergue o paralelismo" entre o âmbito do que é narrado e uma outra realidade que perpassa, procurando nos meandros da linguagem o que resulta do uso do método (GLEDSON, 1999, p. 13). A seqüência tem como motivo condutor o ódio, que move as ações de Pedro e Paulo, emolduralhes os pensamentos e, também, paralisa as intenções imediatas. Torna-se desnecessário até repetir o que os estudiosos de Machado assinalam freqüentemente: sua perspicácia psicológica²⁰, subscrevendo a certeza de que possui “a capacidade dos grandes romancistas de alterar a compreensão do leitor, sobretudo a respeito de seus semelhantes – e geralmente para pior” (GLEDSON, id., p. 13).

A perspicácia psicológica machadiana, não obstante quanto ao que vale ressaltar sua original excelência, não é aquela *comum*, mesmo que seja capacidade forçosamente

²⁰ Além de Gledson (1986;1999), Jucá Filho (1939), Lima (1941), Barreto Filho (1980), Pereira (1973;1988), e Pinheiro de Freitas (2001) apontam a perspicácia psicológica de Machado.

encontrável nos grandes escritores senão em poucos dentre esses grandes. Ela não se dissocia do método de veicular a verdade, aquela não-toda, sempre a ser desvendada pelo leitor atento, por ele mesmo descrito: o verdadeiramente ruminante, que tem quatro estômagos no cérebro e repassa por eles os atos, os fatos e as palavras até que deduz a verdade que estava ou parecia estar escondida, mas certamente deixando um algo a compreender ainda numa segunda ou terceira leitura. E há também o que deduzir implica interpretar. Essa nossa digressão, entretanto, não extrapolaria o campo do óbvio, convém situar, se aquela indissociação entre a perspicácia e o método com que veicula a verdade não configurasse na narrativa o que induz à suspeição do leitor que intenta desvendá-la. O que está disposto na narração, e o que se superpõe a ela pela via do modo polido, engendram a feição traiçoeira do rigor construtivo da narrativa. Particularmente, isso torna *Esaú e Jacó* um "romance estranho, inventivo", tantas vezes "mordazmente espirituoso", que pode "influenciar a visão que temos de muitos aspectos importantes da história do gênero [romance]" como Gledson (1999, p.15) sugere em sua análise de *Dom Casmurro*, outro romance de Machado, em que acerta plenamente na inventividade mas derrapa na atribuição de estranheza. *Esaú e Jacó* é supinamente mais estranho, embora a sugestão do estudioso venha também a lhe servir. A influência a que Gledson se refere quanto à visão cabe naquela que temos, em especial, do romance em fins do século XIX e começo do século XX.

Uma outra sugestão, a de Merquior (1977), acerca do rigor construtivo e da força mimética machadiana é mais apurada, e indica melhor o que pode ser constatado em *Esaú e Jacó*, quando seguimos o curso do desejo encenado lá, ao que se atribui um efeito daquele rigor e daquela força no campo da representação estética literária, porque nessa encenação tudo se disfarça, tudo se obscurece apresentando a exigência de interpretar. No que isso marca, em especial a *Esaú e Jacó*, de um grau elevado de perfeição estética, regulariza o artifício como que atualizando uma reminiscência barroca de que este deve enobrecer aquela. A perfeição deve ser enobrecida pelo artifício porque exige polimento, como sugere, por sua vez, Gracián ([1647] 2003) quando discorre sobre a arte da prudência. De que outra forma, senão com rigor e polimento, o narrador machadiano representaria a encenação do desejo – que sempre se dá em presença de um censor – à custa da realidade e senão disfarçando suas motivações como no trabalho do sonho?

Reatando o curso de nossa análise, podemos afirmar que a proximidade ou a distância de Flora, sua presença ou ausência, jamais teve de fato qualquer peso na solução da rivalidade entre os gêmeos, e agora, muito menos, seu desaparecimento definitivo. Se há uma

diferença, a única que se pode apresentar, é a passagem do campo estreito do ódio para sua ampliação. O episódio do cemitério reverbera. Com a retomada do duelo, o reempunho das armas, as motivações da encenação do desejo se precipitam nos fatos bruscos, nos minuciosos processos da vida rotineira, burguesa, familiar. Na verdade, a morte de Flora, só tem uma derivação feliz, embora fugaz e efêmera, para Natividade: a separação não apenas longa da moça mas para sempre. Infortunadamente, sua missão de tornar a rivalidade pronunciável não se invalida. Segue em repercussão velada. Esquecida em presença, valida-se em representação.

Somos informados, num salto temporal, de que Pedro, médico, abre consultório, e Paulo, advogado, firma banca, um prometendo saúde e outro ganho de causa. E então "não lhes faltava campo em que divergissem" (EJ, p. 221). "Ainda quando combinassem de acaso e de aparência, era para discordar logo e de vez, não deliberadamente, mas por não poder ser de outro modo" (EJ, p. 221). É o que junta o narrador. Não sendo *deliberadamente*, mas *não podendo ser de outro modo* seria uma maneira polida de veicular a verdade: a discórdia se torna um estigma, uma marca definidora da relação entre os gêmeos.

Tinham perdido o acordo feito pela razão, jurado pelo amor, em honra da moça defunta e da mãe viva. Mal se podiam ver, mal ou pior ouvir. Cuidaram de evitar tudo o que o lugar e a ocasião ajustassem para os separar mais. Desta maneira, a profissão torceu-lhes o caminho e dividiu as relações de ambos. Natividade apenas daria pela má vontade dos filhos, desde que os seus pareciam apostados em lhe querer bem, mas dava por ela, e tentava ligá-los apertadamente e de todo (EJ, p. 221).

Mas, sabe-se bem que não é a profissão que lhes torce o caminho nem divide as relações de ambos. E que não podia ser de outro modo. O desejo fatalmente se faz deslizar numa série interminável e no qual cada via de satisfação funciona como sinal cujo significado, uma vez atingido, se apresenta como um novo sinal, reabrindo a série. Necessariamente, é esse deslizamento através do qual um significante desaparece para presentificar um outro que é tomado também como característica do desejo (LACAN, 1999). Na ordem narrativa, essa série se coloca pelas vias da metáfora e da metonímia, operações discursivas cujos efeitos estruturam a ordem desejante. Repitamos que o desejo pode ser desviado, torcido, modificado, todavia jamais destruído ou anulado. Isso é o que traduz bem a proposição do narrador: "Não sendo deliberadamente, mas não podia ser de outro modo". Assim há reafirmação cabal da indestrutibilidade do passado que modela o futuro e, além disso, reforça a qualidade de moção inconsciente do desejo. Os gêmeos não deliberam e muito menos

premeditam a rivalidade nem a discórdia porque sua determinação é inconsciente e, por essa via, elas não poderiam ocorrer de outro modo, uma vez que escapam ao controle e à vontade.

No quadro das modificações pode-se colocar uma que não altera a essência daquela indestrutibilidade do passado e ilude quanto aos seus fins. Machado, através do narrador, lança mão do que pode fornecer uma recorrência à História nacional, pós-proclamação da república, no esteio de suas oposições à monarquia. Há uma mudança nas convicções políticas de Pedro, o monarquista, que acaba aceitando o "regímen republicano", enquanto Paulo, republicano convicto, passa a fazer oposição ao governo (EJ, p. 222). Trata-se de um volteio sofisticado, aparentemente centrado na norma de que "só podemos alcançar as verdades gerais se estivermos dispostos a nos empenhar por inteiro no particular" (GLEDSON, 1999, p. 7), fiel a um realismo romanesco do século XIX, que tantos malentendidos causam às intenções taxonômicas quanto à inserção de Machado entre os realistas. Mas não nos cabe aqui desfazer esses malentendidos ou aumentá-los, senão situar essa recorrência à História como a reavivação de um sinal que aponta uma via de realização do desejo, cujo significado indica um novo sinal que reabre uma série já iniciada nessa realização.

Natividade vê aquela mudança em Pedro. Só que a aceitação do "regímen republicano", de sua parte, não foi rápida, muito menos total, "porém, bastante para sentir que não havia entre ele e o novo governo um abismo" (EJ, p. 222). O narrador doura a pílula:

Naturalmente o tempo e a reflexão consumaram esse efeito no espírito de Pedro, a não admitir que também nele vingasse a ambição de um grande destino, esperança da mãe. Natividade, com efeito, ficou deliciada. Também ela mudara, se havia que mudar na simples alma materna, para quem todos os regimens valiam pela glória dos filhos (EJ, p. 222).

Quer dizer: além da insinuação paralela de que "os fins justificam os meios", sobram as esperanças da mãe, a ambição de um grande destino para os filhos e o coroamento de sua glória. E esclareça-se que, não sendo total, a aceitação de Pedro só recaía sobre "o princípio republicano", enquanto se opunha "às pessoas e ao sistema". Por outro lado, já republicano, Paulo, aceitando o princípio, opunha-se "à execução". "Não é esta a república de meus sonhos, dizia ele; e dispunha-se a reformá-la em três tempos, com a fina-flor das instituições humanas, não presentes nem passadas mas futuras" (EJ, p. 222). "Vem daí que a convergência de ambos na aceitação do "princípio" é, no mínimo, estranha, porque traz uma divergência intrínseca. O sistema e a execução não seriam regidos pelo princípio? As justificativas são enganosas. Vejamos o que o narrador observa, no curso de um volteio: "Era outro ensejo de

não se entenderem os dous. D. Cláudia tinha que era cálculo de ambos para se não juntarem nunca; – opinião que Natividade aceitaria, finalmente, não fora a de Aires" (EJ, p. 222).

A opinião de Aires não se desvia de seu tédio à controvérsia, muito menos de sua não inclinação à harmonia e se alicerça na "sua razão de comodidade que achava em concordar com as opiniões alheias" (EJ, p. 222). Pedida sua opinião, ele gasta tempo na escolha das palavras. Descarta o cálculo, o propósito e responde que há em Paulo o "espírito de inquietação" e em Pedro o de "conservação" (EJ, p. 223). Conclui, afinal, com a mesma insinuação que vemos anteriormente quanto à justificação dos meios pelos fins: "não lhes importam a forma de governo, contanto que a sociedade fique firme ou se atire para adiante" (EJ, p. 223). Natividade subescreve a explicação, não queria outra, nem lhe caberia aceitar a de D. Cláudia, que vinha contra a sua esperança. Subscrita a explicação, o narrador conclui: "Nem por isso a discórdia morreria entre eles, que apenas trocavam de armas para continuar o mesmo duelo" (EJ, p. 223).

Gledson (1999, p. 9) observa que "Aires possui uma espécie de sofisticação, um conhecimento dos caminhos do mundo, que pode facilmente passar por sabedoria". E essa observação faz sentido mas não por seu valor literal, pois, não inclinado à harmonia, ao que ele diz, com efeito, não se agregam um conjunto de qualidades que fazem alguma coisa agradável ao ouvido. O que passa por sabedoria é o que se lhe atribui, é um saber suposto de cada um que o demanda. Por isso que o conselheiro, como refere o narrador, "não se cansava nem se aborrecia" (EJ, p. 222) ao dizer o que quer que fosse. Também porque o faz como quem decifra uma fala, como o comentador acrescenta um comentário ao texto original. Não se trata, portanto, do "conhecimento dos caminhos do mundo" e sim do que lhe confere o calo do ofício: diplomata de carreira, o que ele sabe advém de uma escuta particular do que lhe falam ou de uma visão de como agem.

Guardadas as devidas proporções, essa disposição de Aires tem algo em comum com a missão de Flora, no que vem a tornar pronunciável a rivalidade entre Pedro e Paulo. A grande diferença que se interpõe entre o conselheiro e a moça consiste no fato de que ele não recua porque não lhe "importa ser ou não ser aceito" (EJ, p. 223). O que se sucede à explicação dada a Natividade, e que ela subescreve, é uma alegoria contada pelo próprio Aires. De início, ele chama a atenção dela "para a cor do céu, que era a mesma, antes e depois da chuva. Supondo que havia nisso algo de simbólico, ela entrou a procurá-lo [...]" (EJ, p. 223). E prossegue, pouco depois, aconselhando-a a ter confiança: "Conte com as circunstâncias, que também são fadas. Conte mais com o imprevisto. O imprevisto é uma

espécie de deus avulso ao qual é preciso dar algumas ações de graças; pode ter voto decisivo na assembléia dos acontecimentos" (EJ, p. 223).

Se os gêmeos não calculam nem têm o propósito de não se juntarem nunca, por que, então, aconselhar sua mãe a ter confiança nisso? De que valeria contar com as circunstâncias e, ainda mais, com o imprevisto? Natividade sabe que os seus gêmeos "não combinam em nada, ou só um pouco" (EJ, p. 77) e Aires também, com a ressalva de que toda a ação para torná-los unidos seria inútil. O peso das circunstâncias e o valor do imprevisto pouco implicariam no cálculo ou no propósito de não se juntarem nunca. Afinal de contas, tomadas as circunstâncias das mudanças quanto às convicções políticas de Pedro e Paulo, trata-se apenas de uma "troca de armas para continuar o mesmo duelo". Se a morte de Flora foi um imprevisto, em nada contribuiu para fazê-los unidos na mudança.

Os contrastes, modulados pela suavização eufemística, dão o tom à fala de Aires e são o fio com que ele tece, não a esperança de Natividade mas a concretização possível de seus temores. Vale transcrever aqui a alegoria relatada pelo conselheiro:

Suponha um déspota, uma corte, uma mensagem. A corte discute a mensagem, a mensagem canoniza o déspota. Cada cortesão toma a si definir uma das virtudes do déspota, a mansidão, a piedade, a justiça, a modéstia... Chega a vez da grandeza da alma; chega também a notícia de que o déspota morreu de apoplexia, que um cidadão assumiu o poder e a liberdade foi proclamada alto do trono. A mensagem é aprovada e copiada. Um amanuense basta para trocar as mãos à história; tudo é que o nome do novo chefe seja conhecido, e o contrário é impossível; ninguém trepa ao sólio sem isso, nem a senhora sabe o que é memória de amanuense. *Como nas missas fúnebres, só se troca o nome do encomendado – Petrus, Paulus...* (EJ, p. 223-224 – grifos nossos).

A reação de Natividade é automática: "– Oh! não agoure meus filhos!" (EJ, p. 224).

Essa reação diz bem o efeito de sentido da alegoria relatada pelo conselheiro. As circunstâncias e o imprevisto não alteram em nada a situação em si. Nela, o discurso do déspota, após sua morte súbita, é assumido pelo cidadão que proclama a liberdade. A figura do amanuense é proverbial: ele é o operador da troca, sua memória se atém ao registro, não aos acontecimentos ou ao imprevisto e a troca do déspota pelo cidadão não torna o discurso diferente em sua essência, troca-se o governante e tudo permanece o mesmo. Além dos contrastes modulados pela suavização eufemística, o relato do conselheiro objetiva, em seu fecho, uma sentença que, para Natividade, traz o risco da concretização dos seus temores, arrematado pela alusão à missa fúnebre e pelo nome trocável do encomendado: *Petrus* (Pedro), *Paulus* (Paulo). O relato configura uma manobra astuciosa bem ao modo como o

inconsciente articula suas formações, esteiado em sucessivos deslocamentos e condensações de sentido. As circunstâncias e o imprevisto, no caso, apenas servem à composição de um semblante novo, de uma outra forma de apresentação que, deslocados e condensados, efetuam um disfarce do que o registro determina. Dito de outro modo, há muitas formas de apresentar o que é pelo que não é, e vice-versa. As mudanças são sempre vicárias. Ademais, a história aludida no relato é bem um indicativo do registro, ou seja, do passado indestrutível que modela o futuro.

A alegoria de Aires acaba sendo uma demonstração exemplar da sistemática da realização do desejo. Recortada, ela se mostra como similar ao relato de um sonho em que as circunstâncias e o imprevisto entram como elementos de composição para encenar o desejo que determina as escolhas e ações de Pedro e Paulo: atingir a glória sob a ameaça constante da morte que se traduz pela inimizade e pela discórdia. E o que sugere, até banalmente, a troca, pelo amanuense, dos nomes, na celebração da missa fúnebre.

A afirmação de Schwarz (1990, p. 65) de que *Memórias póstumas de Brás Cubas*, "como os demais romances da maturidade de Machado, terminam em *nada*" (Grifo do autor) faz certamente a inclusão de *Esau e Jacó*, no qual também parece haver "ausência de curva dramática" e "um ritmo em que o interesse do narrador, das personagens, bem como do leitor, passa por ciclos constantemente renovados de animação e fastio". Schwarz justifica, logo em seguida, que esse *nada* "pode ser entendido metafisicamente, ou, [...] com mais proveito, como ponto de chegada e conclusão, caso em que a análise deve se alimentar das experiências de que aquele nada final pretende ser a soma".

Por extensão, *metafisicamente* é um modo como a razão, impregnada pelo ceticismo – tratando-se de Machado –, vem a servir de instrumento para espreitar as mais ocultas e camufladas peculiaridades das coisas. Chega, assim, a desvendar seus próprios limites na resolução de problemas levantados por um espírito inquiridor. Ao deparar-se com seus próprios limites, a razão não se anula, mas admite, levada por seu estranhamento cético, que o conhecimento das coisas pode ser ampliado para além das fronteiras da experiência. Esse sentido de *metafisicamente*, com certeza, não possui nenhum sabor aristotélico, pois envia a uma redefinição kantiana do âmbito e propósito da metafísica.²¹ De outro modo, enuncia os golpes que a razão dá em si mesma ao reconhecer outras perspectivas para a espreita das mais ocultas e camufladas peculiaridades das coisas.

²¹ KANT, I. Prefácio à segunda edição de *Crítica da razão pura*, p. 15-35, onde o autor resume os pressupostos de sua nova concepção da metafísica.

O *nada*, portanto, não escapa à análise, pois acaba somado, ao fim e ao cabo, às outras perspectivas de espreita. A razão também capta aquilo que sinaliza os seus limites e, golpeada, se torna cativa de uma outra incursão no conhecimento. O ponto de chegada e conclusão de *Esaú e Jacó* traz a divisa de que nada acontece por acaso, pois não existem coincidências. O alimento da análise desse romance são as ocorrências que objetivam um outro conhecimento, o que circula numa outra cena. O inconsciente é o seu palco, onde a realidade que se descortina é aquela só capaz de se apresentar sob a força da mimese e cujo fingimento não prescinde do quanto a linguagem pode proporcionar às suas vias de construção. O que se representa em *Esaú e Jacó* é a encenação do desejo, e convenhamos que esse romance vem a dar em *nada* porque o desejo traz em si a marca da insatisfação: seu ponto de chegada é o mesmo de partida, seu termo é seu início, renovando-se nos ciclos de animação e fastio. Isso posto, há que dar trabalho à razão para desvendar suas peculiaridades e camuflagens, com uma enorme desconfiança e ceticismo.

O ânimo e o fastio que afetam o narrador e o leitor de *Esaú e Jacó* são estados do espírito inquiridor neles infundido. Se considerarmos a discórdia como um problema a resolver, narrador e leitor, usando a razão cética²² virão a concluir que ela – a discórdia – é insolúvel entre os gêmeos e esta é exatamente sua solução. A sentença de Aires a respeito de que todas as tentativas para fazê-los unidos é inútil se presta como o *ergo* de um silogismo alterado pelo mistério, pois a causa da discórdia é oculta e parece inexplicável. No entanto, apenas parece. Sabe-se das vãs tentativas de Natividade em fazê-los unidos e da incursão missionária de Flora para tornar pronunciável a rivalidade entre eles. Sabe-se da promessa de Aires de agir em silêncio, atendendo ao pedido de Natividade. E há um tempo em que o conselheiro cuida em fazer perfeitamente naturais, senão acidentais, certos encontros com Pedro e Paulo: nas ruas, no teatro, ou convidando-os para visitá-lo em casa²³, aventando uma possibilidade de concórdia que não se concretizaria. O narrador comenta:

Crescendo a oposição, recorriam ao silêncio. Evitavam-se, se podiam, não comiam juntos; se comiam juntos, diziam pouco ou nada [...]. Não chegavam, porém, ao ponto de concluir tudo o que os ia tornando cada vez mais avessos, a ponta de ódio que crescia [...] (EJ, p. 201).

²² Fizemos empréstimo de Kátia Muricy (1988) dessa expressão – razão cética. Trata-se de um contraste ao gosto de Machado e que qualifica uma atitude crítica diante do problema que coloca a discórdia entre os gêmeos, cujos motivos não se dão a conhecer claramente. Tratando-se de um problema insolúvel, sua solução pode vir a ser ele mesmo, passa por misterioso e insondável. Se todos os esforços são inúteis, certamente não há esforço que sirva a esse propósito. MURICY, K. *A razão cética*, p. 15

²³ Cf. adiante análise mais estendida acerca da função de *pai simbólico* assumida por Aires, à qual o ascende Natividade, em oposição a de *pai real* ocupada por Agostinho.

E, em seguida, conclui: "eram as próprias pessoas inconciliáveis" (EJ, p. 201). Em última instância, o que vem a dar em nada são os esforços para tornar Pedro e Paulo unidos.

Em mais um salto temporal, o que sucede à mudança nas convicções políticas, ou seja, da troca de armas para a manutenção da discórdia entre os gêmeos, é que eles se candidatam a deputados e vencem a eleição. Nesse ínterim, o conselheiro Aires faz uma longa viagem de onze meses à Europa. Ele se depara, no retorno, com essa novidade (EJ, p. 224-225): Pedro e Paulo foram eleitos deputados. No dia em que tomam assento na câmara, Natividade e Perpétua estão presentes para prestigiar a cerimônia. Aires também, atrasando-se. Diz a Natividade: "– A senhora escreveu-me que eram candidatos de dous partidos contrários" (EJ, p. 225). E a mãe confirma que "foram eleitos em oposição um ao outro" (EJ, p. 225). Segue-se uma justificativa enganosa, na velha linha de que os fins justificam os meios, eufemística, esperançosa, num diálogo entre Natividade e Aires, em que o intento dela suaviza o fato. Todavia, ainda, o temor da mãe se manifesta: "– Por que é que a política os há de separar?" (EJ, p. 226). A ambição dos gêmeos, prematura, de ascender à presidência da república é mencionada, com base no fato de que "a política é a paixão deles", restando, no entanto, "saber o que fará um, se o outro subir primeiro" (EJ, p. 226). E essas colocações entram também no cômputo dos temores de Natividade.

O conselheiro Aires, a quem não importa ser ou não ser aceito, não titubeia quanto à dúvida manifesta da mãe. O futuro e a verdade em perspectiva não lhe parecem colocar qualquer possibilidade de inversão do rumo dos acontecimentos. A conversa que prossegue entre os dois atesta isso. Quanto ao que fará um se o outro subir primeiro:

- Derruba-lo-á, naturalmente.
- Não graceje, conselheiro.
- Não é gracejo, baronesa. A senhora cuida que a política os desune; francamente, não. A política é um incidente, como a moça Flora foi outro... (EJ, p. 226).

E Aires continua, dizendo que a diferença entre Flora e a política é que aquela "não alcançando unificá-los, como os via em si, preferiu fechar os olhos. Não lhe importa o mistério. Há outros mais escuros" (EJ, p. 227). E a questão aventada ao fundo passa pelo amor que a jovem dedicava a Pedro e Paulo, supostamente coetâneo ao que lhes dedica Natividade. Esta, no dia da posse, deita neles os olhos gloriosos, numa espécie de momento em que a sensação de maternidade se supera. Depois da cerimônia, indo entrar na carruagem, ela dá com "um pedaço do morro do Castelo, à distância" (EJ, p. 228) e volta, nostálgica, ao dia em que fez a consulta à adivinha. A esse arroubo nostálgico, o narrador ensaia um fecho: "Cousas

passadas" (EJ, p. 228). Todavia retoma o tom da dúvida de Natividade quanto aos filhos: "Quando cumpririam eles o seu destino?" (EJ, p. 229). A fala de Bárbara retorna, reconfigurando o vaticínio: "Cousas futuras! Cousas futuras!" Natividade parece ouvi-lo no ritmo das patas dos cavalos da carruagem a galope (EJ, p. 229). Curiosamente, as batidas das patas dos cavalos também podem traduzir um outro ritmo, o sugerido por seu caráter onomatopaico – aquele da fala do tartamudo. Essa correlação não é excessiva quando consideramos o nome da cabocla do Castelo com seu significado de gaga e estrangeira, que enuncia o futuro de modo entrecortado pelo mistério.

Além disso, o trotar dos cavalos, seu ritmo compassado, por outro ângulo, envia a precipitação do tempo. Poucas semanas depois da cerimônia de posse na câmara, Natividade vem a falecer. O narrador apressa os acontecimentos, transformando a glória sentida semanas antes na cerimônia, pela mãe, numa frustrada melancolia. Em seu leito de morte, tem uma conferência particular com os filhos, "tão particular, que nem o marido assistiu a ela" (EJ, p. 230). Só o conselheiro Aires vem a saber o que se passou a portas fechadas, porque os gêmeos "não quiseram contar a ninguém" (EJ, p. 230), salvo a ele que adivinhou em parte o que se passara lá. Nem é preciso referir que a conferência se reveste do significado de despedida, daquelas que costumam acontecer entre os que partem e os que ficam, considerada até sua moldura dramática que se exercita diante da inevitabilidade dos acontecimentos.

O fato de Aires ter adivinhado, em parte, o conteúdo da conversa entre mãe e filhos é apenas um assinalamento cabal de que o teor dela se lhe passava por ser tão conhecido que podia ser antecipado. É interessante situar ainda que, diante da disposição de Pedro e Paulo em contar-lhe o que se passou, e que não contaram a ninguém, o conselheiro garante que lhe podem contar e arremata: "Eu serei discreto como um túmulo" (EJ, p. 230). O narrador comenta logo: "Aires sabia que os túmulos não são discretos. Se não dizem nada, é por que diriam sempre a mesma história; daí a fama de discrição. *Não é virtude, é falta de novidade*" (EJ, p. 230 – grifos nossos).

Na conferência com os filhos, Natividade faz seu último apelo:

- Um favor derradeiro, insistiu ela.
- Diga, mamãe.
- Vocês vão ser amigos. Sua mãe padecerá no outro mundo, se não os vir amigos neste. *Peço pouco; a vossa vida custou-me muito, a criação também, e a minha esperança era vê-los grandes homens.* Deus não quer, paciência. *Eu é que quero saber que não deixo dous ingratos.* Anda, Pedro, anda Paulo, jurem que serão amigos.

Os moços choravam. Se não falavam, é porque a voz não lhes queria sair da garganta. Quando pôde, saiu trêmula, mas clara e forte:

- Juro, mamãe.
- Juro, mamãe.
- Amigos para todo o sempre?
- Sim.
- Não quero outras saudades. Estas somente, a amizade verdadeira, e que não se quebre nunca mais (EJ, p. 231 – grifos nossos).

Esse apelo de Natividade parece ter a força que os moribundos imprimem aos seus últimos pedidos, seus derradeiros esforços para impor à memória dos vivos um valor, uma determinação que deve ser cumprida por imposição de um testamento. Quanto a isso, não há nenhuma novidade, e menos ainda no pedido, em si, que ela faz aos filhos. Guardadas as devidas proporções, a promessa do conselheiro Aires, de ser discreto, se baseia num *déjà-vu* ou *déjà-raconté*. Que segredo ele pode manter do apelo de Natividade é uma questão inofensiva. Se há um segredo que deve ser mantido, é o que perpassa num pequeno detalhe que o ornamenta, um toque de passamanaria no apelo que torna as preocupações da mãe o ordálio de sua inocência, testes de resistência para prová-la. É o foro do juízo de Deus.

O que o narrador denomina "favor grande e único" transforma-se na fala de Natividade num pedido de pouco, justificado quanto à sua desproporção. Comparado ao quanto lhe custou a vida, a criação dos filhos e a esperança de vê-los grandes homens, trata-se de algo muito pequeno para resgatar uma dívida de gratidão: *apenas* um juramento de que serão amigos *para sempre*. Na verdade, há nesse pedido a força da exigência que, não atendida, nessa última instância, resultará em seu padecimento no outro mundo. O narrador burila aí outro contraste ardiloso. Primeiramente, o que de fato custou a Natividade foi reparar o impulso de esmagar o germe.²⁴ Culpabilidade e inocência se revezam, superpostas. E protestar a segunda implica velar a primeira, jogando com as aparências. Em segundo lugar, o protesto de inocência, embora seja uma prerrogativa, não somente oculta a culpabilidade, disfarça-a em virtude com o ocultamento. Respalhada no que alega, subrepticamente, como sacrifício, cobra-o com juro exorbitantes, projetando a cobrança até na eternidade.

Engendra-se, por esse viés, uma notável controvérsia, bem ao gosto daquelas que o conselheiro Aires se empenha em evitar, movido pelo tédio. Muricy (1988, p. 84) quer assegurar que Natividade não é apresentada pelo narrador como mãe relapsa. E argumenta:

Ao contrário, sua preocupação com os filhos é tão constantemente ressaltada quanto o são as escaramuças dos gêmeos. É o amor maternal que a leva a consultar a cabocla do Morro do Castelo e, depois, a pedir a interferência do

²⁴ A reparação, tal como articulamos aqui, tem por base o conceito homônimo de Melanie Klein, que consiste num mecanismo com que o sujeito procura compensar os efeitos destruidores produzidos por ele no outro. Essa compensação está ligada à angústia e à culpabilidade. KLEIN, M. *Contribuições à Psicanálise*, p. 402-403.

Conselheiro Aires nas contendas dos irmãos. Pode-se certamente ver nessa preocupação o seu interesse pessoal – afinal um futuro brilhante para os gêmeos seria a continuidade de seu próprio prestígio social – ou uma vaidade feminina – o pedido a Aires poderia ser um stratagema para ter junto a si o antigo cortejador.

Parte dessas afirmações são consideráveis. Muricy sugere, dando continuidade à sua argumentação, que as virtudes e os pecados em Machado são ambivalentes, ambivalência esta que os despe de avaliações morais. E exemplifica isso com a reação de Natividade ao saber-se grávida, consolando-se, porém, com a projeção de algum lucro pessoal na situação. A passagem, a que já nos referimos de início, do impulso de esmagar o germe para a sensação melhor de maternidade, e sua conseqüente atualização nos cuidados com os filhos, tem, com certeza, a base num projeto de *lucro pessoal* que se reforça através do acolhimento do vaticínio da cabocla do Castelo. Se Natividade não é mãe relapsa pode ser explicado pelo fato de que não há lucro sem investimento e implica o cálculo dos custos deste. Nesse caso, o lucro que traria a glória dos gêmeos valeria bem o investimento nos cuidados, sendo a receita, esteiada na expectativa ou no projeto, mais alta que a conta.

1.5. O desejo reparado

De outra forma, bem mais sofisticada que essa – e que inclui o modo polido e ardiloso de Machado na arquitetura da ordem narrativa – pode-se dizer uma outra coisa. Natividade não esmaga o germe, isso é notório no romance, e a vida dos gêmeos lhe custa muito. Ela cuida em reparar o impulso de esmagamento, seu intuito de destruição. Em germe, porém, Pedro e Paulo sofrem os efeitos do impulso que vem a ser reparado pela sensação de maternidade "extremada". Reparar implica restaurar e compensar esses efeitos destrutivos num processo motivado pela culpa (KLEIN, 1981), permitindo superá-la, garantindo sua transformação. O desvelo e a atenção de Natividade para com os filhos traduzem o percurso, em atos e palavras, dessa reparação. Realmente, o lucro pessoal a que se refere Muricy seria uma resultante, uma vez que o processo traduz todo o exercício daquela transformação. Natividade se veria compensada em ver os filhos vivos, unidos e gloriosos. O prestígio social seria a moldura dessa recompensa e não excluiria os elementos relacionados à vaidade. Reconsideremos também aqui tudo o que ela teve de renunciar com a gravidez e a maternidade.

Não há que fazer nenhuma avaliação moral desse empreendimento da personagem na trama do romance. Se, por um lado, é entrevista a vindicação evangélica de que só pode atirar a primeira pedra quem não estiver em pecado, por outro atesta que a realização do desejo obedece a princípios diferentes dos que preconizam a moral, embora o disfarce dos bons costumes possa vir a favorecê-la. Fazendo convergir a interpretação de Muricy à nossa, pode-se concluir que, infelizmente, e apesar de seus esforços, investimento e cálculo dos custos, Natividade não vem a auferir dos lucros projetados porque, em termos comparativos, morre prematuramente. O futuro onde ela poderia colhê-los é mais longínquo do que esperava. Todavia, a convergência de nossas interpretações, nesse caso, se limita a isso. Muricy não recorre à psicanálise, embora seu aporte facilite assinalar, alimentado por sua perspicácia crítica, certas características das personagens machadianas. E ela as intui recorrendo a uma psicologia geral, no que esta ciência trata dos traços de caráter, personalidade e temperamento, traduzindo-os pela via comportamental.²⁵ Essa recorrência não inclui o desejo, muito menos outras formações do inconsciente. Além disso, o percurso que Muricy faz pela obra machadiana é outro, sócio-histórico, bem marcado pelo surto de higienismo no século XIX e início do século XX que influenciou uma pedagogia e, em especial, a instituição do casamento.

Retomando o nosso caminho, do futuro mais longínquo do que aquele esperado por Natividade para colher seus lucros, temos algo mais a juntar. As motivações irônicas do leitor, que são sempre despertadas na leitura de *Esaú e Jacó*, têm seu correlato nas do narrador. E não é preciso dizer que essa ocorrência é um apanágio desse romance de Machado. Mas, em particular, nesse ponto que retomamos, o leitor passa e se perguntar, ostensivamente, qual é mesmo a finalidade do empreendimento da mãe dos gêmeos, uma vez que a compensação, de fato, seria virtual e forçada. Os efeitos do impulso de esmagamento não podem ser destruídos. E a permanente discórdia entre Pedro e Paulo é uma evidência disso. É na discórdia que o impulso, que é desejo, se encena. A realidade que costumamos chamar de nua e crua pouco tem a ver com isso, embora sirva de simulacro, à moda do pesadelo, no que o desejo vetoriza escolhas, palavras e atos e, por conseguinte, forja a história do sujeito. A discórdia entre os gêmeos é um simulacro de sua morte. A glória que Natividade espera também o é, porque está

²⁵ A psicologia é a ciência do comportamento humano, baseada principalmente na observação, experimentação e análise de casos individuais, podendo estender-se a grupos, para estabelecer generalizações válidas. Abrange os estudos da percepção, motivação, emoção, aprendizagem e interação humanas regidas por condições ambientais e relacionais situadas no campo do observável. Cf. PIÉRON, H. *Dicionário de psicologia*, p. 435-436.

muito aquém do futuro. Se eles não tivessem nascido, se tivessem sido esmagados em “gérmen” ainda, a glória de uma vida venturosa e aventureira seria dela.

Como Machado, Freud, e por extensão a psicanálise, não faz nenhuma avaliação moral da virtude e do pecado que podem qualificar os atos, escolhas e palavras do sujeito movido pelo desejo. Entretanto, diferentemente de Machado, aponta o mal-estar desse sujeito na perspectiva de que nada que lhe ocorre é natural. O desejo é inerente à condição humana. Encená-lo atualiza o postulado de que nada acontece por acaso, pois não existem coincidências – salvo na realidade nua e crua. O paradoxo que isso pode sugerir, à primeira vista, é somente uma exterioridade. Se desviamos nosso foco de Natividade para os gêmeos, podemos até, empedoclesianamente, fazer uma proposição condicional de que a discórdia entre eles, como luta, pode produzir tanto sua destruição como seu vir-a-ser. Com a morte da mãe, e por este ângulo, eles não estão mais sujeitos ao ódio. Portanto, não estão sendo mais castigados. Todavia, não se pode inferir, daí, que eles se tornarão unidos: livres do ódio, podem se pautar pela indiferença, condição que também exclui o amor. E este, diga-se de passagem, sempre esteve excluído pela sujeição ao ódio.

A alternativa da indiferença não se apresenta como solução, tanto quanto a trégua que, prometida para todo o sempre, tem seus dias contados. A prospecção do conselheiro Aires permanece em dia. A princípio, os gêmeos mantêm a união pela força da promessa à mãe. Ao retornarem à câmara, após a missa de sétimo dia de seu falecimento, eles demonstram uma união que “parecia aposta” (EJ, p. 232), ou seja, combinada: “Entravam juntos, andavam juntos, saíam juntos, com grande escândalo dos respectivos amigos políticos. *Tinham sido eleitos para se baterem, e acabavam traindo os eleitores.* Ouviram nomes duros, repreensões acerbas” (EJ, p. 232 – grifos nossos). Eles pensam em renunciar ao cargo diante de tais reações dos correligionários, mas Pedro “achou um meio conciliatório” (EJ, p. 232):

– O nosso dever político é votar com os amigos, disse ele ao irmão. Votemos com eles. *Mamãe só nos pediu concórdia pessoal.* Na tribuna, sim, ninguém nos levará a atacar um ao outro; no debate e no voto podemos e devemos dissentir.

– Apoiado; mas se você um dia achar que deve vir para os meus arraiais, venha. Você nem eu hipotecamos o juízo.

– Apoiado (EJ, p. 232 – grifos nossos).

Esse meio conciliatório vem a se demonstrar uma falácia, por sua vez. Baseia-se numa frágil possibilidade, embora o argumento pareça imbatível: o último pedido da mãe moribunda. Eles pretendem o dissentimento político e a fusão pessoal que exibem apenas na câmara. O narrador informa que do ponto de vista pessoal “nem sempre havia esse acordo. Os contrastes

não eram raros nem os ímpetos" (EJ, p. 232), refreados pela lembrança da mãe. Amizade e inimizade, concórdia e discórdia se alternam aí como no ritmo de uma coda, o *grand finale* de uma peça sinfônica e o leitor anseia pelo momento em que venha soar a última nota de seu movimento enervante.

A câmara encerra seus trabalhos do ano e retorna no ano seguinte. Na reabertura, somente Pedro aparece. Paulo vem a aparecer depois, "entrando na câmara sozinho, ao contrário do ano anterior em que os dous irmãos subiam as escadas juntos, quase pegados. O olho dos amigos não tardou em descobrir que não viviam bem, pouco depois que se detestavam" (EJ, p. 232). Às perguntas indiscretas a respeito do que se passou no intervalo do recesso, eles não respondem nada. Nomeados para uma comissão pelo presidente da câmara, pedem dispensa. Este e os deputados em geral concluem que eles são outros, não mais os mesmos.

Fatalmente, essa conclusão chega aos ouvidos do conselheiro Aires, através de um deputado seu amigo, que sabia de suas relações com os gêmeos. Para o deputado, houvera uma mudança radical e inexplicável. Todavia, não se tratava de uma novidade para o conselheiro que remontou

os tempos e a vida deles, recompondo as lutas, os contrastes, a aversão recíproca, apenas disfarçada, apenas interrompida por algum motivo mais forte, *mas persistente no sangue como necessidade virtual*. Não lhe esqueceram os pedidos da mãe, nem a ambição desta em os ver grandes homens (EJ, p. 233 – grifos nossos).

Na remontagem de Aires, e através do narrador, percebemos, num pequeno detalhe, as proporções que a metáfora pode abarcar. O que assinalamos no trecho acima, valeria um tratado que poderia fugir à nossa interpretação e desviá-la de seus propósitos, não fossem seus limites. Em primeira instância, pela alusão ao que é "persistente no sangue", pois traduz o que é constitutivo no sujeito, de toda a forma, desejante, a marca indestrutível do passado, que se projeta na modelação do futuro, é estigma indelével e permanente. O sangue é visceral, corre nas veias em movimento regulado. Há um circuito que abre e fecha sua circulação. Fechamento e abertura são seus pontos extremos de retroalimentação. O que persiste em Pedro e Paulo é a aversão recíproca, em sua constituição, como sujeitos. Corre em suas veias e persiste como "necessidade virtual". A saber, como um indispensável que equivale a outro, podendo fazer as vezes deste em atividade, não existindo como realidade – nua e crua – mas sim em potência.

Virtual, portanto, é o que representa algo em sua ausência, e representa-se a reprodução de algo anterior, no caso percepção, pensamento, impulso. Lembremos do que é engendrado pelo egoísmo de Natividade, do “impulso de esmagar o gérmen”, e da briga dos gêmeos no ventre materno. A aversão recíproca representa aquele impulso de morte, de esmagamento, que não se efetiva concretamente, o abortamento, e é marca indelével em ambos. É a aversão que os faz brigar desde o ventre materno, que motiva a discórdia e perdura neles, abrindo e fechando o circuito, o da encenação da morte desejada. As tréguas são o intervalo entre um fechamento e uma reabertura, onde a troca de armas se dá para o reinício do confronto. De outro modo, pode-se levantar, a partir daquele *virtual*, sua notável semelhança com a *Vorstellung* freudiana, a representação de algo que não está lá, algo desejado, restaurando este seu estado (FREUD [1915 b; 1923] 1973).

Também, o que a metáfora opera na remontagem de Aires não é apenas um transporte, mas uma condensação apurada, traiçoeira a seu modo no que implica seu desdobramento na direção de uma outra realidade que perpassa. Aliás, é preciso dizer aqui que essa forma de considerar a representabilidade é típica do trabalho do sonho e Machado, recursando à linguagem, o faz não somente tomando por base a analogia para empregar as palavras fora de seu sentido normal. Ocorre, outrossim, sua substituição por outras pelo fato de haver entre elas alguma relação. Assim, faz deslocar o instrumento pela causa ativa, respectivamente, a aversão recíproca e “o impulso de esmagar o gérmen”. A operação discursiva que se dá aí não só abrange os riscos que a analogia ou a comparação implícita imprime, vai além disso, pois faz uma transferência de denominação, tornando o que seria contingente em necessário. Ou seja: a discórdia entre os gêmeos é constitutiva de sua relação, e lhes é, portanto, indispensável para efetivar nela o curso da encenação da ameaça de morte, acrescentado o paradoxo de que isso é que os faz viver e os conduz, pela inimizade, à glória. A virtualidade se insere como moldura, indicando em que dimensão tudo isso se passa, palco das equivalências, e que permite recolher tudo o que vem servir à encenação. A história viva dos gêmeos está repleta de incidentes, desde a luta dos retratos que acaba em ferimentos e arranhões, de outros em que se batem aos socos e pontapés, o da política e o de Flora, estes bem referidos por Aires. A operação discursiva, ainda, traz todas as adjacências em que se pode inferir esses sentidos.

Trata-se de uma espécie de contraponto que se ressalta nas tréguas celebradas entre Pedro e Paulo, bem como nas evidências de que eles não se matam. Afinal de contas, que motivos lhes restariam, para continuar vivendo, se matassem um ao outro, eliminando a

discórdia? Não se trata de uma ironia: o desejo determina as escolhas, atos e palavras e por ser desejo de desejo insatisfeito institui no sujeito a marca de uma falta permanente, sustentada por sua interdição. Ele se encena sob a chancela do disfarce, convém repetir, mantendo o sujeito desejante. Eliminando-lhe o desejo, nada lhe resta ou sobra como condutor e impulsionador da vida. É o desejo que insere o sujeito num modo de ser, originalmente e, por conseguinte, numa dimensão ética. E esse modo de ser é bem correlato de uma tática de sobrevivência. Por bem ou por mal, a insatisfação permanente cuida dos empreendimentos para a satisfação que, afinal, vêm a manter aquela. Esse curso é próprio do desejo.

O conselheiro Aires, é claro, não dá a conhecer ao deputado sua remontagem dos tempos e da vida dos gêmeos. Talvez não o faça para não se ver afetado pela controvérsia que geraria, confrontando o outro com certos detalhes até escabrosos daqueles tempos e daquela vida. O deputado, então, cobra dele uma explicação, pergunta-lhe, uma vez "que se dá com eles", qual o motivo da mudança (EJ, p. 233). A resposta do conselheiro surpreende: "– Mudar? Não mudaram nada; são os mesmos" (EJ, p. 233). Mas o surpreendido é o deputado que não acredita ser possível o que ele afirma, exatamente por se dar com os gêmeos.

O diálogo entre os dois tem certo traço de humor refinado, no que o tédio inspirador do conselheiro faz valer seu desinteresse em ter ou não ter aceitas as suas opiniões. O deputado ainda aventa, como um achado brilhante e perspicaz a seu ver: "– Ora, espere, não será... Quem sabe não será a herança da mãe que os mudou? Pode ter sido a herança, questões de inventário..." (EJ, p. 233). O traço de humor refinado reside no que o narrador inspira ao leitor: o achado brilhante do deputado não passa de uma dedução inofensiva. O que Aires sabe, o outro jamais saberia, "que não era a herança, mas não quis repetir *que eles eram os mesmos desde o útero*" (EJ, p. 233 – grifos nossos). E transige "para evitar o debate" (EJ, *ibid.*), deixando o deputado a sós com seu achado.

Novamente se coloca a indestrutibilidade do passado e se arremata a estrutura da realização do desejo que estamos ensaiando demonstrar. Passo a passo, ela se constrói como o que afeta o sujeito para além do bem e do mal. Outrossim, é o que o faz empreender o percurso de um ponto de início que, igualmente, é um ponto de retorno. Em seus atos, escolhas e palavras atualizam esse empreendimento. O que vemos em *Esaú e Jacó* é uma atualização com todas as suas variantes e invariantes condutoras. Afinal, o que Pedro e Paulo fazem é encenar o desejo da mãe, Natividade, às custas da discórdia e da inimizade. É isso que os faz retornar ao início. Mas o início, deveras, não é a briga no útero e sim o impulso, de esmagamento do germe, o que se inscreve no inconsciente, mesmo que substituído pela

sensação melhor de maternidade. Se, por "esmagar o gérmen" tomamos "abortar", situando o "impulso de", a discórdia entre os gêmeos vem a ser uma forma *tolerável* de encenação desse desejo. O que os cuidados de Natividade vêm a ocupar aí é um lugar compensatório que a posicionam como mãe inteligente, assoberbada pela maternidade, a ponto dela "pretender" que a glória projetada para si mesma, anteriormente, tivesse sua concretização no futuro, para os filhos, revertendo para ela como os lucros de um investimento pautado pelo sacrifício de mantê-los vivos. Esse contraste pareceria óbvio se – como Aires intui – a culpa e o ódio não movessem esse projeto.

Apesar disso, afirmar que Pedro e Paulo são um joguete da fortuna seria de uma ingenuidade enganosa. Ou seria recair numa avaliação moral ostensiva do que na condição humana é desejante. O que foi subtraído de Natividade pela concepção, gestação, nascimento e educação dos filhos traduz, por sua vez, a marca do interdito que regula a encenação do desejo. E no que isso revela o seu sacrifício, corrobora uma outra premissa relativa ao desejo, para além de sua distorção necessária: a de que nada se deseja para o outro que não se deseje para si mesmo (LACAN, 2002). A intromissão de Flora, tornando a rivalidade entre os gêmeos pronunciável, torna também fatível essa premissa, no que seu contraponto com Natividade faz com que esta a veja pontencializada daquilo que lhe foi subtraído. Tornando a rivalidade pronunciável, e vindo a saber que eles brigaram no ventre materno, Flora, certamente viria, não fosse sua ambição – correlata mas diversa da de Natividade – de uni-los, a forçar a possibilidade de elucidar o lugar de disfarce que a mesma rivalidade ocupava.

Apontando Flora como uma "inexplicável", Aires intui a possibilidade da moça fazer ruir esse disfarce, revelando o que ele oculta. Ele parece vislumbrar nela esta ambição outra: a de fazer aflorar o desejo, ultrapassando seu interdito, avessando não só a rivalidade como a diligência maternal de Natividade. Por que não dizer que a reação que esta tem, ao saber-se grávida, significa que ela preferiria estar morta a conceber? Não é por acaso que se julgava estéril, o que lhe traria melhores justificativas para todas as compensações, bem como a isenção de culpa. O que a missão de Flora traz a reboque a faz uma inexplicável realmente, pois também revelaria o castigo de estar sujeito ao ódio tão ardilosamente disfarçado de amor. O que esta revelação traria para Natividade seria a ruína.

Natividade e Flora, cada uma a sua vez, apresentam seu quanto de ambição, e esse ponto precisa ser examinado a partir de uma convergência que pode ser entrevista na arquitetura de seus empreendimentos. Claro está, entretanto, que a ambição da moça difere: o que ela pretenderia conseguir esbarra no impossível que o Real estipula em sua esquivança. Já

nos referimos aqui ao Real como um impossível, ou um indizível, no discurso, que é revelado em sua forma, embora jamais dito. O confronto com a realidade, em que se põe o sujeito, faz com que o simbólico o expulse dela. Não há palavras que o digam, pois o horror a que o sujeito seria submetido poderia acarretar o seu desaparecimento. A ambição de Flora é desmedida. Ela quer fazer nomear o que não há palavras para tal. Digamos que, desse ponto de vista, seu empreendimento estaria fadado ao fracasso, como se verifica em seu recuo na morte.

O interessante é que isso não faz com que sua ambição seja menos desmedida. Se concretizada, lhe traria a glória bem maior que a pretendida por Natividade para os filhos, senão para si mesma. Flora não só faria nomear o inominável como a nomeação elucidaria a causa da discórdia entre Pedro e Paulo, ou seja, o intento de sua mãe em abortá-los, mal concebidos. Para Natividade, por sua vez, isso seria motivo de escândalo, não de glória. Por esse viés, a aspiração "a um estado de inocência, pouco provável de se encontrar em qualquer parte da Terra" que Gledson (1986, p.175) vê em Flora é demasiado enganosa, não fosse a ressalva do "pouco provável".

A reconsiderar o aditamento à concepção do duplo que vimos no confronto cego entre as duas personagens, isso faz derivar outras implicações que transbordam da ordem narrativa para a ordem desejante e que têm como fios condutores as ambições de glória de ambas, embora intrinsecamente contrastantes. Dito de outra forma, o que a moça ambiciona nomear, a mãe ambiciona fazer permanecer sem nome. Isso torna a glória conseqüente numa proporção inversa, no que, para Flora, motivaria o escândalo que envolveria Natividade e resultaria em sua queda. E não estamos sugerindo, a partir daí, qualquer acento trágico que traduziria o confronto cego entre as duas. Enfocando o lado de Natividade – que pensou em abortar, pois foi o *primeiro impulso* que lhe veio –, ser-lhe-ia impossível “conceber que seu pensamento ganhasse sentido só por ser pensado” (LAVIE, 2001, p.16) e ainda mais que esse ganho de sentido imprimisse a força de um deslocamento, confirmando a proposição de que o desejo pode ser transformado, desviado, mas nunca anulado. Além disso, por que Natividade revelaria o que viria a causar sua queda, senão o que a encaminharia, por um desvio, para a glória? Mesmo que essa glória lhe viesse por extensão ou aposta.

O jogo de substituições que se apresenta aí é evidente, inclusive trazendo no que transborda da ordem narrativa para a desejante o que está em sua base. Perpassa nas entrelinhas uma operação discursiva bem correlata de uma formação do inconsciente, o que a psicanálise denomina *recalcamento*: impelido pela interdição, o pensamento de esmagar o

germe é posto de lado, e seu lugar vem a ser ocupado pela sensação melhor de maternidade com suas derivações compensatórias. Freud ([1915a] 1973) preconiza que a essência do recalçamento consiste em pôr de lado e no fato do que é posto de lado ser mantido afastado da consciência para que não provoque, por ser interdito, o desprazer ao sujeito. Essa operação transborda da ordem narrativa em *Esaú e Jacó* e se espalha na ordem desejante com todas as suas implicações.

O que parece óbvio na ordem narrativa, em que estão fartamente documentados os cuidados maternos e as preocupações de Natividade – que costumam ser inspirados pelo amor – escondem as motivações do ódio que são reveladas na ordem desejante. Por essa via, uma maneira de dizer o que se passa na relação de Natividade com os filhos, e vice-versa, bem como o que ocorre entre ambos, pode ser emprestada de Lavie, sem que se exclua nenhum de seus componentes em seu aspecto ativo:

Agredir, sofrer, atormentar, satisfazer, esforçar-se, contrariar, submeter, ausentar-se, desfalecer, semear a discórdia, calar-se, submeter-se, ser gentil, renunciar... O amor se extorque tanto quanto se merece, se mendiga ou se espera. Aquilo que, em seu nome, cada qual inflige aos outros ou a si mesmo, sempre lhe parece legítimo. *O amor é um crime perfeito* (2001, p. 41 – grifos nossos).

E essa idéia de que o amor é um crime perfeito não é abusiva para emoldurar o que comete Natividade. Também, no que pese a perfeição, releva o ponto de vista de que, fatalmente, tudo o que ela faz é por amor. Quanto a seu crime, a discórdia permanente entre os gêmeos diz muito bem sua expressão de delito grave que até justifica um outro temor que ela manifesta no leito de morte em conferência com eles: o de padecer "no outro mundo se não os vir amigos neste" (EJ, p. 231).

Esse passeio que ensaiamos desde a ambição, enviando a suas derivações e transbordamentos de uma ordem narrativa à ordem desejante, leva também a um outro caminho que não deixa de levar ao mesmo ponto de chegada no que diz respeito à encenação do desejo. Trata-se de uma variante de forte cunho espinosiano, que permeia toda a artificiosa construção narrativa machadiana. Além da psicanálise, Espinosa fornece certos elementos para a compreensão do artifício, e permite fazer um entrecruzamento deveras interessante desde a ambição – em que Flora e Natividade têm diferenças, embora se dirijam ambas à mesma projeção de glória. Espinosa ([1677] 1973) fez uma das mais originais incursões pela condição humana, a qual veio influenciar, não por acaso, as teorizações freudianas acerca do desejo, fornecendo dados para considerar o sujeito em seus modos de ser. A acepção do

desejo que ele propõe em sua *Ética*²⁶ apresenta muito em comum com a que Freud e, posteriormente, Lacan constroem, embora seu enquadre – é o que o filósofo faz perceber – se refira ao que o sujeito – no plano consciente – tem a fazer, ou como agir, para refreá-lo, dominá-lo, decerto educá-lo, para não se dobrar a ele como uma vítima do sacrifício da virtude. Escrupulosas, as definições que Espinosa faz do que afeta o sujeito são, no mínimo, frutos de seu engenho, no que trazem uma avaliação, ora muito clara ora interpretável, dos requisitos que elas tomam emprestados do bem e do mal que podem implicar.

O bem, para ele, é a consciência da alegria, e o mal a consciência da tristeza, e assim estipula os limites da felicidade que o sujeito pode aspirar expressando um modo de ser que não prescinde da moderação e, certamente, da temperança. A imoderação e a desmesura teriam como consequência a infelicidade do sujeito, por fazê-lo triste, instável, temeroso dos resultados que venham a implicar seus atos e suas escolhas. A moderação e a temperança redundariam, deveras, na felicidade e na confiança em tudo o que o futuro possa trazer. E essa incursão de Espinosa pela condição humana se faz útil em nossa análise, embora não queiramos reduzir sua doutrina ao nosso centro de interesse e, além disso, a virtude – ou o vício –, o pecado ou a graça – não nos servem como referência na interpretação que aqui fazemos. É sem pretender qualquer julgamento que trazemos a contribuição que esse filósofo pode fornecer para compreendermos os efeitos da ambição, no que ela afeta o sujeito.

No dizer de Espinosa ([1677] 1973) a ambição é o *desejo* imoderado de glória. Afetado pela ambição, o sujeito dificilmente pode superá-la. E, quanto ao desejo, encontrando-se o sujeito em suas garras, ele também está nas garras do sujeito. Sendo desejo de possuir alguma coisa, “é mantido pela recordação dela e, ao mesmo tempo, entravado pela recordação de outras que excluem sua existência de coisa desejada” (id., p.226). Como já colocamos anteriormente, Natividade e Flora desejam a glória, apesar de suas diferenças. Mas enquanto a primeira cuida em superar um malogro causado pela concepção dos gêmeos, a segunda intenta o impossível que é fazer nomear a causa da discórdia entre eles. Em primeira instância, o desejo de Natividade é frustrado e ela se empenha em atingir, com seus esforços, uma glória vicária, que repercutiria nela por ser – na verdade – a que passa a esperar para os filhos. Nesse caso, a discórdia entre eles seria um fator de impedimento: ela seria duplamente gloriosa se conseguisse eliminá-la, o que supostamente eliminaria também sua causa, tornando-os amigos. Converteria, assim, seus temores em contentamento, quiçá numa

²⁶ Para Espinosa o desejo é uma afecção, ou seja, uma moção que afeta o sujeito, levando-o a uma posição diante da realidade. Conforme seja frustrada ou satisfeita a moção, resultará sua felicidade ou infelicidade. A tomada de consciência dessa afetação faz com que o sujeito venha a mudar ou a manter sua posição.

felicidade que viria a reboque da glória. A ambição de Natividade é um desejo de glória que engloba, em seu trajeto para atingi-la, sua manutenção e seu entrave. Como desejo frustrado em primeira instância, vem a ter confirmada sua frustração com a morte, pois ela não vê atualizada, e apesar da discórdia, sua ambição. Ela encarna o sujeito cujo modo de ser, afetado pela ambição, se pauta pela tristeza e pelo temor. Do ponto de vista espinosiano, sua tristeza é aquela "acompanhada da idéia de uma coisa passada acontecida inesperadamente" (ESPINOSA, id., p.223) e seu temor é aquele que a impele a "evitar, por um menor, um mal maior" (ESPINOSA, id., p.227) que de fato teme.

Já a ambição de Flora é revestida de grande audácia, pois ela é incitada "a fazer alguma coisa com desprezo de um perigo a que seus semelhantes teriam medo de se expor" (ESPINOSA, id. p. 227). Intentando o impossível, todavia, ela se depara mais com o entrave que com a manutenção de seu desejo de glória. Para ela, talvez, não houvesse dúvida quanto ao fato de haver uma causa para a discórdia dos gêmeos desde o útero. Sua loucura, por esse ângulo, é o correlato do desespero por saber haver uma causa mas não saber qual. Essa causa somente Natividade a sabe, ninguém mais, embora Aires suspeite dela e se esquive de adivinhá-la, levado por seu tédio à controvérsia. Quando Natividade confessa a Aires "o prazer que lhe trazia a esperança de uma longa separação de Flora" (EJ, p.122), às vésperas da viagem da moça e que a afastaria de seus filhos, ele não se manifesta a respeito. Entretanto, logo após ele aventa que Natividade pode não conhecer bem a moça (EJ, p. 122). Retoma a definição de inexplicável que lhe imputa e segue: "Note que eu gosto muito dela; acho-lhe um sabor particular naquele contraste de uma pessoa assim, tão humana e tão fora do mundo, tão etérea e *tão ambiciosa, ao mesmo tempo de uma ambição recôndita...*" (EJ, p. 122 – grifos nossos).

O conselheiro parece adivinhar a ambição de Flora, dando-a por recôndita, por misteriosa, como se esquiva a fazê-lo quanto à causa da discórdia entre os gêmeos. O que há de "fora do mundo" e de "etérea" na moça simulam uma inocência que contrastam com sua *ambição recôndita*, e encobrem sua audácia, mas ela é "tão humana" que pode até ser tomada como exemplo do sujeito movido pelo desejo, sendo este sua própria essência enquanto concebida como determinada a agir, levado por algo que o afeta. Por ambicionar o que ambiciona, portanto, Flora não é má, apenas não mede as proporções de sua ambição, daí sua audácia por não considerar o que causaria a Natividade a atualização de seu desejo de glória.

Porém, como já colocamos, Flora se depara mais com o entrave do que com a manutenção de seu desejo. Por sua vez, ela encarna o sujeito cujo modo de ser, afetado pela

ambição, é pautado pelo desespero, por uma tristeza nascida de uma coisa futura a que se propõe, acerca da qual não tem dúvida, mas se trata de um impossível. Seu empreendimento não está voltado à frustração e sim ao fracasso por causa de sua audácia que a leva a desprezar seu semelhante, no caso, a mãe dos gêmeos. Com o agravante de que só esta, se compactuasse com ela, poderia lhe tornar possível o impossível pela via da revelação. Seria necessário que Natividade lhe confessasse sua intenção de abortar para que Flora viesse a conhecer a causa da discórdia permanente entre Pedro e Paulo. Tornar pronunciável essa discórdia é o único motivo de glória da moça que tem entravada a extensão de seu empreendimento. O que ela ambiciona é atropelado pelo desespero que a leva à morte, talvez, para ela, a solução de seu confronto com o impossível.

1.6. A projeção simbólica

Estranhamente, esse jogo de complementaridades entre as duas personagens vem a eclipsar, na trama, a participação do pai dos gêmeos, Agostinho. Depois da explicação que seu amigo Plácido dá para a briga de seus filhos no ventre da mãe (EJ, p. 31-32), sua obsessão decresce. A explicação contempla Pedro e Paulo com a marca dos predestinados e o deixa livre, parece, de qualquer risco a correr. Para ele, que aceitou, sem questionar, o vaticínio da cabocla do Castelo, a glória futura dos filhos não se lhe apresenta como algo que queira reivindicar ou mesmo considerar qualquer impedimento de que eles a atinjam afinal. Aliás, caberia levantar aqui a possibilidade de que, após a consulta ao amigo, Agostinho tenha vindo a tornar seus filhos reféns de suas convicções. Sendo Plácido um mestre versado na doutrina espírita, e sendo Agostinho espírita, a explicação assenta como uma luva em suas aspirações.

Natividade e Agostinho não sabiam ainda que nomes dar aos filhos, hesitavam na escolha dentre uma infinidade deles que lhes vêm a cabeça. Ora, os nomes de Pedro e Paulo são sugeridos para os gêmeos pela tia Perpétua, que estando “à missa, rezou o *Credo*, advertiu nas palavras: ‘... os santos apóstolos S. Pedro e S. Paulo’, e mal pôde acabar a oração. Tinha descoberto os nomes; eram simples e gêmeos. Os pais concordaram com ela e a pendência acabou” (EJ, p. 19). E na consulta a Plácido, o episódio de Perpétua à missa se configura – para o mestre – como uma inspiração. Os próprios espíritos de São Pedro e São Paulo escolheram a tia dos gêmeos para inspirar seus nomes (EJ, p. 34), uma vez que, sendo ela muito devota, rezava muitas vezes o *Credo*, mas se lembrou deles exatamente ao rezá-lo à

missa. O episódio leva Plácido a lançar mão da Bíblia, abri-la na Epístola de São Paulo aos Gálatas e se pôr a ler o versículo 11 do capítulo II, que relata a censura que o apóstolo fez a São Pedro, indo a Antioquia onde este se encontrava.

Sem que convenha adentrar aqui a exegese bíblica, a censura apontada por Plácido não tem, na verdade, o valor de altercação ou de dissensão que se possa dizer real entre os dois apóstolos e isso pode ser conferido no texto da Epístola. Ademais, trata-se do versículo 14 e não do 11.²⁷ A torção, que tem a marca indelével de Machado, torna a referência demasiado irônica e a explicação forçada, ou mais um deslize cometido no rastro da banalidade. À leitura de Plácido se sucede a de Agostinho:

Santos leu e teve uma idéia. As idéias querem ser 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 dous algarismos iguais, 1 e 1, é um numero gêmeo, não lhe parece?

– Justamente. E mais: o capítulo é o segundo, isto é, dous, que é o próprio número dos irmãos gêmeos (EJ, p. 34 – grifo do autor).

A configuração do mistério que se engendra na consulta à adivinha do Castelo é novamente engendrada aí, tendo repercutida a inspiração de Perpétua. Agostinho envereda pela especulação "de um elo íntimo, substancial, escondido, que ligava tudo" (EJ, p. 34). Diante de todas as "coincidências" traçadas em sua "idéia nova e bela", chega a aventar a hipótese dos filhos serem os próprios espíritos de São Pedro e São Paulo, transfigurado pela fé (EJ, p. 34). Mas, ao fim e ao cabo, vem a concluir, juntamente com o amigo que "seriam outros grandes e nobres. Os seus destinos podiam ser brilhantes; *tinha razão a cabocla, sem saber o que dizia*" (EJ, p. 35 – grifos nossos). As duas consultas – a de Natividade à cabocla e a de Agostinho a Plácido – conferem em seu resultado. E o próprio mestre espírita se põe de acordo, citando um verso: "*Teste David cum Sibylla*" (EJ, p. 35 – grifos do autor).

Para além da fé de Agostinho, entretanto, e apesar de sua aquiescência à confirmação, o verso traz um sentido que ele não intui nem decifra. Sant'Anna (1973) esclarece que se trata de

um verso do *Dies Irae* medieval cantado nas missas dos mortos. David simboliza aí o profeta bíblico na linhagem pré-cristã e Sibylla a profetisa da antiga Roma. Na estória de Machado, o confronto entre David Sibylla

²⁷ Epístola de São Paulo aos Gálatas, 2:14: "Quando vi que seu procedimento não era segundo a verdade do Evangelho, disse a Pedro, em presença de todos: 'Se tu és judeu, vives como gentios, e não como judeus, com que direito obrigas os pagãos convertidos a viver como judeus?'" *Bíblia sagrada*. São Paulo:Ave Maria, 1989, p.1493. Variação: "Mas quando vi que não andavam retamente segundo a verdade do evangelho, eu disse: a Pedro diante de todos: se tu, sendo judeu, vives à maneira dos gentios e não dos judeus, por que forças os gentios a viverem como judeus?" *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo:Paulinas, 1985, p. 2190.

identifica-se com a oposição Plácido/Cabocla do Castelo. Quer o narrador dizer que tanto o oráculo bíblico quanto o pagão [...] confluem através da mesma profecia, no caso, o futuro dos gêmeos (p. 118-119 – grifos do autor).

O sentido que Agostinho não intui nem decifra – e que se agrega à confluência dos oráculos –, no verso, é o que coloca a morte em perspectiva através de sua celebração. O *Dies Irae* medieval era recitado nas missas de réquiem. Seus versos descrevem os horrores do juízo universal e lembram as provas e expiações a que estão sujeitos os humanos que serão salvos se as superarem, mercê do arrependimento e da sublimação. O narrador faz aí um sofisticado malabarismo, trazendo à baila, e torna evidente que Agostinho ignora completamente, porque inconfessável, o impulso de esmagar o germe, o primeiro que ocorreu a Natividade ao saber-se grávida. O significado da discórdia entre os gêmeos, desse modo, também lhe escapa como uma *celebração* daquele impulso ou sua *comemoração*. Ajunte-se ainda que o *Dies Irae* – literalmente "dia da ira" – é inspirado no Apocalipse do apóstolo João que, em seu capítulo 22, versículo 15, refere a exclusão dos homicidas e dos que praticam e amam a mentira da recompensa do Reino dos Céus.²⁸ É possível assinalar também uma coincidência entre o "Cousas futuras" da cabocla do Castelo e o *Teste David cum Sibylla* de Plácido: são frases reticentes. Ambas escondem, em sua cifração – a de Plácido mais que a da cabocla por seu efeito mágico de citação em latim –, o que implica o futuro brilhante dos gêmeos e o que encena as brigas deles desde o útero. Por outro lado, o efeito que causam é contrastante: enquanto Natividade se pôs aflita com a reticência de Bárbara, Agostinho exulta com a de Plácido. Afinal, o que é uma esperança para a primeira sela uma convicção para o segundo.

A concretização da fé de Agostinho nos milagres, certamente, tem seu suporte desde a notícia da concepção dos gêmeos. Sua esposa lhe comunica que está grávida ao saírem de uma missa de defuntos. Como Isaque, do conto bíblico, ele vê assegurada a continuidade de sua descendência. Sua mulher, a quem julgava estéril, concebe, fazendo-o, por sua vez, adentrar a realidade de um sonho cuja atualização lhe parecia remota. O vencimento do desafio da esterilidade pela fertilidade tem nele uma repercussão certamente lisonjeira: ele se vê tocado pela graça a qual tem de corresponder para sustentar. Para Agostinho, portanto, o futuro brilhante dos filhos está condicionado a uma questão de tempo e de curvar-se à Providência Divina. Sua convicção lhe permite dedicar-se a outros cuidados, dos quais Natividade vem a se ressentir. A discórdia e as escaramuças entre os gêmeos não lhe causam

²⁸ Apocalipse de João, 22:15: "Fora os cães, os envenenadores, os impudicos, os homicidas, os idólatras, e todos aqueles que praticam a mentira!" *Bíblia Sagrada*, Ave Maria, p. 1576. Variação: "Ficarão de fora os cães, os mágicos, os impudicos, os homicidas, os idólatras e todos os que amam ou praticam a mentira." *Bíblia de Jerusalém*. Paulinas, p. 2328. (Grifos nossos).

espécie e ele as faz passar ao largo como um traço ordinário das relações entre os dois, devido à "predestinação". De certa forma, a impressão que o narrador causa ao leitor é de que Agostinho – por esse ângulo – encarna o estereótipo do pai relapso quando uma intromissão sua poderia liquidar a discórdia ou, transformá-la com um ultimato. Mas ele reduz a inimizade entre Pedro e Paulo à mais completa banalidade ou, o que poderia parecer estranho, a uma razão de viver. Sendo assim, ela não impediria o alcance de um futuro brilhante.

O comentário que fizemos anteriormente acerca da posição de *pai real* que ocupa Agostinho precisa ser estendido. Como dissemos, trata-se daquele pai da realidade familiar, que possui suas peculiaridades, suas opções, mas também suas próprias dificuldades. É aquele que permite o acesso ao desejo, entretanto não faz valer seu interdito (CHEMAMA, 1995), não faz operar o que limita e ordena o desejo. Trata-se de alguém discordante quanto à sua função, um pai carente, deveras gentil, e marido discreto (LACAN, 1995, p. 267). Agostinho é sobretudo discreto, no que pese a reserva daqueles que sabem guardar segredos e os recolhem com a prudência dos que acreditam piamente na importância de conservá-los e muito mais quando se trata de um milagre. Ele não parece possuir o conhecimento do mundo que o faria sábio, apenas transige com o que a razão não pode explicar ou compreender por ter causas ocultas. Sua participação na trama assemelha-se à daquelas personagens pírias que estão nela como simples elementos de composição. Ele parece, todo o tempo, tomar precauções a respeito de praticar qualquer ato que interfira nas escaramuças dos gêmeos e parece também sobrar nas relações familiares que se constituem entre pais e filhos.

As referências que o narrador lhe faz são distribuídas ao longo do romance com grande parcimônia. Desde o episódio da consulta ao amigo Plácido, ele só tem, de fato, participações que atestam sua carência, suas opções e discordâncias quanto à sua função. Uma dessas participações é a de quando proporciona a Natividade, em seu aniversário de quarenta e um anos, a incontida alegria de se ver agraciada, por extensão, com o título de baronesa e com o presente de um broche em que rutilavam brilhantes (EJ, p. 43-45). O resto é quase silêncio. Também, o que se entrevê na narração é que ele é um espectador dos acontecimentos familiares, quando os outros cuidados que empreende lhe permitem. Ou então é aquele que, ao ver assegurada a continuidade da sua linhagem, descansa sobre os louros que dela decorrem quanto à sua perpetuação. Afinal, seus filhos são gêmeos e isso duplamente assegura essa continuidade. Logo, o que lhe resta é prover seu suporte do ponto de vista material: importa-lhe garantir o futuro. Nada o abate quanto a isso, principalmente se valendo de sua posição de banqueiro e capitalista (EJ, p. 15), além dos conchavos políticos e das

proveitosas amizades que sua condição costumaria selar. Se Agostinho não ajuda – como Natividade reclama a Aires – na educação dos filhos e, em especial, na correção de sua inimizade (EJ, p. 77), isso se explica por sua discordância quanto à sua função e sua carência. Esta, uma vez preenchida, libera-o no que fazer acessar o desejo se torna suficiente, como um encargo único que plenamente o satisfaz.

Embora parcimoniosamente referido ao longo do romance, Agostinho não é um personagem desprovido de interesse. Da certa forma, ele gerencia os custos do empreendimento de Natividade. É quem faz a ponte entre a fechada vida familiar a que se recolhe a esposa, pautada pela renúncia à vida mundana e ao mundo exterior. É graças a ele – com a assistência próxima de Perpétua – que as reuniões sociais permanecem acontecendo em sua casa, tendo como pretexto o convite ao voltarete, cujos participantes são os mesmos habituados do *grand monde* burguês. Trata-se, como informa o narrador, do "recreio de todas as noites" (EJ, p. 63). Políticos, corretores, homens de negócio, casais bem postos na sociedade animam esse recreio, trazendo notícias frescas, encetando discussões, repassando os mexericos e pondo em dia o anedotário. Movido por sua fé nos milagres e na predestinação dos filhos, Agostinho parece lançar mão de expedientes cuja finalidade seria aliviar os temores da esposa quanto ao futuro dos filhos. Se um futuro glorioso estava assegurado para eles, via predestinação, por que alimentar temores? Agostinho não especula inutilmente acerca da glória futura dos filhos, não se preocupa com o que considera inalienável.

Claro está que os cuidados de Agostinho, portanto, são opostos aos de Natividade. No que se refere à realidade familiar, esta se esforça a mais não poder para fazer cessar a discórdia entre os gêmeos, mas aquele a banaliza, concebendo-a como parte do percurso até o futuro de glória. Ele não oferece nenhum suporte à esposa em suas tentativas de dar um basta às escaramuças, às brigas dos filhos. E claro está também assim que a função do pai real não é a de proferir o interdito. Machado consegue muito bem demarcar essa função, e revela-a através do descompromisso desse pai: ele festeja sempre, dirige a sua atenção para os acontecimentos que regulam as cotações, administra os investimentos. Se existe algo que o abate são as variáveis que influenciam as altas e baixas dessas cotações. Enquanto os filhos rivalizam e brigam pelos menores motivos, ele está voltado para certas compensações materiais. Se há um termo que qualificaria bem esse pai, seria *mediocre*. Assim, ele parece excluído do cenário de realização do desejo que faz acessar.

Numa das reuniões de recreio, a mesma em que o conselheiro Aires, presente, sabiamente define Flora como uma "inexplicável", Agostinho encerra a polêmica causada

pelo adjetivo com um convite ao voltarete, deixando em suspenso os olhos interrogativos da moça, "curiosos de saber por que é que ela era ou viria a ser uma inexplicável" (EJ, p. 63). E é também aí que se tem uma avaliação de Aires acerca dele – que o narrador menciona como escrita em seu memorial – : "Na mulher, o sexo corrige a banalidade; *no homem, agrava*" (EJ, p. 63 – grifos nossos). Embora suspeita por partir, no caso, do conselheiro, ressalvemos nela a incorreção e o agravamento da banalidade que torna Agostinho desprovido de "virtudes" afinadas para o proveito de sua família. Ele, de fato, vive num outro mundo, esquemático e, de certa forma, submetido aos riscos do dom de agradar.

Durante os acontecimentos que se sucedem à proclamação da república, Agostinho se inquieta com a possibilidade, imaginada, do fuzilamento do imperador (EJ, p. 134), com os fatos que poderiam fazer desmoronar sua posição de banqueiro e financista. Recorre, como Natividade recorreu antes, mas com outros motivos, ao conselheiro Aires, que o acalma em seu gabinete de trabalho, e sugere que ele vá tranquilizar a esposa e os filhos, principalmente estes, rivais em suas convicções políticas. Agostinho aceita a sugestão, "mas vai muito do aceitar ao cumprir, e a aparência era mui diversa do coração. O coração batia-lhe. A cabeça via esboroar-se tudo" (EJ, p. 134-135). Faz outro pedido ao conselheiro: que vá em sua casa, à noite, para ajudá-lo na tranquilização da família. Mas a este pedido Aires declina, alegando um compromisso já anteriormente agendado (EJ, p. 135). Agostinho sai do gabinete um tanto desarvorado: "Quisera chegar a casa, por medo da rua, mas quisera também ficar na rua, *por não saber que palavras nem que conselhos daria aos seus*" (EJ, p. 135 – grifos nossos).

A descrição feita pelo narrador de sua chegada em casa tem algum acento dramático, temperado pela melancolia que o desconforto sugere. Natividade, em sua espera ansiosa, quando, enfim, ouve os ruídos da aproximação das rodas de um carro e vê que é o marido chegando,

acudiu ao patamar da escada. Santos subiu, e as mãos de ambos estenderam-se e agarraram-se. Longa vida conjunta acaba por fazer da ternura uma coisa grave e espiritual. Entretanto, parece que o gesto do marido não foi original, mas secundário, filho ou imitativo do da mulher. Pode ser que a corda da sensibilidade fosse menos vibrante na lira dele que na dela [...] (EJ, p. 136).

Mesmo assim, ele opina que a esposa não tivesse medo, ao ouvi-la perguntar pelos filhos, que "não havia nada; tudo parecia estar como no dia anterior, as ruas sossegadas, as caras mudas. *Não corria nenhum sangue, o comércio ia continuar*" (EJ, p. 136 – grifos nossos). Quando os filhos chegam, enfim, um – Pedro – recolhido à frustração e o outro – Paulo – entusiasmado, as referências a Agostinho são excluídas da narração, representando o vazio de sua presença

ou o resgate da normalidade de suas aspirações. Nessa ocasião, os gêmeos não brigam, apenas destilam, cada um a seu modo, sem réplicas, seus próprios temores.

Daí em diante, Agostinho só vem a ser mencionado quando Pedro e Paulo – o primeiro já médico e o segundo advogado – montam, respectivamente, seu consultório e sua banca. O narrador informa que, enquanto Natividade se preocupava com o fato dos filhos mal se poderem ver e ouvir, Agostinho "*folgava de se prolongar pela advocacia e pela medicina dos filhos*. Só receava que Paulo, dada a inclinação partidária, buscasse noiva jacobina" (EJ, p. 221 – grifos nossos). Como vemos, Agostinho folga e seus receios são perfunctórios, ligeiros e superficiais. Ele se comporta como observador, espectador das cenas em que o desejo se desdobra e não oferece nenhum obstáculo consistente a esse desdobramento. Como também já dissemos anteriormente, Agostinho não representa o valor simbólico de sua função. Vale lembrar que, para ele, a rivalidade entre os gêmeos é um fato raro e único, uma distinção divina (EJ, p. 35), jamais se lhe apresenta, nem como remota possibilidade, a "iminência" deles se matarem. E, certamente, a intenção primeira de abortamento que Natividade engendrou não é de seu conhecimento, que é completamente tomado, desde a notícia da gravidez, pelo prazer da vida nova (EJ, p.14).

Opostamente ascendido à posição de *pai simbólico* por Natividade (EJ, p. 77), o conselheiro Aires, querendo cumprir deveras com o ofício que aceitara (EJ, p. 87) é quem ensaia intervir com a operação de limitar e ordenar o desejo, uma vez que este foi acossado. O narrador nos põe a par do fato de que "Aires era amado dos dous; gostavam de ouvi-lo, de interrogá-lo, pediam-lhe anedotas políticas de outro tempo, descrição de festas, notícias da sociedade" (EJ, p. 86). O conselheiro, para conviver com Pedro e Paulo, planeja encontros, em especial almoços que repetem juntos os três e

os meses passaram [...], e Aires penetrava bem os gêmeos. Escrevia-os no *Memorial*, onde se lê que a consulta ao velho Plácido dizia respeito aos dous, e mais a ida à cabocla do Castelo, a briga antes de nascer; casos velhos e obscuros que ele lembrou, ligou e decifrou (EJ, p. 89 – grifo do autor).

A alusão de que Aires "penetrava bem os gêmeos" não vem por acaso, bem como ao que ele ligou e decifrou, pois, o narrador convida a seguir: "Enquanto os meses passam, faze de conta que estás no teatro, entre um ato e outro, conversando. Lá dentro, preparam a cena, e os artistas mudam de roupa. Não vás lá [...]" (EJ, p. 89). Com este convite, o narrador envia o leitor à trilha do velho e obscuro que Aires ligou e decifrou, ao feitiço da realidade do desejo que guarda sua distorção necessária e seu distanciamento quanto à satisfação. E esse envio se dá, mais uma vez, através do recurso à alegoria, ou seja, a uma ficção que apresenta um objeto

para dar idéia de outro. Convidando o leitor a fazer de conta que está no teatro, o narrador também alude ao que há de sombrio e tenebroso na peça que se encena no palco: ela é enigmática, os atores não sabem seus papéis; ou então ela é sublime e os atores envergam as vestimentas exatas, em cada cena, da virtude e da graça das personagens que representam (EJ, p. 89). Machado traz aí, paralelamente, a articulação perfeita de um cenário inconsciente, do outro lugar onde se encena o desejo, de uma outra realidade que precisa ser penetrada, por ser velha e obscura, pela interpretação (FREUD, [1900] 1973).

Ora, ascendido à função de pai simbólico, o conselheiro Aires não pode ser subestimado em seu conhecimento do mundo nem em sua perspicácia, emoldurada tantas vezes pelo ceticismo. É nesse ponto que seu aventado "tédio à controvérsia" se revela como uma "virtude civilizada" (MURICY, 1988, p. 79). Apesar de considerar toda a ação de sua parte inútil para desfazer a discórdia entre os gêmeos (EJ, p. 77), ele procura atender o pedido de Natividade de corrigi-los por boas maneiras, uma vez que eles não sabem – e seria conveniente saber? – do motivo de sua inimizade e, por conseguinte, do que encenam em suas escaramuças. Sendo o desejo indestrutível, e não podendo ser anulado, Aires ensaia operar seu limite e sua ordenação. E é num dos encontros com Pedro e Paulo que o vemos exercitar essa ordenação, quando dá a cada um deles uma citação de Homero. Paulo lê o começo da *Ilíada*, referente a Aquiles, e Pedro lê o começo da *Odisséia*, referente a Ulisses. "Era um modo de definir o caráter de ambos, e nenhum deles levou a mal a aplicação. Ao contrário, a citação poética valia por um diploma particular" (EJ, p. 88 - grifos nossos). Logo em seguida, dando ambos razão ao conselheiro, Paulo chama Pedro de "velhaco" e, por sua vez, este o chama de "furioso", e "sorrindo de fé, de aceitação, de agradecimento, sem que achassem uma palavra ou uma sílaba com que desmentissem o adequado dos versos" (EJ, p. 88-89). Mas a avaliação do caráter que o conselheiro faz dos gêmeos, na verdade, segue o rastro genuíno da correção por boas maneiras que engendra uma operação discursiva que condensa e desloca sentidos ao mesmo tempo.

O verso da *Ilíada* que Paulo lê, destaca a cólera de Aquiles, emoção funesta que pode levar à morte ou ao assassinio. O verso da *Odisséia* que Pedro lê faz sobressair a astúcia de Ulisses, qualidade que pode levar ao erro. Fúria e velhacaria, como entendem os gêmeos a partir daí, são defeitos que podem ser corrigidos, uma vez reconhecidos por quem os têm. A intervenção virtuosamente civilizada de Aires chama Pedro e Paulo à ordem que o simbólico impõe: a cólera e a astúcia podem se equilibrar no que a segunda pode servir à primeira, transformando e reorientando o que há nela de nocivo e voltado para a destruição e, assim

fazendo, contornar as possibilidades de indução ao erro que a astúcia mesma pode causar. Subrepticiamente, o conselheiro faz uma censura à inimizade dos gêmeos conclamando-os à amizade, à concórdia e pretende fazê-los compreender, através da avaliação de seus caracteres, que eles podem complementar o que falta num ao que sobra no outro. Eis aí uma concepção do equilíbrio que os levaria à cumplicidade e à glória futura com um extraordinário proveito.

Enfim, a encenação do desejo – ou sua realização – é representada por Machado em *Esaú e Jacó* com todos os elementos de sua estrutura, sem que se descuide da possibilidade do simbólico. Como demonstramos ao longo da análise desse romance, todo curso da encenação pode ser capturado através de seus indicativos numa ordem desejante que se imbrica na ordem de sua narração, como um texto paralelo a ser decifrado. O relato da história dos gêmeos Pedro e Paulo, portanto, leva o leitor a se confrontar com uma outra realidade. Esta não é o que aparenta a marcha prosaica e verossímil da narração, mas a realidade do desejo que se encena – desejo de ter um desejo insatisfeito –, demarcada nos atos e palavras das personagens. Assim, apontamos em nossa análise, que, uma vez enunciado, o desejo de morte determina as escolhas e os destinos dos gêmeos, atualizados pela discórdia entre eles, malgrado as tentativas de reparação e seu arremate simbólico.

CAPÍTULO II

***MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS:* DO DESEJO PERVERSO À PERVERSÃO DO DESEJO**

2.1. A enunciação perversa, a moral e a norma

Memórias Póstumas de Brás Cubas é a “autobiografia” de Brás Cubas que, depois de morto, resolve escrevê-la como quem relata suas memórias.

De tudo que o autor narra sobre sua vida, ressalta-se seus amores juvenis por Marcela, uma prostituta de luxo, que quase leva a família à ruína. Para dar fim à relação, é enviado para a Europa à força pelo pai, Bento Cubas, de onde volta doutor às vésperas da morte da mãe.

Depois de um inconseqüente namoro com Eugênia – moça pobre, bonita, mas coxa e filha ilegítima, sem sobrenome – Brás Cubas fica noivo de Virgília Dutra, cujo pai poderia favorecer a pretendida carreira política do rapaz. Porém, Virgília lhe é roubada por Lobo Neves, também candidato a uma carreira política, e mais decidido.

Anos depois, Brás Cubas – solteirão – e Virgília – esposa de Lobo Neves – tornam-se amantes. Vivem, por algum tempo, uma paixão que não viveram quando noivos. Mas a paixão esfria e os amantes se separam. Sabina, irmã de Brás Cubas, arranja-lhe uma noiva – Nhã-loló (Eulália) – que morre, vítima de uma epidemia de febre amarela.

Sem objetivos na vida, Brás Cubas reencontra Quincas Borba, um colega de infância, que se diz filósofo e expõe a ele uma filosofia, o Humanitismo.

Quincas Borba enlouquece e Brás Cubas, procurando uma forma menos tediosa de viver, tenta a política. Aspirando à celebridade, pensa produzir um remédio que levará seu nome – o emplasto Brás Cubas. Ironicamente, é trabalhando no projeto do emplasto que apanha um golpe de ar e, em conseqüência, vem a contrair uma pneumonia da qual vem a falecer.

A história de Brás Cubas, consoante essa síntese, parece árida e desinteressante. Sua leitura, por extensão, instiga mais. Tratando-se de um romance de Machado de Assis, há bem mais a considerar nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*: trata-se menos de uma *biografia*

que de uma confissão, trucada em muitas passagens por seu autor putativo. Ele já apresenta, em seu prólogo, uma previsão de quantos leitores terá, em enumeração decrescente: “[...] nem cinqüenta, nem vinte, e quando muito dez. Dez? Talvez cinco” (MPBC, p. 16).¹ Talvez cinco *finos leitores* como também refere, mais adiante, a quem pagará “com um piparote” se não agradar (MPBC, p. 16 – grifos nossos).

Que não se avalie esses termos do prólogo como advertência que vem a fazer o leitor desistir de ler o romance, mas como um aviso que não dispensa o humor. Dando-se prosseguimento à leitura, nota-se que a ordem narrativa não segue um curso ordinário que se costuma perceber, com um seguimento regular. O leitor se depara – certamente o “fino leitor” – com o fato de que está adentrando um campo movediço onde terá muito a decifrar e mais ainda a compreender. Notadamente o campo do desejo, do qual Machado apresenta sua primeira e original articulação, enviando um esboço de sua estrutura, como num projeto que se completará através de romances posteriores e terá em *Esaú e Jacó* sua feição mais acabada, tal qual já apresentamos no capítulo anterior.

A estrutura da realização do desejo, tal como se apresenta em *Esaú e Jacó*, tem, portanto, seu projeto anunciado vinte e três anos antes em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880-1), uma antecipação profética que se lança através de *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899). Instituído o “narrador volúvel” nas *Memórias*, Machado especula, nos romances imediatamente posteriores, acerca da *errância do desejo*, implicada em seu descentramento em relação à satisfação. Considerando esse narrador volúvel, Schwarz (1990, p.185) afirma que se trata de uma “técnica literária” e de “uma representação em ato do movimento da consciência, cujos representantes vão compondo o mundo – vasto, mas sempre *interior*” (Grifo do autor). E que se desconfie desse *interior* no que volúvel se avizinha de fútil, repercutindo as vindicações narcísicas do narrador das *Memórias*, em especial, a quem, certamente, nada agrada mais que sua própria imagem no espelho. O “narrador volúvel” tem sua feição agravada ou atenuada, conforme o que demanda a representação da *errância do desejo* traduzida da ordem narrativa pelas operações que revelam uma ordem desejante. Que se atente para o posicionamento desse narrador, nas *Memórias*, por exemplo, como “um defunto autor, para quem a campa foi um outro berço” (MPBC, p.17), como se narrando a fantasia de um novo nascimento, confiado na evidência de que, uma vez morto, ao defunto nada atinge. E, além disso, pode-se fazer personagem de si mesmo, e revezar-se como um ou

¹ Machado de Assis, J. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2000, 28ª edição. As referências a este romance serão tomadas desta edição, com a abreviatura MPBC e a indicação da página correspondente.

outro. Alijado do mundo dos vivos, está livre para auferir da inatingibilidade (FREUD, [1908] 1973). O “narrador volúvel” das *Memórias*, diferente daquele que já situamos em *Esau e Jacó*, exercita “a volubilidade ubíqua [...], a futilidade presunçosa; enfim o descaramento, cujo surto depende das circunstâncias externas favoráveis [...]” (BOSI, 2002, p. 20). Mas, encontra-se também nesse exercício a vez de deslizador de sentido que, ao contrário da *atenuação*, pontuada no romance dos gêmeos, caracteriza-se pela propensão para mudar e pela versatilidade. Acrescente-se que o fato de Brás Cubas ser um defunto autor aponta para um dizer depois de morto que “deve conter aquilo que ultrapassa o dito, o excessivo, para que fique demonstrado que o excessivo não está sobrando, mas está realmente dentro, e que, portanto, já não existe excesso, já não há um além do dito” (ANDRÉ, 1995, p. 26). E se não existe excesso, se não há um além do dito, nada sobra, não há resto. Diga-se que essa ultrapassagem é uma revisitação da vida como instância de observação.

Há uma outra particularidade desse dizer que se pode assinalar, retrazendo-se o “narrador volúvel” e o “movimento de consciência”, pontuados por Schwarz. Esse dizer adquire o aspecto do mutável, do variável, que apresenta ao leitor a fala de “um viajante que vai junto à janela de um vagão e descreve aos seus companheiros [que escutam] como a paisagem vai mudando ante seus olhos” (FREUD, [1913], 1973, p.1669). E não deixa escapar nem os detalhes que pareçam desagradáveis, ou mesmo escabrosos, de comunicar. O enquadre narrativo do romance é decididamente incrível: é apresentado como escrito por um defunto, um morto, do outro lado da vida, “no outro mundo” (MPBC, p.16). Esse teor fantástico, essa *inverossimilhança*, aponta para o feitiço do relato de um defunto revisitando a própria passagem entre os vivos, contando suas memórias e, obviamente, não para uma obra escrita em vida só dada a conhecer após a morte do autor. Reavaliando suas atitudes e comportamentos de quando vivente, o defunto autor se posiciona aí “criticamente” acima de si mesmo. Assim, o que haveria de “desdenhoso” no personagem Brás Cubas se opõe ao que haveria de “regenerador” no autor Brás Cubas. Trazendo ao leitor o paradoxo que, afinal virá a coroar-se no último capítulo do romance, como um anti-clímax, um despropósito. E levar a pensar na inofensiva diferença entre estar vivo e estar morto.

No último capítulo, o defunto autor afirma: “– Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da *nossa miséria*” (MPBC, p. 176 – grifos nossos). E essa afirmação possui um cunho generalizante, revertendo-se contra ele mesmo. O legado, na verdade, ele o recebeu, e é nessa condição que se desdobra em seu discurso, em que se encontra, inclusive, o esclarecimento de seu caráter, por não ter omitido nele, sobretudo, os

detalhes desagradáveis de comunicar. Brás Cubas faz a afirmação fechando o balanço resumido da própria vida. No balanço, as sobras e as faltas aparecem tal qual os itens de um inventário: há o que não alcançou; o que não foi; o que não conheceu, e isso ocupa os lugares da coluna das faltas. A coluna das *sobras* contém: não padeceu de morte à míngua, nem de demência e, para terminar, não teve filhos (MPBC, p. 176). Inventário pronto, configura-se uma quitação com a vida, pois sugere um saldo *zero*, valendo, além disso, a pretensão de ter causado um bem não deixando por herança o que seria o *seu* legado: a miséria. O majestático “nossa” estenderia, a bem da moral, sua desfaçatez ao gênero humano, no qual se poderia encontrar, em alguns de seus indivíduos, a convicção de que a vida faz sentido. Considerando seu balanço das negativas, com saldo *zero*, não é por acaso que pretende estender aos outros as cláusulas de um contrato de comunhão de bens, escrito com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia” (MPBC, p.16). Se os fatos da vida de outros cada um depõem o contrário, pior para os fatos porque não negam a repetida e notória “insuficiência humana”. Como sugere Bosi (2002, p. 50), Brás não leva “a sério nem os outros nem a si mesmo”, um preceito excessivo da “volubilidade ubíqua” da “futilidade presunçosa”. Por outro lado, e então, seria mais pertinente concluir que ele não tinha nada que legar, implicação lógica de um saldo *zero* no inventário da vida. Aí está a miséria. Um suposto intuito regenerador que move o autor Brás Cubas não absolve o que há de desdenhoso no personagem Brás Cubas. O esclarecimento de seu caráter, na verdade, tende a condená-lo.

Bem antes, no capítulo em que narra as circunstâncias de seu nascimento, Brás Cubas se vale das informações de terceiros. Tratando-se de uma narrativa em primeira pessoa, expressa: “digo essas coisas por alto, segundo ouvi narrar anos depois; ignoro a mor parte dos pormenores daquele famoso dia” (MPBC, p. 31). Entretanto, mesmo afirmando ignorar os pormenores, em sua maior parte, demonstra conhecer o suficiente deles no que referem sua apresentação “ao mundo”. Não se lhe escapam certas inscrições históricas que farão valer em sua constituição, aquela de um sujeito a quem as prerrogativas da norma passam despercebidas ou cuja percepção se dá pela força da oportunidade e/ou do favorecimento. Apontando a presença dos que prognosticavam a seu respeito no dia de seu nascimento, Brás informa: “Meu pai respondia a todos que eu seria o que Deus quisesse; e alçava-se no ar como se intentasse mostrar-me à cidade e ao mundo; perguntava a todos se eu me parecia com ele, se era inteligente, bonito...” (MPBC, p. 31). E essa recepção inicial distingue a base do que se sucederá na infância do defunto autor, ou desde sua infância: será exibido ou se exhibirá, como o penhor da própria excelência, fazendo-se ter as qualidades que lhe imputam sem limites,

principalmente a esperteza. Viverá, então, a infância, entre um pai “impermeável às exigências da moral ou da razão”, como observa Schwarz (1990, p. 122) e a mãe “fraca, de pouco cérebro e muito coração, assaz crédula, sinceramente piedosa” (MPBC, p. 33). Juntam-se a esses outros familiares que, reunidos, indicam o que Brás nomeia como a “expressão geral do meio doméstico”: “vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, da frouxidão da vontade, domínio do capricho e o mais” (MPBC, p. 34). E arremata: “Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor” (MPBC, p. 34).

A apresentação do recém-nascido “ao mundo” tem um aspecto de ritual, especialmente do que se celebra entre os iguais. Trata-se de uma recepção de boas-vindas que exclui as diferenças. Seu pai o consagra, solicitando a confirmação dos atributos que se confere: beleza e inteligência, uma vez que da fraqueza, sensibilidade e credulidade da mãe, Brás não deve, nem deverá, possuir nada. Da rede *desprezível* dos parentes, salva-se a tia materna Dona Emerenciana, senhora austera e de sólidos princípios, única pessoa da casa que fazia valer sua autoridade. É essa tia, num dos episódios narrados a ser analisado adiante, que arrancará o menino da cadeira e o entregará a uma escrava. Criança, ele ousa perturbar o curso de uma comemoração em sua casa, interrompendo uma apresentação de glosas com brados, berros e batidas de pés, tendo como motivo seu “desejo” de comer uma compota antes que fosse servida aos convidados (MPBC, p. 37). Apenas a tia que, para a felicidade de Brás, viveu pouco tempo em companhia da família, tem uma espécie de menção honrosa de parte dele, uma vez que lhe acentua as grandes diferenças dos outros: “Não digo nada de minha tia materna, Dona Emerenciana, e aliás era a pessoa que mais autoridade tinha sobre mim; essa diferenciava-se grandemente dos outros; mas viveu pouco em nossa companhia, uns dois anos” (MPBC, p. 34). Deduz-se que, em termos comparativos, não se tratava de “um caráter vulgar”, não tinha “o amor das aparências rutilantes”, “do arruído” ou era “dominada pelo capricho”. Sobretudo não era “fraca” nem “piedosa”.

O que faz a diferença é que Dona Emerenciana intervinha nas maquinações da criança arguta, traquinas, em cujo crescimento os pais não intervinham, ou seja, no que o próprio Brás nomeia como sua “malignidade” (MPBC, p. 32). Essa “malignidade” da criança é ilustrada por episódios evocados com frieza moral ou melancólica desde seus cinco anos quando veio a merecer a alcunha de “menino diabo” (MPBC, p. 32): a quebra da cabeça de uma escrava que lhe negou uma colher de doce de coco; a tortura do escravo Prudêncio a quem fazia de cavalo. Puxar o rabicho das cabeleiras; dar beliscões nos braços das matronas também eram outras justificativas para a alcunha. No conjunto, eram as “expressões de um

espírito robusto” e “mostras de um gênio indócil” (MPBC, p. 33), legitimados pelo fato de que o pai o tinha em grande admiração, e se às vezes o repreendia “à vista de gente, fazia-o por simples formalidade”. Em particular, dava-lhe beijos (MPBC, p. 33). Um pai que entrou a admiti-lo “às anedotas reais ou não, eivadas de toda obscenidade ou imundice” (MPBC, p. 33) aos onze anos.

Decerto em sua evocação da infância, o defunto autor ultrapassa os limites da síntese dos traços que emolduram e alicerçam sua natureza e seu caráter, pontuando todos os seus vícios e nenhuma virtude. Ela perfaz – a evocação – o que Schwarz (1990, p. 122-126) sugere ser “a deseducação de Brás”. Há um interessante recorte nessa sugestão quando indica que

o pai namora-se do filho, sobretudo em seus malfeitos, que funcionam como extensão graciosa da impunidade do primeiro. Atropelar a dignidade do próximo e viver como manda o capricho são condutas que parecem indicar existência acima da lei (SCHWARZ, id., p. 125).

E a interpretação desse estudioso, embora diversa da nossa, fornece, nesse recorte, um grande reforço porque subscreve o que, na ordem narrativa das *Memórias*, se projeta na ordem desejante: os elementos que constituem o enfoque da perversidade polimorfa, afirmada inclusive na descrição do meio doméstico de Brás, pela via que mostra o sujeito como “o agente de suas próprias leis, desafiando e transgredindo [...] o ideal que não seja ele mesmo (HELSINGER, 1996, p. 76 – grifos do autor). Por essa via é que se encena, no romance, o desejo do perverso em sua essência mais refinada, no que sua representação, considerada a força mimética da linguagem machadiana, revela um grande polimento quanto aos recursos estilísticos. A figuração, ora operada pela ironia, ora pela metonímia, faz sua mostra de modo que o “leitor verdadeiramente ruminante” – convocado em *Esaú e Jacó* – se enrede no desafio de decifrá-la. Esse leitor se depara, por entrevisão, com o imperativo que governará a juventude e a idade adulta de Brás, o de que o “sujeito determina o que é bom para si mesmo e instaura isso como regra. Nesse nível, não há nem bem nem mal, nem vício nem virtude, a não ser referidos a cada sujeito individual” (MONZANI, 1996, p. 200). Assim sendo, os vícios e as virtudes os são para quem os buscar, instaurando como regra a determinação do que é bom para si mesmo, relativizando bem e mal, vício e virtude, ou suprimindo suas diferenças. O sujeito perverso exclui os critérios estabelecidos pela moral vigente (CHEMAMA, 1995; MONZANI, 1996).

Ora, ser um defunto autor escancara o privilégio de falar do passado com grande imunidade, especialmente do passado indestrutível que modela o futuro ou prefigura sua

imagem. E podemos afirmar que Brás cifra sua felicidade em fazer prevalecer seu próprio ideal, sempre tal como o era em sua infância, com respeito a todas às suas tendências e é a isso que ele aspira (FREUD [1914] 1973). Eis aí o desejo que se encena, numa empresa em que a ação se sobrepõe ao pensamento, usando um saber sem dúvida e sem culpa para ordenar o gozo, e ordenar um seu duplo sentido: “regular e prescrever” (HELSINGER, 1996, p. 74). Não há posição melhor do que a do “narrador volúvel” para ensaiar, na ordem narrativa, o que a dissimulação e o descaso podem fazer da moral uma motivação de seu contrário ou de uma outra moral codificada opostamente, mas cuja oposição se vale, com grande oportunismo, de certa simetria com a primeira.

Retomando o episódio da intervenção corretiva da tia Emerenciana, seu desdobramento ilustra bem a sobreposição da ação sobre o pensamento, a ausência de dúvida e de culpa. Certamente, Brás leva a cabo um preceito excessivo: atribui ao glosador toda a causa do vexame que o faz passar a tia diante dos convidados, bem como a de sua frustração por não ter comido da compota. Então, vinga-se, metendo o glosador num vexame pior, com os requintes de sua “malignidade”: torna-o vítima de um escândalo (MPBC, p. 38); cobre-o de vergonha, denunciando o flagrante sobremaneira desonroso. O glosador “era um homem grave, o Doutor Vilaça, medido e lento, quarenta e sete anos, casado e pai” (MPBC, p.37). Sobra-lhe respeitabilidade. Brás começa por espreitá-lo e por segui-lo durante todo o tempo, e o vê conversar com Dona Eusébia, observando nele “chispas de volúpia”, envolvidos ambos num jogo de sedução. Vê também o Doutor Vilaça beijar Dona Eusébia, e sai gritando: “– O Doutor Vilaça deu um beijo em Dona Eusébia!” (MPBC, p. 38). A reação dos presentes vem muito ao gosto do “menino diabo”:

Foi um estouro essa minha palavra; a estupefação imobilizou a todos; os olhos espriavam-se a uma e outra banda; trocavam-se sorrisos, segredos, à socapa, as mãos arrastavam as filhas pretextando o sereno. Meu pai puxou-me as orelhas, disfarçadamente, irritado deveras com a indiscrição; mas, no dia seguinte, ao almoço, lembrando o caso, sacudiu-me o nariz a rir: Ah! brejeiro! Ah! brejeiro! (MPBC, p. 38).

Como se vê, a reação do pai é ambígua: irrita-se à primeira vista, e de caso pensado, aprova a traquinagem, anulando a correção. O puxão de orelhas é somente uma reação impulsiva ao imprevisto, afinal o filho perturbara, duplamente, sua comemoração. No que se refere à “deseducação de Brás”, a ambigüidade da relação entre pai e filho suprime todas as diferenças entre o bem e o mal, culpa e dúvida, vício e virtude, ter e ser. A supressão é regulada pelo surto do descaramento e pelo favorecimento da oportunidade. A injunção moral que condena o ato do Doutor Vilaça é a mesma que reprova a traquinagem de Brás. Todavia, a baixeza que

qualifica o primeiro torna o segundo nobre e acertado. Eis aí a simetria que tem como aval a aprovação do pai.

Além da tia Emerenciana, de pouca convivência, o defunto autor menciona uma outra figura de autoridade: seu professor Ludgero Barata. Deste último, diz que ele queria “lição de cor”, “compostura na aula” – nada mais, nada menos, “do que a vida quer” –, mas o professor “lhe metia medo, jamais zanga” (MPBC, p. 38-39). O sobrenome do mestre era motivo de ridicularias e chacotas, senão da parte de Brás, o era, em especial, de certo Quincas Borba, seu companheiro de classe. A tia Emerenciana e o professor Ludgero Barata – é interessante assinalar – não são alvo do descrédito e desprestígio na consideração de Brás: só aqueles cujas insígnias ou marcam por sua austeridade, retidão e convicções inabaláveis, tão configuradoras do ponto de vista da norma e dos auspícios da lei. Eles não são lembrados com rejeição ou rancor. Pesa na lembrança um acento melancólico que se projeta quanto à perda, mas que servem de modelo para o exercício da veleidade e da dissimulação. O ponto de vista da norma e os auspícios da lei fornecem a Brás o conhecimento que precisa, mais para burlá-los que para cumpri-los.

Ora, há que se atentar, no romance, para a feição do escândalo e do espetáculo que apresenta, sendo o episódio vexatório com o Doutor Vilaça um bom exemplo. Para o leitor, o personagem Brás Cubas se torna objeto de curiosidade e desdém por causa de seu comportamento inapropriado. Assim, ele dá seu espetáculo, a saber, escandaliza, tornando ridículas as pessoas atraindo a atenção e a vista dos outros, como se encabeçasse uma representação teatral. As circunstâncias que emolduram esse espetáculo e as ações que nele se desenvolvem ofendem o decoro, desgraçam as pessoas envolvidas, provocando indignação e perplexidade. Ou as induz ao erro, quando não provoca nelas constrangimento e as coloca em condição servil. Porém, essas circunstâncias e ações são reguladas por normas que se opõem e coexistem, desmentindo-se. É exatamente essa coexistência que engendra os princípios de uma alegoria perversa – bem exemplificada em toda a passagem da comemoração que vimos de analisar –: há uma ordem moral que se faz valer e se superpõe à outra, também mantida e coexistente. Evocada a segunda a primeira vem a desmenti-la ou a recusá-la, como se suas injunções e premissas fossem apenas invenções que podem ser descartadas com palavras e atos (CHEMAMA, 1995). O puxão de orelhas, disfarçado, que o pai de Brás lhe aplica e a posterior sacudida no nariz seguida do “Ah! brejeiro!”, repetido, são uma ilustração da coexistência. Eis o mecanismo da *recusa*.

Aí está a base da “deseducação de Brás”. A atmosfera em que ela se desenvolve modela o futuro do “menino diabo”, configura a imagem indestrutível do passado que se projetará. O desejo que se enuncia já o marca como um “fátuo prisioneiro dos desejos, que aspira egoisticamente ao gozo, ao poder e à glória. Sua história evolui num palco onde reina a *decomposição* dos seres e das experiências [...], tudo se esvai, tudo apodrece” (MERQUIOR, 1977, p.172 – grifo nosso). O gozo, o poder e a glória são elementos importantes no direcionamento da encenação do desejo do perverso e encarnam a substituição metonímica de um objeto que delinea a experiência da paixão, no caso, de Brás Cubas. Nessa experiência, o desejo é o que suporta o ideal desse objeto, estruturando os vínculos relacionais e com uma realidade que se transmuta. Nada melhor que a posição volúvel do narrador, que o exercício da volubilidade para demonstrar o movimento da experiência que configura, na ordem narrativa das *Memórias*, uma fiel acepção do gozo: as múltiplas relações com a satisfação que um sujeito desejante pode esperar e experimentar, no uso de um objeto (CHEMAMA, 1995), ou que pode obter com ele. A ambigüidade, a articulação rápida e fácil, a propensão para mudar e a versatilidade são características pontuáveis na ordem narrativa.

A encenação do desejo, tal como se dá em *Esaú e Jacó*, a qual examinamos no capítulo anterior, traz a chancela da morte que se avizinha dos gêmeos Pedro e Paulo nas figuras da discórdia e da inimizade. Mas se encena com um risco destacado pela atenuação expressada, em especial, pelo posicionamento do narrador. Este infunde no personagem Aires o tom conciliador que empurra o movimento da encenação do desejo para uma possibilidade simbólica que acumplice os gêmeos na transformação do que os ameaça, no que astúcia do segundo venha a servir à cólera do primeiro, reorientando o que há nesta última de nocivo e voltado para a destruição. Entretanto, nas *Memórias*, a encenação se dá sob o signo da festa, do *divertissement*. A possibilidade simbólica não se apresenta para sugerir o equilíbrio que proporcionaria uma reorientação. Isso implica o movimento do personagem Brás Cubas em experimentar um mundo em que vigora o invento com a referência única de seu criador: “vasto, mas sempre *interior*”. Ou seja, um mundo que não existe em parte alguma, em nenhum lugar. Trata-se de um outro mundo cujas coordenadas espelham uma imagem invertida da realidade ou *deste* mundo. De outro modo, uma região desconhecida a explorar, senão a experimentar. Sua construção vai sendo apresentada paulatinamente ao leitor ao longo do romance, tanto através da “galhofa” como da “melancolia”, pena e tinta de sua escrita.

Para que se veja o mundo do personagem Brás Cubas como realmente é, deve-se estar fora dele. É o que Machado faz supor com a expressão shakespeariana *undiscovered country*², referência de força metafórica excepcional. A região desconhecida onde se instala o autor Brás Cubas para escrever suas memórias não é exatamente o mundo dos mortos, mas, com certeza, é uma região fora do mundo. Considere-se a oportunidade de estar lá para revisitar e percorrer a própria história e resgatá-la sem que haja qualquer impecilho. Nessa região fora do mundo “novas sintaxes, novas lógicas, paradoxos, novos sujeitos e objetos vão sendo descobertos, produzidos, consumidos” (HELSINGER, 1996, p. 62). O que sói parecer absurdo adquire uma feição concreta a partir da representação: o autor Brás Cubas está nesse lugar onde a temporalidade, em sua ordem metódica, se anula e onde as oposições significantes se transmutam. De lá ele pode vislumbrar e resgatar a força do ideal que regeu sua vida. E o saldo zero que vem a importar finalmente como resultado de seu balanço é como uma anulação que se dá entre o positivo e o negativo em uma operação algébrica, em que a *relatividade dos valores* pode fazê-la dar em nada. Ademais, relatando suas memórias, o defunto autor, instalado numa região desconhecida, parece não fazer, na verdade, algo além de documentar a miséria e a nulidade, empenhando-se no que jamais se empenhou em vida. Uma observação de Gledson (1999, p. 23) vem a calhar aqui: “Brás Cubas só é capaz de escrever porque está morto: em vida foi um personagem trivial demais para se interessar por tal coisa”.

Ora, o feitio dessa região fora do mundo é bem montado por Machado nas *Memórias* através do manejo da linguagem articulada na narração, pela voz do “narrador volúvel”. O que Schwarz (1990, p. 185) denomina “representação em ato do movimento da consciência” tem como correlato a associação livre, segundo a psicanálise, por meio da qual o sujeito constrói seu discurso, revelando-se. Rouanet (1993, p. 313) ratifica Schwarz, afirmando:

É a volubilidade que determina o enredo, a biografia e a motivação [...]; é ela que, *interiorizada* como forma, dá sua *fisionomia própria* ao estilo do narrador. O capricho está presente, *seja rapidamente*, no ciclo acelerado da construção formal, *seja em câmara lenta*, na sucessão dos diferentes episódios (grifos nossos).

E as pontuações que fizemos a respeito dessa questão na análise de *Esaú e Jacó* se arremetem às *Memórias*, uma vez que consideramos seu aspecto narrativo. A “fisionomia própria” do estilo do narrador chama atenção para esse aspecto na afirmação de Rouanet. Mas o que em *Esaú e Jacó* possui o feitio de acabamento “paradigmático”, nas *Memórias* se apresenta como

² Região desconhecida.

um exercício antecipatório e revelador. Assim sendo, agregue-se a sugestão do caráter vedado que introduz a suspeita de um texto paralelo que diz o que o aspecto narrativo encobre, em sua aparência, numa espécie de movimento do significante que envia a múltiplos significados numa *cadeia associativa*. A disseminação de indícios de significados ocultos no romance por parte de Machado faz o leitor entender, senão suspeitar, que a personagem Brás Cubas desconhece o que o autor Brás Cubas, paradoxalmente, conhece. Nosso assinalamento da região desconhecida – *undiscovered country* –, da força metafórica dessa expressão, implica também o fato de que “não pode haver metáfora sem metonímia” (LACAN, 1999, p. 80). Por esse viés, uma afirmação de Sant’Anna (1973, p. 122) faz pensar que

o autor [Machado] está criando uma realidade que, sendo em muitos pontos autônoma, chega até a se desinteressar da lógica e dos preceitos comumente utilizados pelas narrativas de estrutura simples, que procuram conferir o que se narra com o que está narrado.

Dito de outro modo, confrontamo-nos, na narrativa, com significantes que se articulam *in praesentia* aquilo que nela ocorre, enquanto os significados se articulam *in absentia*. Fazer com que emerja a ausência da presença é tarefa do crítico, motivado certamente pela suspeita.

2.2. As motivações fálicas e as vias de transgressão

A alegoria perversa que mencionamos antes, ensaiando traduzir seus princípios – com exemplo do episódio da comemoração em que Brás, criança, submete o Doutor Vilaça a um grande vexame – apresenta, logo de início, a moldura de seu fundamento. Mas não apenas no que se apresenta de imediato como “absoluto egoísmo e desejos hostis carregados de indiferença” (HELSINGER, 1996, p. 58). Há um detalhe no aspecto narrativo que pode passar despercebido numa incursão desavisada. O gancho histórico em que se articula o episódio é a abdicação e o exílio de Napoleão Bonaparte – contra quem o pai de Brás Cubas, Bento Cubas, “nutria um ódio puramente mental” (MPBC, p. 35) – para a ilha de Elba, em 1814, consequência de sua derrota em Leipzig. A memória do defunto autor desfia o regozijo público da população do Rio de Janeiro à chegada da notícia e também os festejos da família real brasileira.³ O pequeno detalhe, assinalável nos entremeios do relato do enorme espetáculo dado por Brás, se destaca:

³ A fuga de D. João VI de Portugal com toda a família, em 1808, para o Brasil, sob a ameaça do exército napoleônico, justifica os festejos

Figurei nesses dias com um espadim novo, que meu padrinho me dera no dia de Santo Antônio; e, francamente, interessava-me mais o espadim que a queda de Bonaparte. Nunca me esqueceu esse fenômeno. *Nunca mais deixei de pensar comigo que o nosso espadim é sempre maior que a espada de Napoleão* (MPBC, p. 35 – grifos nossos).

E aí está, para além de qualquer ingenuidade que se possa inferir, a menção do fundamento de toda a alegoria perversa, ou seja: as motivações fálicas. Se seguimos o fio comparativo do “fenômeno” a que Brás se refere, tomemos a espada em um dos aspectos de sua dupla função simbólica no que apenas ele se manifesta. Ela simboliza o poderio e, nesse caso, o poderio destruidor, sem que se exclua a dualidade relativa aos seus dois gumes, que marcam a pendência entre o desejo e a realidade, e que inspira o combate pela libertação do primeiro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990). Sendo o símbolo do poderio, a espada é uma representação do falo, acrescentando-se à comparação de Brás Cubas o acento hiperbólico: seu poderio – o que se representa em seu diminuto espadim – é bem maior que o de Napoleão Bonaparte, cujo poder subjugou a Europa. Afinal de contas, seu pai, que nutria ódio pelo corso, sustenta um amor desmesurado por ele.

Ocorre que o falo, no que pese sua acepção conceitual na psicanálise, é um simulacro, penhor de potência e de saber, via de regra um símbolo tomado da lógica do inconsciente. Trata-se de um operador da dissimetria essencial ao desejo e ao gozo. O falo é o significante destinado a designar, em seu conjunto, os efeitos de significado, condicionando-os por sua presença de significante e não podendo representar o seu papel senão velado (LACAN, 1995). A dissimetria essencial ao desejo e ao gozo, que o falo opera, transforma-se no aspecto narrativo das *Memórias* através da voz narrativa: a primeira pessoa do singular, usada com a intenção distanciada e inimiga, emoldura a narração de uma forma discursiva perversa de auto-exposição.⁴ Como ao desejo se opõe uma interdição, há que se calcular um desvio considerável para satisfazê-lo e, assim sendo, em sua realização imaginária, em sua encenação virtual, há que se apresentar uma coisa sendo outra. A afirmação de Merquior de que Brás Cubas é “um fátuo prisioneiro dos desejos, que aspira egoisticamente ao gozo, ao poder e à glória” – a que já nos referimos – traz essa fórmula porque enfatiza a vaidade e a petulância que se expressam em seu discurso e que não são mais que a ocultação devida do falo. Além disso, esse discurso tem sua fundação nas palavras e na eloquência em que a língua tem, como a espada em sua expressão simbólica, dois gumes. E mais ainda: a vaidade e a petulância são

⁴ Baseamo-nos numa sugestão de Schwarz (1990, p. 78)

“virtudes” bem assentadas no déspota ou que regulam o espírito de toda a libertinagem, no que pesem a solidão e o egoísmo em que se posicionam tanto o primeiro como o libertino.

Novamente, aproveite-se o episódio da comemoração, o da compota, em que o “menino diabo” se posta “solitário e deslumbrado” (MPBC, p. 37) a namorá-la – “a compota de sua paixão” –, enquanto seu pai “não via nada; via-se a si mesmo” (MPBC, p. 37), nem percebia os olhos do filho a pendular entre ele e o doce, apelando para que lhe desse a primazia de ser servido antes de todos os convidados e em detrimento deles. Aliás, por essa via, salta do aspecto narrativo também mais um respaldo do que vem a ser o caráter do defunto autor, com a indicação de que pai e filho nada têm a dever um ao outro: completam-se na vaidade. Para que Bento Cubas venha notar o filho, é preciso que este irrompa em “brados e pontapés”, perturbando a comemoração. O pai, diante disso, chama uma escrava para lhe servir o doce, mas é debalde porque a tia Emerenciana triunfa em sua intenção corretiva. Frustrado pelo pai e pela tia, resta ao “menino diabo” vingar-se num terceiro, o Vilaça, através de uma ação calculada e constrangedora que, posteriormente, vem a ter a aprovação paterna. Sem dúvida, esse episódio aponta para uma inscrição na subjetividade de Brás que vai regular, como princípio, todos os seus empreendimentos: se os fatos estão contra ele, pior para os fatos e, para determinados fins, meios determinados que os justificam muito bem. Sendo os fins escusos, nada melhor que meios também escusos para atingi-los.

A excelência do caráter de Brás se fundamenta na postulação maquiaveliana da flexibilidade da virtude à disposição do príncipe: não há virtude sem seu vício correlato, podendo uma figurar o outro conforme as circunstâncias, rejeitadas suas diferenças ou oposições. Valeria aí a prática relacional de que, para os amigos justiça e, para os inimigos, a lei, tornando relativa a avaliação do quanto de benefício ou malefício pode trazer um ato praticado contra outrem.⁵ E a rejeição das diferenças não só torna flexíveis as virtudes à disposição do príncipe – ou do déspota –, também regula o capricho que conduz as ações do perverso. Nesse ponto, a ambigüidade da relação entre pai e filho tem seu efeito. O que Gledson (1999, p. 61-62) assinala como “diminuição da autoridade paterna, já que o pai de Brás Cubas é antes indulgente que arbitrário”, na verdade se apresenta como um contraste que inocula uma espécie de dupla vinculação da virtude com o vício, ou da tendência a situar cada um, circunstancialmente, como seu contrário. Haja vista o exemplo de que o pai repreendia o filho em “presença de gente, por pura formalidade” e lhe “dava beijos em particular”. Mas,

⁵ Baseamo-nos num argumento de Bignotto (1992). As fronteiras da ética: Maquiavel, p. 115.

considerado o peso das circunstâncias, esse pai – como situaremos adiante – vem a utilizar a força bruta, o que se dá de “modo compreensível”, conforme Gledson (id., p. 62).

Ora, o tempo em que teve amarguras na vida, como o em que foi açoitado pelo *terror*, Brás Cubas só o evoca em seu relato dos seus dias de escola, sob o jugo do professor Ludgero Barata, mentor que não dispensava a palmatória, instrumento de trabalho excepcional. Em sua evocação, que ele mesmo se refere como um salto na narrativa, o defunto autor tece um elogio à palmatória, “benta palmatória”, e lamenta não ter ficado sujeito a ela, signo de legitimidade da violência quando usada para impor o bem (MPBC, p. 38). Ou para imprimir na formação do caráter as qualidades singulares, aquelas próprias dos que virão a ser grandes homens, à força de um *compelle intrare*. Entretanto, também há a imputação ao nome do mestre a qualidade de “funesto” (MPBC, p. 39), trazendo ao elogio certo acento irônico e que se traduz pela descrição de um homem que “bufa, grunhe” e, “calado e obscuro”, vem a dar seu “grande mergulho nas trevas da morte sem enfadar o mundo com sua mediocridade” (MPBC, p. 39). O elogio adquire a forma do apupo, da vaia que se dissolve a seguir no panegírico a Quincas Borba, “uma flor”, o “menino mais gracioso, inventivo e travesso” jamais encontrado por Brás em sua infância e em toda a sua vida (MPBC, p. 39). O acento irônico se evidencia a partir do significado do nome do professor que traz uma sugestão contundente, mas que recai no vazio da recepção do aluno como um repto de validade vencida: “lança de fama” (GUÉRIOS, 1981, p. 165) e, não por acaso, faz um par coerente com a que é “digna; a que tem merecimento” (GUÉRIOS, id., p. 110), a tia Emerenciana. A força bruta – ou a violência – só faz com que Brás a ame menos que a inocuidade de seus resultados em sua educação, o que lhe acentua a veleidade. Ou a torna um correlato extravagante da indulgência. O elogio, portanto, não é mais que uma depreciação; a fama e o anonimato são sinônimos; a dignidade é um requisito dos desprezíveis. Eis aí uma forma de acomodar oposições numa relação perfeita de coexistência e complementaridade (ROUANET, 1993).

E essa inversão metafórica, entretanto, guarda mais uma aproximação embutida. O narrador inclui nela seu *ponto de basta* ao insinuar uma semelhança entre o destino do professor e o de Quincas Borba: toda graciosidade, inventividade e travessuras do colega de Brás, acrescidas do “garbo e de certa magnificência nas atitudes e nos meneios quem diria...” (MPBC, p. 39), apontam para um fim inesperado e funesto cuja menção prefere suspender, realizando um salto temporal. O destino de Quincas Borba não se iguala ao do professor, mas encerra, comparativamente, tudo o que o excesso e a escassez mobilizam: o que falta ao primeiro sobra no segundo e vice-versa, mas eles têm em comum “o grande mergulho nas

trevas”.⁶ E o salto temporal interrompe o anúncio do destino de Quincas Borba, uma vez que o defunto autor adentra o fim de sua adolescência, abandona o relato da infância para tratar do que chama seu “primeiro cativo pessoal” (MPBC, p. 39), quando já se tornara um “lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de bota e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, veloz; como o corcel das antigas baladas” (MPBC, p. 40). De outro modo, “um lindo garção” diante de quem “mais de uma dama inclinou a fronte pensativa ou levantou os olhos buliçosos”, embora apenas uma o tenha cativado (MPBC, p. 40). O narrador assume o tom malicioso a partir de uma falsa hesitação em que qualifica as suas memórias de “castas, *ao menos na intenção, certamente castíssimas*”, mas, afinal, “se há de dizer tudo ou nada” (MPBC, p. 40 – grifos nossos). E faz a opção de dizer tudo, exercitando a ultrapassagem do dito, com a devida licença da morte.

Cativou-o “uma dama espanhola, Marcela”, que “não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código”, um a dama “airosa e vistosa, um corpo esbelto, ondulante, um desgarre, alguma coisa que nunca achara nas mulheres puras” (MPBC, p. 40). O relato feito pelo defunto autor de seu primeiro encontro com Marcela assemelha-se a uma anedota que transita com todas as variedades de eufemismo. É em seu primeiro encontro com a moça que começa a praticar, incipientemente, a arte da sedução, surpreendendo-a com um beijo, forjando uma circunstância que se dá sempre no início de uma relação perigosa. E a prática da arte da sedução implica uma estratégia de conquista, em que o prazer assemelha-se a mais um ganho secundário. A circunstância é forjada à saída de uma festa em casa de Marcela, onde Brás é levado por um de seus tios. Fascinado pela moça, ele inventa que esqueceu o lenço e retorna, encontrando-a no patamar da escada, e a surpreende com um beijo (MPBC, p. 41).

Na narração da conquista, sobrepondo-se as máscaras do eufemismo, destacam-se ao leitor – aquele “atento e verdadeiramente ruminante” – os chavões que aludem a motivos mitológicos, como se retirados de um manual de ação política, considerando-se que

há dois meios de granjear a vontade das mulheres: o violento, como o touro de Europa, e o insinuativo, como o cisne de Leda e a chuva de ouro de Dânae, *três inventos do padre Zeus*, que, por estarem fora de moda, aí ficam trocados no cavalo e no asno (MPBC, p. 41).

⁶ O professor Ludgero Barata mergulha nas trevas da morte, como Quincas Borba vem a mergulhar nas trevas da loucura envolvido pelo seu invento: um sistema filosófico que pretende explicar a natureza humana. Mas, antes disso, vive sua cota de miséria e mendicância as quais mencionaremos adiante.

A iniciação de Brás, portanto, do primeiro beijo às suas decorrências mais escabrosas, torna-se mais uma afirmação de seu caráter. E ele investe no seu empreendimento sem qualquer dúvida ou culpa, percorrendo a via do capricho. A paixão por Marcela se torna seu universo, a delimitação de seu domínio, quer seja pelo uso da força, quer seja pelo uso da astúcia ou pelo disfarce das intenções. Se a moça “mal chegava a entender a moral do código”, o “lindo garção” rasga o código, sem nenhuma intenção visível de juntar seus pedaços nem de reconsiderar suas injunções. O defunto autor declara:

Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo. *Primeiro explorei as larguezas de meu pai; ele dava-me tudo o que eu lhe pedia, sem repreensão, sem demora, sem frieza; dizia a todos que eu era rapaz e ele o fora também.* Mas a tal extremo chegou o abuso, que ele restringiu um pouco as fraquezas, depois mais, depois mais. Então recorri a minha mãe, e induzi-a a desviar alguma coisa, que me dava às escondidas. Era pouco; lancei mão de um recurso último; *entrei a sacar sobre a herança de meu pai, a assinar obrigações, que devia resgatar um dia com usura* (MPBC, p. 42 – grifos nossos)

E isso posto, considere-se que a moral do código não se sustenta sem a prova de realidade. Para Brás, chegar ao abuso extremo não o impede de prosseguir, como se esse extremo pudesse ainda ter seus limites ultrapassados através de uma projeção que se configura apenas na fantasia. A realidade que se dispõe a seu empreendimento – o abuso extremo – se coloca, então, como falsa. Primeiro, *explora o pai*; em seguida, *induz a mãe* e, enfim, lança mão de um último recurso que teria retorno no futuro, resgatado com usura, ou seja, com prejuízo também extremo.

Uma vez suspensa a moral do código, a realidade se anula, eleva-se uma outra moral, que não a do código, a moral do capricho. Passa a vigorar o relativismo integral que intenta arruinar, ou tornar cambiáveis, os valores e os critérios de julgamento. Dadas as circunstâncias, os valores são relativos. Assim, a realidade se adapta ao padrão disposto pela fantasia assentada num deslocamento. Para perpetuar sua conquista, Brás desloca o sentido do desfrute para o do sacrifício recompensado, mas no presente. Ele se justifica com o argumento de que Marcela lhe pagava “à farta os sacrifícios”; espreitava os seus “mais recônditos pensamentos”; “não havia desejo a que não acudisse com alma, sem esforço, por uma espécie de lei da consciência e necessidade do coração”. E também: “Nunca o desejo era razoável, mas um capricho puro, uma criancice [...]” (MPBC, p. 43). Marcela o obedece com “uma obediência de encantar” (MPBC, p. 43). Efetivada a conquista, vale o “sacrifício” para mantê-la.

Machado explana aí uma das tônicas da dialética da perversão, em particular a barganha que faz vigorar a fantasia em detrimento da realidade, uma espécie de tráfico em que os resultados da ação se fazem valer tal qual ela mesma. Como tantos episódios que se sucedem no romance, o narrador machadiano faz com que se afigure na ordem narrativa a *Verschiebung*⁷ freudiana, trazendo o sentido de traficância. Brás transita entre o desfrute e o sacrifício, fazendo de um o penhor do outro, fazendo-se refém da veleidade. Na pior das hipóteses, quando seu idílio aventuroso se encerrar, ele terá, ao menos, a compensação de que sua experiência poderá ser estendida a outra conquista, provendo-o de um diferencial conveniente para empreendê-la. Trata-se de grande vantagem para a especialização de seu calculismo. A dialética da perversão, portanto, é regida pela “lei da restituição ou compensação em série” tal como postulada por Barreto Filho ([1947] 1980, p. 106) em sua prospecção antropológica do capricho nas *Memórias*:

Os seres estão de tal modo encadeados no universo que uns utilizam, segundo suas necessidades ou seu capricho, aqueles que estão colocados no elo imediatamente inferior, enquanto estes últimos, sem que possam alcançar ou compreender sequer os móveis da ação que padecem, exercem a mesma pressão arbitrária sobre os outros, ainda menos classificados, que se acham sob seu domínio.

E sendo assim, a lógica da compensação e da restituição não deve enganar, porque ela contempla não só os “algozes”, contempla também as “vítimas”. Essas posições são intercambiáveis, haja vista o relativismo integral. Se há uma regra que se faz valer aí é a da semelhança em que se põem uns e outros no circuito da barganha. Além disso, cada um destila, magistralmente, sua quota de cinismo. No *affaire* celebrado entre Brás e Marcela, ambos exploram a satisfação que lhes convém, sendo um e outro, a cada vez, o objeto que a provê. Não há, na verdade, um inferior e outro superior no circuito da barganha e, por inferior, não seria menos importante. A “obediência de encantar” de Marcela é uma espécie de exercício do dom de agradar, alimento da paixão de Brás – que, de certo modo, a sabe transitória. Trata-se do que sempre sucede a desobediência categórica, a rejeição de uma oferta ou ainda a intenção calculada que avalia o domínio, emoldurada pelo negaceio. Certo dia, diante da justificativa de Brás de que não lhe podia dar um colar que vira numa joalheria, Marcela retorque que seu pedido era um simples gracejo, que o amor deles não precisava “de tão vulgar estímulo” (MPBC, p. 42). Quando ele, já lançando mão da herança do pai, adquire o colar e lho leva de presente, Marcela o recusa. A justificativa, então, é de que não se trata de um “mimo de escasso preço”, mas de uma jóia muito cara (MPBC, p. 43). Diante da oferta da

⁷ Deslocamento.

jóia, que antes havia qualificado de estímulo vulgar, Marcela, após “um silêncio indignado”, fez “um gesto magnífico: tentou atirar o colar à rua”. Brás a detém pelo braço e lhe pede que não “fizesse tal desfeita”, que ficasse com a jóia. Ela sorriu e ficou (MPBC, p. 43). No dia anterior, ele tomara conhecimento de uma cruz fina de ouro, presa por uma fita azul, que Marcela trazia pendurada ao colo, era uma lembrança de alguém que deveras havia amado e não presente de seu pai como sempre falava. Diante da surpresa de Brás, ela dissera: “Amei a outro; que importa, se acabou? Um dia, quando nos separarmos...” (MPBC, p. 43). Ao levar-lhe o colar, ele usa dessa deixa ao dizer: “– Para te lembrares de mim quando nos separarmos” (MPBC, p. 43).

É com a “obediência de encantar” de Marcela que se encerra esse episódio. A moça não só aceita o colar como vai pôr um vestido e os demais enfeites para sair a passeio com Brás. Ressalta-se ao leitor o fato de não haver qualquer enfrentamento em toda a cena, mas um rodízio de posições. Há cinismo e dissimulação. A ordem narrativa exhibe a arquitetura da ironia, operação discursiva que revela a ordem desejante: onde parece se apresentar um surto de dolorosa sinceridade entre os amantes, revela-se a satisfação dos interesses de cada um que, por sua vez, se esforça ao máximo para empregar os meios mais excelentes para chegar aos fins pretendidos (GROSRICHARD, 1993; KAUFFMANN, 2002; ROUANET, 1993). Aí, também, onde parece valer a liberdade do sujeito, vale o capricho. Ambos, Marcela e Brás, exibem fartamente a máscara do caráter consoante a qual o sujeito não é pessoalmente responsável pelos atos que comete, mas é um simples suporte de suas motivações mais escondidas (ROUANET, id.). Brás, entretanto, poderia enunciar, na circunstância, embora com menos convicção que Romeu: “Sou um joguete da fortuna!”⁸ E “fortuna” guarda aí seu duplo sentido: sorte e riqueza.

Não é por acaso que, a respeito do episódio do colar, o defunto autor faz uma “reflexão imoral” (MPBC, p. 43-44), afirmando que Marcela “vivía de amor” e exortando: “Bons joalheiros, que seria do amor se não fossem os vossos *dixes* e fiados?” (MPBC, p. 44 – grifo nosso). Certamente, Marcela não *morria de amor*, pois auferia muito bem das paixões que despertava nos homens que dela se aproximavam e do calculado fascínio que provocava neles, tornando-os joguetes e meios de garantir seu futuro. Assim, *viver de amor* é bem uma caracterização de seu ofício, e a expressão o traduz polida e ironicamente. O deslize metonímico que o *dixe* faz aí carrega um acento jocoso, estendendo a ironia e dando a

⁸ SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*, Ato III, cena I: “*I am a fortune’s fool!*” *Fool* tem aí o sentido de brinquedo, joguete.

entender ao leitor que Brás provou, ou prova, de seu próprio veneno. Ele não passou de um enfeite, ou é apenas mais um objeto para brinquedo. À “reflexão imoral” sucede a intervenção de Bento Cubas com a “força bruta” para obrigá-lo a abandonar a moça que o “amara durante quinze meses e onze contos de réis”: “Meu pai, logo que teve a aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raías de um capricho juvenil” (MPBC, p. 44). A intervenção tem seu caráter irrevogável, o que coloca Brás num confronto excepcional com a norma que faz deitar sua felicidade idílica por terra e o constrange:

– Desta vez, disse ele [o pai], vais para a Europa; vais cursar uma Universidade, provavelmente Coimbra; quero-te para homem sério e não para arruador e gatuno. E como eu fizesse um gesto de espanto: – Gatuno, sim senhor; não outra coisa um filho que me faz isto... (MPBC, p. 44 – grifos nossos).

E, sem perda de tempo, diante do “gesto de espanto”, Bento Cubas saca do bolso os títulos de dívida, já resgatados, acompanhando a apresentação de impropérios que rotulam Brás de “peralta”, “achincalhador do nome da família”, “vadio” e da ameaça de “deixá-lo sem sem coisa nenhuma”. “Estava furioso, mas de um furor temperado e curto (MPBC, p. 44). O “lindo garção” se depara com a cifragem de sua felicidade desmoronando, com o escamoteamento do ideal que não ele mesmo. Nesse episódio, o desafio e a transgressão se curvam à transigência e à obediência, mas não sem o toque de cinismo. Dão o que pensar “o gesto de espanto” e sua contrapartida, o “furor temperado e curto”, que novamente, como em outras circunstâncias, repercutem uma figura da *recusa*, com suas implicações.

Perante a determinação de que será enviado à Europa, Brás investe na tentativa de levar Marcela consigo, planejando uma artimanha que só virá a comprometê-lo mais. Ele declara:

Eu ouvi-o [o pai] calado, e nada opus à ordem da viagem, como de outras vezes fizera; *ruminava a idéia de levar Marcela comigo*. Fui ter com ela; expus-lhe a crise e fiz-lhe a proposta. Marcela ouviu-me com os olhos no ar, sem responder logo; como insistisse, disse-me que ficava, que não podia ir à Europa (MPBC, p. 44 – grifos nossos).

Então, sua reação à negativa da moça vem carregada de ímpeto e raiva, emoldurada pelo tom patético e desvairado. Eis o relato:

[...] derramei todo o desespero do meu coração; disse-lhe que era um monstro, que jamais me tivera amor, que me deixara descer a tudo, sem ter ao menos a desculpa da sinceridade; chamei-lhe muitos nomes feios, fazendo muitos gestos descompostos (MPBC, p. 45).

Em troca, Marcela só lhe apresenta “um ar enfasiado”, e lhe diz: “– Não me aborreça” (MPBC, p. 45). E se recolhe. Brás sai desatinado, gasta “duas horas mortais em vagar pelos bairros mais excêntricos e desertos” onde fosse difícil dar com ele (MPBC, p. 45). Segue relatando:

Ia mastigando o meu desespero, com uma espécie de gula mórbida: evocava os dias, as horas, os instantes de delírio, e ora me comprazia em crer que eles eram eternos, que tudo aquilo era um pesadelo, ora, enganando-me a mim mesmo, tentava rejeitá-los de mim, como um fardo inútil (MPBC, p. 45).

E faz isso até que, finalmente, tem uma idéia salvadora:

Era [a idéia] nada menos que fasciná-la muito, deslumbrá-la, arrastá-la; lembrou-me pedir por um meio mais concreto que a súplica. Não medi conseqüências: recorri a um derradeiro empréstimo; fui à rua dos Ourives, comprei a melhor jóia da cidade, três diamantes grandes, encastoados num pente de marfim; corri à casa de Marcela (MPBC, p. 45).

O recurso ao fascínio e ao deslumbramento parece surtir efeito. Ao examinar o presente, Marcela finge concordar, voltar atrás. Promete ir com ele, que acrescenta o argumento do dinheiro tomado de empréstimo, e lhe paga o “sacrifício” que isso representa na circunstância com um abraço e um beijo (MPBC, p. 46). Todavia é Brás mesmo que vê, “como um escárnio” seu olhar. Só que, ao sair da casa da moça, é recepcionado pelo pai – acompanhado de um reforço – que o leva “à casa do intendente de polícia”, donde é “transportado a uma galera que devia seguir para Lisboa” (MPBC, p. 47). É interessante essa *coincidência* da recepção de Bento Cubas ao filho quando este sai da casa de Marcela. O leitor atento, e “verdadeiramente ruminante”, suspeita de algum consórcio entre o pai e a moça, do qual ela tira mais um proveito. A extensão do uso da “força bruta” aí inclui uma insinuação velada de que Bento Cubas *comprou* de Marcela a “liberdade” de Brás, tornando a intervenção sem retorno. O rapaz resiste, mas toda resistência é inútil. Três dias depois, segue barra fora, abatido e mudo, remoendo, então, uma “idéia fixa”, a de “dar um mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela” (MPBC, p. 47).

Evidentemente, o que se apresenta na ordem narrativa é que a pretensão e a artimanha de Brás não dão resultado. Todavia, o que se afigura na ordem desejante é que se trata, ambas, de um surto fantasioso, de uma pontada mortal da fantasia que o perverso não ignora. Ele percebe as sinalizações de que Marcela não irá, mas persiste em seu empreendimento compensatório. Dito de outro modo, ele sabe, mas, mesmo assim, tenta e planeja. Nesse movimento – outra vez – consiste a figura basilar da *recusa*. Diante da realidade impositiva e inegável de sua partida para a Europa, sobrepõe a ela a fantasia que é mais um golpe de efeito,

um rompante. Logo em seguida, substituída pela “idéia fixa”, esta também possui o teor fantasioso e não se concretiza. Verifica-se a torção de que a realidade, embora menos atrativa, na circunstância, pode ser mais fabulosa. E a narrativa da viagem, que vem a seguir, demonstra bem isso, como demonstra o esquecimento da “idéia fixa”. O modo de narrar desliza de sua posição antecedente e ocupa uma outra, a do relato asséptico do sofrimento de outrem: o da esposa tísica do capitão – que fatalmente vem a morrer durante a viagem – e o do louco acompanhado da mulher. Além disso, considere-se o próprio capitão que exhibe, com duvidosa modéstia, e apesar da fatalidade que o atinge, seu talento de poeta bissexto em busca de reconhecimento (MPBC, p. 47-50). A ordem narrativa mostra essa “decomposição da experiência” de Brás: seu sofrimento “anterior” se desloca para a observação do sofrimento dos outros, com o empenho do que virá a ser o seu recreio:

Éramos onze passageiros, *um homem doido*, acompanhado pela mulher, dois rapazes que iam a passeio, quatro comerciantes e dois criados. *Meu pai recomendara-me a todos*, começando pelo capitão do navio, que aliás tinha muito que cuidar de si, porque, além do mais, *levava a mulher tísica em último grau* (MPBC, p. 47 – grifos nossos).

Vale aí a “recomendação” do pai, uma vez que ao achar o “ensejo propício” para concretizar a “idéia fixa”, Brás encontra o capitão junto à amurada, admirando o “esplendor da noite”. O capitão, após trocar algumas palavras, “sacou de um pedaço de papel, muito amarrotado; depois, à luz de uma lanterna, leu uma ode horaciana sobre a liberdade da vida marítima. Eram versos dele” (MPBC, p. 48). E o fato é que a “musa do capitão” varreu do espírito do rapaz “os pensamentos maus”. Ele prefere “dormir, *que é um modo interino de morrer*” (MPBC, p. 48 – grifos nossos). E o relato da varredura da “idéia fixa” tem seu prosseguimento:

No dia seguinte, acordamos debaixo de um temporal, que meteu medo a toda gente, *menos ao doido*; esse entrou a dar pulos, a dizer que a filha o mandava buscar numa berlinda; a morte de uma filha fora a causa da loucura. Não, ninguém me há de esquecer a figura hedionda do pobre homem, no meio do tumulto das gentes e do uivo do furacão, a cantarolar e a bailar, com os olhos a saltarem-lhe da cara, pálido, cabelo arrepiado e longo. Às vezes parava, erguia no ar as mãos ossudas, fazia umas cruces com os dedos, depois um xadrez, depois umas argolas, e ria muito, desesperadamente [...]. *Confesso que foi uma diversão excelente à tempestade do meu coração. Eu que meditava ir ter com a morte, não ousei fitá-la quando ela veio ter comigo* (MPBC, p. 48 – grifos nossos).

Aí, tanto a “idéia fixa” como seu idílio com Marcela são desfocados e o tom de observação asséptica que passara a pautar a narração se torna anedótico, temperado de certa frieza trocista. Nota-se uma interessante inversão: o que se caracterizava como ação originada de

uma estratégia para a conquista passa a ser uma tática defensiva. Uma vez que a posse de Marcela foi frustrada, urge substituir o empreendimento por outro, incluídas as compensações. O posicionamento subjetivo de Brás o faz manejar essa lógica. Não há lugar aí para o desejo insatisfeito, que é a definição mais radical do desejo. O perverso o reduz à consciência que tem dele ou que acredita ter dele, como também erige à necessidade absoluta o fato de satisfazê-lo (ANDRÉ, 1995). Entretanto, o relativismo integral que possui essa redução, e esse crédito, não se desvinculam da circunstância e do lugar. Sobra desse conluio a necessidade absoluta de satisfação, seja através do sofrimento, seja através do divertimento. Aliás, além da “diversão excelente” que proporciona a Brás o louco na tempestade, proporciona-a também o capitão com seus “ademanes” e com a recitação de seus versos. O defunto autor declara: “Notei um fenômeno: os ademanes que ele usava eram tais, que uma vez me fizeram rir; mas o capitão, quando recitava, de tal sorte olhava para dentro de si, que não viu nem ouviu nada” (MPBC, p. 49).

2.3. A lógica compensatória da *recusa*

O que se articula na ordem desejanse a partir de toda essa transição recorre a uma espécie de exagero caleidoscópico que precisa ser demonstrado como exige um refinado teorema, cuja arquitetura, acreditamos, é bem do feitio de Machado. Se Brás não conquistou, de fato, nem teve a posse de Marcela, foi porque o pai o impediu com o uso da “força bruta”, como num ataque surpresa que desarma o adversário e intenta selar seu êxito com um golpe final. Brás esteve a ponto de coroar seu empreendimento, mas a intervenção paterna o impediu. A “força bruta”, nesse caso, tem o sentido metafórico da realidade insofismável que o golpeia e abate em sua *caprichosa* trajetória. Por outro lado, e contraditoriamente, Brás estava convencido de seu êxito tanto quanto sabia da possibilidade dele ser abortado a qualquer momento com uma prestação de contas do “excesso” que implicava sua estratégia. O “gesto de espanto” que ele exhibe diante do pai, o qual assinalamos, nada mais é que o deparar-se com essa possibilidade. Mas, vencido, afinal, a derrota lhe traz o convencimento de que não era bem aquilo o que queria, um bom recurso compensatório. Do momento em que Brás exhibe seu “gesto de espanto”, passando pelo comprazimento da crença de que os dias passados com Marcela foram eternos, pela sensação de pesadelo, pelo intuito da fascinação, até aquele em que engendra a “idéia fixa”, há o seguimento do fio do exagero caleidoscópico ao qual nos referimos acima.

O teorema possui, outrossim, seus corolários: à frustração de uma conquista pode suceder a tentativa de outra. Nesse movimento, a anterior, frustrada, serve como base para um aprendizado que se amplia, originando novas estratégias. Há que se renovar o prazer da conquista, especializando o calculismo. Considerando a posição subjetiva de Brás, e o manejo de sua lógica, pode-se incluir aí a inversão da premissa de que “os fins justificam os meios” e isso é o que confirma a “decomposição da experiência”. Todavia, o sucedido desenfoca de seu idílio com Marcela, após a derrota, dá que pensar se ele, havendo conquistado a moça, a manteria como objeto de conquista, endossando sua posse. Se o que importa ao perverso é a ação pela própria ação, e seu prazer decorre disso, a efetivação da conquista implica seu termo, podendo acarretar o abandono do objeto conquistado. E acrescente-se que, vencido em sua ação de conquista, o perverso não recua, apenas a desvia para um outro objeto, fazendo-a permanente, perpetuando seu prazer.

Certamente, não é por acaso que um dos alvos do divertimento de Brás, na viagem, o capitão do navio, lhe prediz “um grande futuro”. E ele rumina:

Um grande futuro! Enquanto esta palavra me batia o ouvido, devolvia eu os olhos, ao longe, no horizonte misterioso e vago. *Uma idéia expelia outra, a ambição desmontava Marcela. Grande futuro? Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político ou até bispo, – bispo que fosse, – uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior.* A ambição, dada que fosse águia, quebrou nessa ocasião o ovo, e desvendou a pupila fulva e penetrante. *Adeus, amores! adeus Marcela! dias de delírio, jóias sem preço, vida sem regime, adeus. Cá me vou às fadigas e à glória [...]* (MPBC, p. 50 – grifos nossos).

Nesse ponto, a alusão ao *desmonte* e às suas resultantes vem a confirmar as deduções a que nos referimos acima quanto ao teorema. O narrador machadiano amplia as associações possíveis, e as esclarece, quanto à posição subjetiva de Brás. Mais uma vez a experiência é decomposta: reduzido o desejo à consciência que tem dele, o perverso maneja seus elementos conforme o crédito que lhe dá, sem se descuidar da necessidade absoluta de satisfazê-lo. Também, no *desmonte*, o critério do relativismo integral é utilizado, com sua vinculação à circunstância e ao lugar. A conquista de Marcela deixa de sê-lo e se torna a conquista da glória, eis a “nova” consciência. Da encenação antes existente, deriva-se uma outra, que seguirá seu curso até que se dê outro desmonte. Brás abandona a anterior e adere à outra, donde se deduz uma prerrogativa do perverso: é preciso que haja uma mudança para que tudo permaneça o mesmo, guardada sua preeminência e sua superioridade.

Rouanet (1993) sugere que as noções psicológicas de Machado eram pré-freudianas, embora de caráter igualmente universal, concordando com Schwarz (1990). A sugestão de ambos diz bem da antecedência – de parte do romancista – no que Freud só vem a apresentar suas descobertas acerca da posição subjetiva do perverso em seu artigo sobre o fetichismo, de 1927, em que esclarece o jogo de substituições que permeia a *recusa*. Pereira ([1950] 1973, p. 71) afirma, por sua vez, que Machado “queria conhecer a verdade sobre o *homem*, desvendar-lhe o jogo dos sentimentos e dos interesses, saber que molas o impulsionam [...]” (grifo da autora). Destacamos, nessa afirmação, “o jogo dos sentimentos” e o “saber que molas o impulsionam”. E a autora ainda afirma que Machado, visando “entender a vida, começou por estudar o *homem*. Mergulhando nos abismos da alma, à espreita dos menores movimentos [...], não lhe bastava saber como agiam, pensavam ou sentiam as suas personagens” (id., p. 75 – grifo da autora), pois queria saber o que causava suas ações, seus pensamentos, seus sentimentos. Aí estão, assim, dados bastante incisivos que podemos tomar não só como referentes às *Memórias*: eles se estendem a outros romances de Machado como também aos seus contos, especificando um mergulho nos “abismos da alma humana”. O universalismo que aí se pode assinalar quanto ao *homem*, ao gênero humano, insere, entretanto, uma diferença quanto ao ângulo de visão em que o romancista se coloca quanto ao que quer conhecer ou comunicar. Trata-se de um ângulo em que se posiciona o psicólogo ou o filósofo, manejando um método dedutivo. No que diz respeito ao *caso Brás Cubas*, por exemplo, a conclusão a que se pode chegar a partir daí – aplicado o método – é de que se trata de “alguém” encontrável no gênero humano, entre tantos outros que o compõem. As ilações que poderiam derivar do senso comum, e de seus critérios de valor, são paulatinamente rechaçados pelas evidências que fornecem a conduta de Brás e não só pelo que revelam sua ação e seu pensamento. Mas, como temos comentado, pensamento e ação, quando se trata do perverso, em sua posição subjetiva, são demarcados por uma distância inofensiva. E, com certeza, o defunto autor não é qualquer um, nem um dentre tantos, e sim um representante daqueles que reúnem suas qualidades e seus defeitos, suas virtudes e seus vícios.

Ora, temos ensaiado demonstrar as possibilidades que fornecem as *Memórias* para uma interpretação segundo um aporte psicanalítico, como no capítulo anterior o fizemos quanto a *Esaú e Jacó*. Acrescentando a sugestão de Rouanet (1993) à de Schwarz (1990), deve-se enfocar as vantagens que o texto machadiano proporciona nessa empresa. Da antecipação da descoberta freudiana – o que não é excessivo assinalar – à sofisticação construtiva, vemos espelhar em *Esaú e Jacó* a encenação do desejo em sua forma mais radical:

o desejo de ter um desejo insatisfeito. Nas *Memórias*, vemos a sofisticação aplicada à arquitetura das figuras da *recusa* que se postam no aspecto narrativo, formalizando a realização do desejo do perverso, impondo-se a necessidade absoluta de satisfazê-lo. Mas, guardadas as devidas proporções, e se supomos o desenvolvimento de um projeto literário para, afinal, representar, estética e literariamente, a estrutura da realização do desejo em sua forma mais acabada e completa, *Esaú e Jacó* apresenta-se como um paradigma ou como epítome. É nesse romance que são apresentados todos os seus elementos constitutivos, embora, e sem dúvida, a construção das *Memórias* apresente seu primeiro trilhamento. Como já nos referimos antes, anuncia-se aí o projeto que se concretiza vinte e três anos depois, nos quais Machado empreende um exercício de depuração que traz seu feitio concluído em *Esaú e Jacó*.

Pois bem, retomando o fio de nossa análise, é com a idéia de “um grande futuro” que Brás desembarca em Lisboa e segue para Coimbra. Entretanto, sua passagem pela universidade se dá como a de “um acadêmico estróina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo para a fé dos olhos pretos e das constituições escritas” (MPBC, p. 51). No dia em que recebe o diploma, considera-se “de algum modo logrado ainda que orgulhoso” de posse do que era sua “carta de alforria”. Mas se o diploma lhe “dava liberdade” por um lado, dava-lhe, por outro, responsabilidade. Sente um desejo de “acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver – de prolongar a Universidade pela vida adiante” (MPBC, p. 51). Suponha-se, então, que a passagem dele pela universidade foi um percurso em branco; sua graduação sacramentada pelo recebimento do diploma assemelha-se à quitação de uma dívida assumida contra a própria vontade. O logro e o orgulho que o afetam, alinhando-se à responsabilidade e à liberdade, sinalizam uma espécie de conflito que tem sua vazão no “desejo” de “acotovelar os outros” e “de influir”, “de gozar”. Também é possível ver aí a marca do tempo perdido, do tempo desperdiçado. Melhor dizendo, o relato da passagem de Brás pela universidade é sintético, telegráfico, resumido, superficial, embora nem por isso se possa relegá-lo ou ignorá-lo no que ele traduz sua confusão. Que não se engane o leitor com o “estróina”, o “tumultuário”, o “petulante”, pois trazem apenas seu lado amargo. Contradizendo a previsão de seu “grande futuro”, o “naturalista”, o “literato”, o “arqueólogo”, o “banqueiro”, o “político” não estão engatilhados aí, e muito menos o “bispo”, mas sim a estilização de seu “egoísmo visceral”, de “suas veleidades de glória, ora como traços seus, compreensíveis no contexto de sua biografia de menino rico e mimado, ora como atributos do próprio barro

humano [...]” (BOSI, 2002, p. 52). Não é de se estranhar que, de posse do diploma, Brás saia a passear pela Europa, passeio que também resume as alusões “à velha Europa” e que vão descambar na Itália, o que chama de “anos de peregrinação”. Como ele mesmo diz: “Teria de escrever um diário de viagem e não umas memórias [...], nas quais só entra a *substância da vida*” (MPBC, p. 53 – grifos nossos), e a *substância* se articula ao *acidente*, seu múltiplo e contrário. É na Itália, especificamente em Veneza, “mergulhado em pleno sonho”, que Brás é surpreendido por uma carta do pai que o chama de volta para casa sob o imperativo de que, se não retornar depressa, encontrará sua mãe morta (MPBC, p. 53).

Nesse trecho das *Memórias* que acabamos de comentar, o aspecto narrativo sinaliza uma engenhosa aliança de palavras e frases, ora contraditórias, ora incongruentes, que podem exprimir os lados opostos de uma significação. A ironia opera como reguladora dessa engenhosa aliança em que a antífrase e o oxímoro parecem não se completar para que surta o efeito de uma acepção de *Bildung*⁹: logro e orgulho; liberdade e responsabilidade; além disso, o diploma que Brás recebe atesta “em pergaminho” uma ciência que ele “estava longe de trazer arraigada no cérebro” (MPBC, p. 51). A “deseducação de Brás” se estende à sua “formação superior” – ou seria deformação? – até ser novamente atingida pela “violência branca” da carta que formula a exigência de retorno. É desse modo que, na ordem narrativa, se faz entrever a vizinhança do teste de realidade, que o leva a deixar tudo e disparar “como uma bala na direção do Rio de Janeiro” (MPBC, p. 53). Porém, a vizinhança do teste de realidade não significa a adesão a qualquer norma que implique uma injunção “moral”: de repente, tudo o que parecia “obedecer às regras do mundo onírico” (BARRETO FILHO, [1947] 1980, p. 94) se interrompe, como se interrompem os anos de peregrinação.

Essa interrupção é bem uma das que Schwarz (1990) refere no encadeamento da narração. Do nascimento à infância, desta à adolescência e à idade adulta, os saltos se interpõem. O que é visível no aspecto narrativo esconde um detalhe deveras interessante a salientar e que o nome do defunto autor sugere quanto ao percurso da condução de suas recordações. Já assinalamos na análise de *Esaú e Jacó* uma sugestão semelhante, aquela do nome da cabocla do Castelo – Bárbara, a tartamuda, a estrangeira. Lá, ela fornece uma das pistas acerca do mistério que emoldura o futuro dos gêmeos Pedro e Paulo. Esse recurso machadiano, entretanto, não poderia estar aí se já não estivesse nas *Memórias*. Em primeira instância, como afirma Caldwell ([1960] 2002, p. 56), o nome “indica um traço dominante do

⁹ Formação, desenvolvimento, aprendizagem.

personagem [...] que o detém”, como é o caso dos já citados aqui anteriormente – Emerenciana e Ludgero, respectivamente os nomes da tia materna e do professor de Brás. Essa autora consagra todo um capítulo de sua análise de *Dom Casmurro* ao recurso que Machado faz ao nome próprio para deitar pistas não só quanto ao enredo como à trama de seus romances e contos. Todavia, a extensão a que se aplica o significado do nome Brás nas *Memórias* inaugura uma via que vem a se prender também ao estilo. Não seria por acaso que o personagem tem esse nome ou que foi assim nomeado, sendo o autor putativo do romance. As interrupções e intercalações que ocorrem no encadeamento da narração revelam um aspecto que convém revelar aqui. Brás – como vem a ser Bárbara, embora esta se situe por um outro viés, oportunamente enquadrado à trama de *Esau e Jacó* – é “gago, balbuciante” (GUÉRIOS, 1981, p. 77), o que tem a fala interrompida, o que elabora, aos saltos, a construção de seu discurso. Ao gênio inventivo de Machado não poderia escapar esse expediente que não passa despercebido ao leitor arguto: ele faz referência não só às singularidades do caráter do personagem Brás Cubas, fá-lo também à forma através da qual o autor Brás Cubas se expressa em sua escrita, cuja seqüência “depende da oportunidade [...], sempre a modificar-se sem saber como nem para quê” (PEREIRA, [1937] 1988, p. 204). Como na fala do gago se interpõem palavras que vêm a substituir aquelas que ele se vê impedido de dizer, repercutindo um efeito de sentido, o aspecto narrativo das *Memórias* traz as interrupções e saltos, além de intercalações, que articulam à ordem narrativa seu curso paralelo – o desejante. Isso, que não passa despercebido ao leitor arguto, talvez não seja objeto da percepção de Brás, daí ele se comprazer em “mostrar-se instável, amante de paradoxos e bruscas reviravoltas” (BOSI, 2002, p. 48). E que se acrescente a esse movimento a apropriação e o abandono das idéias, como afirma Rouanet (1993).

O *affaire* com Marcela exemplifica a apropriação e o abandono das idéias, em especial quanto àquela “idéia fixa” do suicídio, jogando-se ao mar a gritar o nome da moça, que tem tomado o seu lugar: a ela sucede outra, a do divertimento com os passageiros do navio que oferece uma via de substituição do sofrimento pelo prazer. Também aí se nota a instabilidade e a reviravolta brusca. Esse movimento é próprio do perverso e realiza sua estrutura. Ao longo do romance, vemos sua repetição como um marcador que faz parecer a mudança como o motor do tudo permanecer o mesmo, ou de colocar a realidade igual ao que decorre de um ponto de vista sobre elas – uma preciosidade operada pela metonímia –, fazendo valer e acabar sendo sua versão de fato. Trata-se de “uma realidade em que o desejo e sua encenação coincidem e em que o presente retificado deixa de ser opor ao futuro” (ROUANET, 1985, p.

205), como ao passado. Os estudos de Caldwell ([1960] 2002) e Gledson (1999) sobre *Dom Casmurro* enfocam, se bem que por vias diferentes da nossa – o que não invalida sua coincidência aqui –, o caso dos romances em primeira pessoa de Machado em que a força da imaginação se torna uma ferramenta de valor crucial para controlar a realidade *teimosa*. Sem dúvida, a posição subjetiva de Bento Santiago não é a mesma de Brás Cubas. Mas, enquanto o primeiro se compraz em formalizar as evidências da traição de sua esposa com seu melhor amigo, o segundo o faz quanto à extravagância, o artifício a excentricidade, optando pela desordem.

A vizinhança do teste de realidade que interrompe a obediência às regras do mundo onírico tem sua validade vencida em pouco tempo. Brás retorna ao Rio de Janeiro para presenciar a morte da mãe e a consternação de parentes e amigos. Ele, que só conhecera a morte “de oitiva”, é tomado pela “dor e pela estupefação” (MPBC, p. 54). A reflexão que faz diante do acontecimento trágico é circunstancialmente marcada. Presencia o “duelo do ser e do não ser, a morte em ação, dolorida, contraída convulsa, sem aparelho político ou filosófico, a morte de uma pessoa amada” (MPBC, p. 54), a primeira que enfrenta. E acrescenta:

Não chorei; lembra-me que *não chorei durante o espetáculo*: tinha os olhos estúpidos, a garganta presa, a consciência boquiaberta. Quê? Uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, tratada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia? *Confesso que tudo aquilo me pareceu obscuro, incongruente, insano...* (MPBC, p. 54 – grifos nossos)

A reflexão é abstrata e árida, encerrada por uma transição: “Triste capítulo; passemos a outro mais alegre” (MPBC, p. 54). O “obscuro”, o “incongruente”, o “insano” que lhe parece a morte o faz debruçar-se “sobre o abismo do Inexplicável” (MPBC, p. 55), todavia falta-lhe “o essencial que é o estímulo, a vertigem...” (MPBC, p. 55). Pensa nas opiniões de um cabeleireiro que conhecera em Módena, que não se enfadava nunca em seu trabalho nem pautava por nenhuma filosofia senão a dos motes e pulhas. E julga-se, nesse ponto, igual ao cabeleireiro. Mesmo a universidade lhe ensinara poucas coisas, das quais decorara só as fórmulas, “uma dúzia de *locuções morais e políticas, para as despesas da conversação [...]. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação...*” (MPBC, p. 55 – grifos nossos). O “obscuro”, o “incongruente”, o “insano” que perfazem o “abismo do Inexplicável” generalizam a ausência de “aparelho político ou filosófico” para a compreensão não só da morte, servindo só deles “a fraseologia, a casca, a ornamentação”. Isso faz valer aqui a sugestão de Rouanet (1993) de que, para Brás, ciência, amor, e política são frivolidades entre

outras, bem como as idéias românticas, liberais e científicas. Apresenta-se uma configuração do que rege seu mundo, um mundo particular, onde, como não poderia deixar de ser, só vigora o ideal de si mesmo.

O capítulo alegre, que se sucede, se conclui, em seu trânsito, com a dedução de que “na morte [...] não há platéia”, e não “há nada mais incomensurável que o desdém dos finados” (MPBC, p. 55). Os mortos desprezam orgulhosamente os vivos. Contrariamente à alegria que promete, o capítulo exhibe apenas a indiferença do morto Brás pelos próprios mortos porque, afinal, diante do *espetáculo* da morte “não há platéia”, não há espectadores atentos mas apatia e desinteresse. Desse ponto de vista, o finado Brás pode dispor da virtude da franqueza, “a primeira virtude de um defunto” (MPBC, p. 55). Todavia, seu orgulhoso desprezo em nada difere do que destilou enquanto vivo e o fato de “confusar lisamente o que foi e o que deixou de ser” (MPBC, p. 55) não o torna, morto, um outro redimido. “*Le mort saisit le vif*” – o morto afiança o vivo. A franqueza, nesse caso, bem pode não ser uma virtude, mas um artifício para dissimular a busca da glória ou transformar a culpa. E, levando-se em conta essa transfiguração, Brás não deixa de passar seu período de luto, “durante as primeiras semanas após a morte” de sua mãe (MPBC, p. 55), recolhido numa velha casa de propriedade da família, longe de tudo e de todos: “Renunciei a tudo; tinha o espírito atônito. Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil” (MPBC, p. 56).

Mas, “ao cabo de sete dias, estava farto de solidão. A dor aplacara [...]. Reagia a mocidade, era preciso viver. Meti no baú o problema da vida e da morte” (MPBC, p. 56). O período de luto não tem, portanto, uma grande duração: “as primeiras semanas após a morte” de sua mãe parecem se resumir aos sete dias em que é acometido pela depressão mórbida de seu espírito. É quando mete no baú o problema da vida e da morte que o moleque Prudêncio – o mesmo que Brás maltratava em criança – lhe traz a informação de que Dona Eusébia viera a morar numa casa vizinha. Brás se recorda do episódio de 1814, que “lá ia longe e, com ele, a travessura e o Vilaça, e o beijo da moita” (MPBC, p. 57). Reflete que “nenhumas relações estreitas existiam”, de fato, entre ambos – ele e Dona Eusébia, esta agora com uma filha. Conclui: “Fiz comigo essa reflexão e acabei de fechar o baú” (MPBC, p. 57). A pergunta, talvez capciosa, que faz o moleque Prudêncio parece confirmar a falta de importância ou de peso do episódio que “lá ia longe”: “– Nhonhô não vai visitar sinhá Dona Eusébia?” (MPBC, p. 57). E surte o efeito de “ponderação razoável” em Brás, determinando-o a fazer a visita de imediato.

Esses acontecimentos que se sucedem à morte de sua mãe são narrados sob a rubrica do que o defunto autor chama de “volúpia do aborrecimento” (MPBC, p. 56). Trazem ao aspecto narrativo um tom de inocuidade, de suspensão, de distanciamento que, todavia, não são, de fato, inocentes. Na verdade há, aí, a prontidão para mais uma investida que Brás prepara, e em que efetivará novamente seu *modus operandi*. Também não é por acaso que o capítulo a seguir traz o sugestivo título: “*O autor hesita*” (MPBC, p. 57). A determinação de visitar de imediato Dona Eusébia, e também sua filha, é protelada pela súbita visita de Bento Cubas que, pretensamente, vem chamá-lo à vida, propor um desenho do mapa de seu alvissareiro futuro: “dois projetos, um lugar de deputado e um casamento” (MPBC, p. 57), que não despertam o interesse do filho, todo tempo absorto, “hesitante” em dar uma resposta receptiva. Escreve “desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis”. Traça “uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo” e os repete “muitas vezes, sem ordem, ao acaso” (MPBC, p. 58). A frase é: “*Arma virumque cano*” – “Canto as armas e o varão”, verso inicial da *Eneida*, epopéia de Virgílio. No entanto, é o próprio Brás que nota aí certa lógica, quando, através da repetição do “*virumque*” chega ao nome do poeta “por causa da primeira sílaba. Vai escrever a palavra e sai *Virgílio*” (MPBC, p. 59). O pai, “um pouco despeitado” com sua indiferença, “ergueu-se”, foi a ele, “lançou os olhos ao papel...” “– Virgílio! exclamou. És tu, meu rapaz; a tua noiva chama-se justamente Virgília” (MPBC, p. 59).

Daí, uma descrição de Virgília é antecipada:

Era bonita e fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa para outro indivíduo, para fins secretos da criação. Era isso Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção – devoção ou talvez medo; creio que medo (MPBC, p. 59).

E a descrição possui algo de insólito: é como uma intercalação que se encaixa no aspecto narrativo, fazendo uma ponte entre o passado que o defunto autor recorda e o futuro do presente do curso da narração que ele projeta já aí. Virgília é “a senhora que [...] *devia* assistir” aos seus “últimos dias”, mas que “*antes, muito antes*, teve larga parte” nas suas “mais íntimas sensações” (MPBC, p. 59 – grifos nossos). Além disso, era “o retrato físico e moral da pessoa que devia influir *mais tarde* em sua vida” (MPBC, p. 59 – grifos nossos). Essa influência será avaliada adiante, como o fizemos da relação entre Brás e Marcela. Aqui convém mais referir que a resposta pretendida por Bento Cubas aos dois projetos fica condicionada à disposição do filho para o exame das “duas coisas, a candidatura [a deputado]

e o casamento [...]”, contanto que não ficasse “obrigado a aceitar as duas” (MPBC, p. 60). A contrapartida do pai à dilação da resposta, vem, outrossim, condicionada e reforça seu “chamado à vida”:

– Ah! brejeiro! Contanto que não te deixes ficar aí inútil, obscuro e triste; não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para não te ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais [...]. Teme a obscuridade, Brás; foge do que é ínfimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens [...] (MPBC, p. 60).

E esse esforço Brás o concebe como o de um mágico, “a agitar” diante dele “um chocalho”, como lhe “faziam em pequeno” para o incentivar a “*andar depressa*” (MPBC, p. 60 – grifos nossos).

A avaliação dos acontecimentos que se sucedem à morte da mãe do defunto autor aponta, atentando-se para a rubrica da “volúpia do aborrecimento”, outras articulações. Já assinalamos que a feição de inocuidade, de suspensão, de distanciamento no aspecto narrativo nada tem de inocente. O detalhe da sugestão do moleque Prudêncio – menos prudente que capciosa – alude, enviesadamente, à prontidão de Brás para mais uma vez efetivar seu *modus operandi*, que se especializa, em progresso, cada vez mais. Não escapa ao leitor, até a finalização com “o andar depressa”, o recurso à arte das gradações, quase imperceptível, do vagaroso preparar de situações que se armarão mais tarde (PEREIRA, [1937] 1988), quer dizer, adiante, na ordem narrativa. Esse recurso é muito próprio da construção machadiana, acrescida de suas derivações. Desde a sugestão do moleque Prudêncio, Brás intenta, aliás, *determina*, visitar Dona Eusébia e sua filha *imediatamente*. A chegada de Bento Cubas o faz adiar e, não só isso, interpõe uma outra determinação que não é imediata, mas condicionada, a ser executada depois, e que vem se juntar à primeira como um projeto: “o lugar de deputado e um casamento”. A indiferença que ele aparenta a respeito, entretanto, apenas encobre o planejamento da visita imediata, que se afigura no “andar depressa”, para atender, em tempo, a dilação da resposta ao pai. Ou seja: há tempo para a visita e para a resposta acerca do que o fará “valer pela opinião dos outros homens”.

O paralelismo que se funda aí, em primeiro lugar, traz novamente o sentido da traficância que referimos anteriormente. Noutro nível, Brás transita entre o desfrute e o sacrifício que, dessa vez, lhe trará outras compensações. Entretanto, inverte-se pelo “convite à vida”, o bordão que se entrevê quanto à realização dos projetos: “Primeiro o dever, depois o prazer”, em que os termos *dever* e *prazer* trocam de lugar. Também assim, o presente

corrigido deixa de fazer oposição ao futuro e ao passado (SCHWARZ, 1990). Além disso, mais uma engenhosa articulação se estabelece e se imbrica aí, de uma idéia que desliza sobre outra, uma das quais só se apresenta em seus vestígios: conhecer a filha de Dona Eusébia a quem Brás logo apelida de “flor da moita” aquela moita atrás da qual se deu o beijo motivador do escândalo provocado por ele mesmo na comemoração de 1814. A *Verschiebung* se alia, então, à *Verleugnung* – à *recusa* –, num passe de mestre: duas idéias, prazer e dever, coexistem e embasam o *modus operandi* de Brás, sendo uma o penhor da outra e estabelecendo as regras da traficância. Confluem o desejo perverso e a perversão do desejo. Ajunte-se, para essa confluência, os pares que temperam o sentido, com suas oposições complementares: indiferença/interesse; imediatismo/dilação, que possibilitam, figurando-se na ordem narrativa – e ainda a reboque da “volúpia do aborrecimento” – a entrevisão da ordem desejante. O recurso à “arte das gradações”, cujo uso Pereira ([1937] 1988) atribui a Machado, combina-se com o vigor da energia mimética da linguagem e a investe de um poder quase mágico de transformação, um poder simbólico que implica, nesse caso, dissimular, eufemizar, como sugere Bourdieu (1990). Que se desconfie, portanto, da “volúpia do aborrecimento”. Afinal, e aparentemente, Brás se dispõe a aceitar a proposta do pai, *contanto que* faça primeiramente uma visita a Dona Eusébia e conheça sua filha – antes de conhecer Virgília e candidatar-se a deputado. Nesse ponto, estipula: primeiro o prazer, depois o dever. O casamento e a carreira de deputado são uma outra história.

2.4. O viés sadomasoquista

O que se realiza, a partir desse intento, no romance, é construído com grande requinte. Schwarz (1990) assinala a crueldade deliberada e detalhista que, desde o preâmbulo de sua montagem segue num *crescendo* até sua finalização. A visita de Brás a Dona Eusébia, a princípio, coloca-o num falso impasse diante dela, que deixa tudo o que está fazendo para vir falar-lhe “com um alvoroço, um prazer tão sincero” que logo o põem à vontade (MPBC, p. 61), pedindo-lhe que lhe conte tudo: “a viagem, os estudos, os namoros...” E, inevitavelmente, ele recorda – outra vez – “do episódio de 1814, ela, o Vilaça, a moita, o beijo”, o seu grito. Ouve, então, “um ranger de porta, um farfalhar de saias” e um chamado: “– Mamãe... mamãe...” (MPBC, p. 61). É assim que se introduz Eugênia, a “flor da moita”, logo sendo apresentada por Dona Eusébia como sua filha. Só que Eugênia mal responde ao gesto de cortesia de Brás (MPBC, p. 62). O acanhamento e a timidez da moça, entretanto, lhe dão

motivo para um sucessão de galanteios e depressa os dois se familiarizam. Mas a familiaridade é interrompida pelo esvoaçar de uma borboleta preta que penetra subitamente o recinto, provocando em mãe e filha reações de medo e desconforto, até que Brás a enxota com um lenço. Embora a mãe reaja a gritos e esconjuros, a filha “pálida de medo”, dissimula-o com “muita força de vontade” (MPBC, p. 62). E Brás encerra a visita: “Apertei-lhes a mão e saí, *a rir comigo da superstição das duas mulheres, um rir filosófico, desinteressado, superior*” (MPBC, p. 62 – grifos nossos).

A incursão metafórica que se destaca a seguir no aspecto narrativo, margeia o apólogo, traz, subrepticiamente, uma alusão ao desprezo ou ao descaso que Brás demonstra, com sua superioridade, às origens de Eugênia. Todavia, não exclui o paradoxo, velado, que o nome da moça sugere: “de bom nascimento; de nobre estirpe” (GUÉRIOS, 1981, p.113). E engaja-se na ordem do que Merquior (1977, p. 172) sugere ser a “decomposição dos seres e das experiências” a que já nos referimos anteriormente. Trata-se do episódio da borboleta preta, da outra, que invade o quarto de Brás, no dia seguinte, o que sucede o da visita a Dona Eusébia, quando Eugênia lhe é apresentada. Essa outra borboleta preta o faz evocar “o caso da véspera”, despertando-lhe novamente o riso e fazendo-o entrar logo “a pensar em Eugênia, no susto que tivera, *e na dignidade que, apesar dele, soube conservar*” (MPBC, p. 63 – grifos nossos). Depois de uma breve escaramuça com o inseto, ele o mata, embora esse assassinato lhe desperte um pouco de aborrecimento e incômodo que derivam sua justificativa: “– Também por que diabo não era ela azul?” (MPBC, p. 63). E a justificativa o consola e reconcilia, fazendo-o despedir o cadáver da borboleta – que colocara sobre o peitoril da janela –, com um piparote, para o jardim (MPBC, p. 63). Mas não antes de concluir que, se fosse azul, o inseto não teria um destino diferente, e talvez fosse atravessado por um alfinete “para recreio dos olhos” (MPBC, p. 63), o que apenas o pouparia de ser um banquete para as formigas.

Nota-se, aí, o prevalecimento do tom de sarcasmo assinalado por Bosi (2003), que se estende ao requinte sádico de que se vale a posição subjetiva do perverso. O desdobramento do episódio da borboleta preta se dá quando Brás revê Eugênia sem atavios, usando simplesmente “um vestido branco de cassa, sem enfeites, tendo ao colo, em vez de broche, um botão de madrepérola, e outro botão nos punhos, fechando as mangas, e nem sobra de pulseira” (MPBC, p. 64). Ele avalia:

Era isso no corpo, não era outra coisa no espírito. Idéias claras, maneiras chãs, certa graça naturais, *um ar de senhora*, e não sei que alguma outra coisa; sim, a boca exatamente da mãe, a qual me lembrava o episódio de 1814, *e então dava-me ímpetos de glosar o mesmo mote à filha...* (MPBC, p. 64 – grifos nossos).

E logo nota que a moça coxeia um pouco, “tão pouco” que chega a perguntar-lhe “se machucou o pé” (MPBC, p. 64). Ao que ela responde “sem titubear”: “– Não, senhor, sou coxa de nascença” (MPBC, p. 64). É uma resposta franca, sem temor, nem hipocrisia. Diante da resposta, ele se manda “a todos os diabos” e se chama “desastrado, grosseirão”, pensando que “a simples possibilidade de ser coxa era bastante para lhe não perguntar nada” (MPBC, p. 64).

As dualidades e oposições que apontamos em *Esaú e Jacó* têm sua raiz nas *Memórias*. O “ar de senhora” de Eugênia não anula, em Brás, o “ímpeto de glosar o mesmo mote à filha”. O *mote* evoca, do episódio de 1814, o beijo atrás da moita, motivo do escândalo que constrangeu o Vilaça. Como havia pouca diferença quanto ao destino da borboleta, fosse preta ou azul: o pasto das formigas ou o recreio dos olhos – morta por esmagamento ou por uma espetada de alfinete. E essa articulação não é simplista. É requintadamente perversa. De que vale a respeitabilidade de Eugênia, superior à sua condição de filha ilegítima? Nota-se, como bem observa Schwarz (1990), que a relação entre Brás e a moça envolve um jogo de virtualidades objetivas, exploradas pelo primeiro, a quem conformam o modo de ser. E concordamos com esse crítico quando sugere que Brás “estima a dignidade da menina superior ao nascimento e à situação precária”, mas, igualmente, “sente cócegas de fazer um filho natural à rapariga mal-nascida” (SCHWARZ, id., p. 82). Ou seja: ele preza a distinção, porém calcula – mede – a possibilidade de seduzir, de conspurcar. São essas duas moções que dão ritmo ao pensamento e à ação de Brás em seu breve namoro com Eugênia:

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste fazia suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo [...], sem atinar para a solução do enigma. O melhor que há, quando não se resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela a fora; foi que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta, que me adejava o cérebro. Fiquei aliviado e fui dormir. Mas o sonho, que é uma festa do espírito, deixou novamente entrar o bichinho, e aí fiquei eu a noite toda a cavar o mistério, sem explicá-lo (MPBC, p. 65 – grifos nossos).

E prossegue, falando de seu enlevo ao pé de sua “Vênus manca”; de sua “satisfação física e moral”, ao “pé dessa criatura tão singela, *filha espúria e coxa, feita de amor e desprezo*”

(MPBC, p. 65 – grifos nossos). Quando, enfim, colhe o primeiro beijo de Eugênia, “que nenhum outro jamais lhe tomara, e não furtado ou arrebatado, mas candidamente entregue, *como um devedor honesto paga um dívida*” (MPBC, p. 66), sua mente está fora da ocasião, “em 1814, na moita, no Vilaça a suspeitar que a moça não podia mentir ao seu sangue e à sua origem” (MPBC, p. 66).

Com certeza, a ordem narrativa sinaliza o que na outra, a desejante, se afigura como um idílio nada romântico. E o leitor, seguramente avisado, não chega a se surpreender com seu desfecho. Trata-se antes de uma curta peça de dosada libertinagem, embora infortunadamente frustrada, quer pela dignidade, superioridade e correção da moça, quer pelos interesses sempre mutáveis do rapaz. O argumento da sensível diferença entre os dois, ou da desigualdade, tem seu peso: a origem *espúria* de Eugênia contrasta com a *legítima* de Brás. Mas, além disso, ressalta-se a oposição dos caracteres, em que o espúrio se inverte, fazendo uma outra diferença. É logo depois que ele colhe o beijo da moça que resolve, afinal, acudir a proposta do pai. Selado o prazer de uma conquista, abre-se o vazio que será preenchido pela projeção de uma outra. Esse desafio da libertinagem, entretanto, vem emoldurado pelo que já referimos como “requite perverso” em sua versão sádica, pois o sadismo é bem um dos feitiços expressivos da perversão.

Do ponto de vista da psicanálise, o sadismo é uma forma de expressão da conduta do sujeito que visa causar a outrem uma dor física ou, pelo menos, uma dominação ou humilhação. Possui uma forma ativa e outra passiva, implicando sempre o prazer diante da infligência do sofrimento, do domínio sobre o outro ou de sua sujeição. Sua forma ativa consiste em causar a dor, assujeitando e dominando esse outro, enquanto sua forma passiva consiste sobretudo em presenciar essa dor e esse assujeitamento, senão em testemunhá-los passo a passo. No que o sadismo é uma expressão da conduta, tropeça na ausência da moral (HELSINGER, 1990) ou absorve o relativismo integral que visa demolir os valores e mostrar que eles são contingentes (ROUANET, 1990), circunstancialmente mutáveis. Partindo-se dessa via, poder-se-ia questionar de que vale a dignidade de Eugênia diante de sua origem espúria, uma vez que ela “não podia mentir ao seu sangue e à sua origem”. O que Brás causa a ela, seguramente, não é uma dor física mas humilhação, baseado nessa diferença que o investe de superioridade e de uma posição de domínio. Nas poucas páginas em que figura Eugênia, ressalta-se a pouca ou nenhuma afinidade moral entre ambos. Mas, ainda no que pese a moral, o movimento do sádico se funda com certo apoio na civilidade que pode parecer ao outro, de quem aufero o prazer, como polidez, gentileza, consideração, respeito e outros aspectos que

compõem a mascarada da humilhação e do domínio, que não se desvinculam do desprezo e do descaso. Dito de outro modo, em nenhum momento Brás maltrata ou dirige a Eugênia qualquer grosseria, o que pode parecer que ele lhe dedica alguma afeição autêntica. Claro está que os sentimentos demonstrados por ele são os que convêm, sem que renuncie ao prazer que isso lhe causa. E chegamos a um ponto em que o sarcasmo do personagem Brás Cubas converge e se encaixa no do autor Brás Cubas que endereça ao leitor um capítulo, não por acaso intitulado *A uma alma sensível*, em que, desvelando a mascarada, passa à agressão direta. Ao leitor que “começa a tremer pela sorte de Eugênia” – alma sensível –, que “talvez, lá no fundo de si mesmo”, o chama de cínico (MPBC, p. 66):

Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; *meu cérebro foi por um tablado em que se deram peças de todo o gênero*, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louça, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda [...]. *Retira, pois, a expressão*, alma sensível, *castiga os nervos, limpa os óculos, – e acabemos de uma vez com essa flor da moita* (MPBC, p. 66 – grifos nossos).

Oito dias depois de colher o primeiro beijo de Eugênia, Brás recorda a proposta do pai, instado por uma voz misteriosa que lhe sussurrava as palavras da Escritura: “Levanta-te, e entra na cidade” (MPBC, p. 67), e as entende como uma convocação ou um aviso de que é o momento de afastar-se da moça. As palavras da Escritura estão nos Atos dos apóstolos, 9:6 – e não 9:7 como sugere o texto – e trazem, de chofre, uma comparação embutida, outra preciosidade que inspira ao leitor, logo antes apelidado de “alma sensível”, mais uma pontada do desplante e da desfaçatez do defunto autor que se imputa a iluminação divina. Trata-se do momento de abandonar a perseguição de Eugênia como Saulo de Tarso foi instado a abandonar a perseguição dos cristãos e do Cristo no episódio da estrada de Damasco. A iluminação que cegou Saulo, entretanto, abre os olhos de Brás para suas obrigações e sua carreira. Evidentemente, o destino dele não é o da moça, única personagem íntegra do romance. Ao primeiro está reservado o brilho que lhe convém, o temor à obscuridade, o valer-se pela opinião dos outros homens. O episódio em que os dois se despedem é lapidar, em especial por fazer parecer que é a integridade da moça que os salva, mas, de fato, teria sido “o terror de vir a amar deveras, e desposá-la. Uma mulher coxa!”, como Brás mesmo exclama em pensamento, enquanto Eugênia lhe estende a mão, dizendo adeus, e arrematando, diante do silêncio do outro: “– Faz bem em fugir ao ridículo de casar comigo” (MPBC, p. 67). Quanto às justificativas que ele dá para ir-se, são “hipérboles vazias”, escutadas também em silêncio, nas quais ela diz, franca e firmemente, não acreditar (MPBC, p. 67).

Acabado o idílio, abrem-se as portas para um novo empreendimento de Brás, desta vez baseado na justeza em obedecer ao pai, na conveniência em abraçar a carreira política, o casamento *et coetera*. Na ordem narrativa apresenta-se um novo salto, marcado pela interrupção que leitor já desconfiava, afinal a sensibilidade que o defunto autor lhe imputa não é, de fato, a que ele realmente possui. O narrador machadiano sabe muito bem dosar suas imprecações como desafios constantes que incitam o leitor além das aparências. Uma observação de Barreto Filho ([1947] 1980, p. 108), por exemplo, quanto ao personagem Brás Cubas, pontua que se trata de um “daqueles caracteres fluidos, nos quais se misturam o bem e o mal, e o *egoísmo* não se pode distinguir da intenção desinteressada” (grifos nossos). Já quanto ao autor Brás Cubas, uma outra observação, de Bosi (2003, p. 50), assinala que ele “não leva a sério nem os outros nem, a si mesmo. Nunca deixa que o leitor se contente com o lado direito dos eventos e dos sujeitos; que ao menos entreveja o avesso”. Nas *Memórias*, há um grande comprazimento na instabilidade, no amor aos paradoxos e nas bruscas reviravoltas. O narrador, imprecador, faz essa marcação da volubilidade, como um exímio titereteiro que maneja sua habilidade com os cordões e os passes de mágica. Isso leva à ironia e ao humor machadianos e à sua função de manter objeto de seu escrutínio à distância, amortecendo a ação do estímulo sobre a sensibilidade (BARRETO FILHO, [1947] 1980). Tomando-se a imprecação por estímulo, é possível avaliar o que passa na recepção do leitor sensível das tentativas de amortecimento, sobretudo dos sentidos que deslizam pela via da construção. As operações discursivas tão marcantes, que já assinalamos em *Esaú e Jacó*, fazem sua estréia massiva nas *Memórias* como um aluvião de mudanças que faz um divisor de águas no romance machadiano. No caso das *Memórias*, por exemplo, aquela distância assinalada por Barreto Filho é operada pela ironia que marca o aspecto narrativo e faz entrever, ao longo do romance, o que perpassa, do rigor construtivo, para a narração conduzida pelo defunto autor. Nota-se que este não restabelece as sensações passadas, aquelas que o acometeram em vida, apenas as representa e, por isso, retrata um mundo melancólico, sem esperança de reversibilidade ou mesmo de restituição. Esse *retrata* a que nos referimos, entretanto, não possui nenhum sentido de congelamento no tempo e no espaço.

Eis aí o que demarca a situação do sujeito desejante, para quem o futuro é modelado pelo desejo indestrutível, à *imagem do passado*, e que é desejo de ter um desejo insatisfeito (FREUD, [1900] 1973; CHEMAMA, 1995). Logo, não há reversibilidade, não há restituição. Em seu modo de figurar perverso, entretanto, o desejo apresenta, pela via da *recusa*, um complicador: vem a ser o desejo de ter um desejo insatisfeito de encenar *realmente* o desejo

do outro e, por isso, o perverso passa à execução, mas uma execução sempre falhada, interrompida. É ele quem sabe o desejo do outro e como realizá-lo, mas esse saber, contraditoriamente, não lhe foi conferido de fato. Trata-se de um saber suposto, um saber ditado pela fantasia (McDOUGALL, 1983) que presume o conhecimento do desejo do outro. Por essa vertente, o *outro* toma a feição de um espelho ingrato do *eu*, num exercício narcísico frustrante (BOSI, 2003). E também por isso o perverso não sabe quem é. Ele é o que faz, com certeza, já que o faz com prazer. Mas, como todo o seu prazer está na mudança – e desaparece quando pára, durando apenas enquanto passa de um empreendimento a outro –, ele nunca deixa de mudar em si mesmo e é isso que o define como sujeito do desejo (GROSCHARD, 1993).

Ora, essa sugestão de Grosrichard traz o tempero da recusa que norteia a encenação do desejo do perverso. No caso, o “fazer com prazer” e o “prazer da mudança” inspiram uma “teoria das edições humanas” que o defunto autor apresenta, invocando o leitor, após ter acabado com a “flor da moita”. Pretensamente rumo ao casamento e ao lugar de deputado, reestabelecido, na casa do pai, ele declara: “[...] naquele tempo, estava eu na quarta edição, revista e emendada, *mas ainda inçada de descuidos e barbarismos*; defeito que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa” (MPBC, p. 69 – grifos nossos). E a “teoria das edições humanas”, ao gosto “insaciável” do defunto autor faz uma analogia do livro que tem sucessivas edições, sempre revisadas e emendadas, até a última que é entregue aos vermes, lançada ao beneplácito da morte, cujo enfrentamento o ser humano não pode evitar. Mesmo que nessa edição última, retificados os “descuidos” e os “barbarismos”, venha a pontificar a excelência que implica uma dura aprendizagem, habilitadora do desfrute do futuro. Antes de referir seu estado de “quarta edição”, o defunto autor discorre acerca do *mortificar-se* e *desmortificar-se depois* para alcançar e aperfeiçoar a felicidade *terrestre*, inferindo que “a vida é o mais engenhoso dos fenômenos, *porque só aguça a fome, com o fim de deparar com a ocasião de comer* [...]” (MPBC, p. 68 – grifos nossos). Mas a vida não descarta o arbítrio como a “teoria” não exclui certo cálculo eivado de sarcasmo, ao “sabor de [...] Epicuro” (MPBC, p. 68).

Essa alusão a Epicuro arremete à doutrina dos estóicos, certamente reformulada para atender à demanda material. A felicidade a ser aperfeiçoada é a *terrestre* e o futuro a ser desfrutado, embora, por essa via, como também propõe a doutrina, não deva ser confundido com uma suposta vida após a morte: é o das vantagens oferecidas pela carreira de deputado e pelo casamento com a filha do conselheiro Dutra, Virgília, “que é um jóia, uma flor, uma

estrela, uma coisa rara...” (MPBC, p. 68), aquela já descrita no esteio das lembranças do defunto autor como “ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos” (MPBC, p. 59). Brás Cubas, evidentemente, não é epicurista e, muito menos, estóico. A felicidade que ele procura existe na razão direta da satisfação física, que é imediata e mutável, o *prazer do movimento*, e este não se deve buscar. Para Epicuro, o prazer que deve orientar a conduta possui uma dimensão ética e não simplesmente *natural* – é o *prazer do repouso*. Implica a ausência de perturbação e de dor, podendo ser alcançado à proporção que o sujeito, através do autodomínio, busque a auto-suficiência que o torne autárquico, capaz de ser feliz independentemente das circunstâncias. Por essa via, deve renunciar ao prazer que possa ser uma fonte de aflição e aceitar a dor quando é portadora de um bem futuro. Portanto, “é preciso fazer um cálculo utilitário do prazer e da dor possíveis, como um primeiro passo para a conquista da felicidade” (EPICURO, 1973, p. 25). O “sabor de Epicuro”, a que se refere o defunto autor, portanto, traz seu quanto de distorção, principalmente no que diz respeito ao *cálculo utilitário*. Não é por acaso que, no dia em que Virgília lhe é apresentada, Brás comenta que a troca de olhares entre ambos “foi pura e simplesmente conjugal” (MPBC, p. 69) e que, após um mês em que freqüentou a casa do conselheiro Dutra, estavam íntimos. Nesse ponto, intercala-se na ordem narrativa o episódio do reencontro com Marcela, quase irreconhecível, pois seu rosto, deformado pelas bexigas, oferece um espetáculo curioso: apesar da deformação, mostra o feitio da beleza destruída. Trata-se de um rosto que tinha os olhos como sua melhor parte, emoldurados por uma “expressão singular e repugnante” (MPBC, p. 69) que, no entanto, muda tão logo Brás começa a falar. Eles chispam, mudando a singularidade e a repugnância em meia tristeza e meia doçura. O reencontro se torna, a seguir, uma troca confessional, uma espécie de exorcismo entre os dois, graduado pela pressa de Brás. Ele comenta: “Não era exatamente a Marcela de 1822; mas a beleza de outro tempo *valia uma terça parte de meus sacrifícios*” (MPBC, p. 70 – grifos nossos). Conclui, enfim, que o rosto lhe diz “não” e “ao mesmo tempo os olhos” lhe “contavam que já outrora”, como naquele momento, “ardiam neles a flama da cobiça”, uma vez que “*eram os olhos da primeira edição*” (MPBC, p. 70 – grifos nossos). O reencontro se dá por intromissão do “acaso”, quando lhe cai o vidro do relógio e ele entra numa loja que pensa ser uma relojoaria. E lá encontra Marcela, em “um dia que amanhecera alegre” (MPBC, p.72). Brás protesta, injuriado: “Vai senão quando, cai-me o vidro do relógio; entro na primeira loja que me fica à mão; e eis me surge o passado, *ei-lo que me lacera e beija*; ei-lo que me interroga, como um rosto cortado de saudades e bexigas” (MPBC, p. 72 - grifos nossos).

Consertado o relógio por uma providência de Marcela, ele parte para mais um encontro com Virgília. Chega atrasado, e é recebido sob os protestos da moça mal humorada. Dando-lhe uma desculpa esfarrapada, ele se detém, repentinamente, “tolhido de assombro” diante dela (MPBC, p. 72), tomado pelo espanto de uma alucinação:

Virgília... seria Virgília aquela moça? Fitei-a muito, e a sensação foi tão penosa, que recuei um passo e desviei a vista. Tornei a olhá-la. As bexigas tinham-lhe comido o rosto; a pele [...], rosada e pura, aparecia-me agora amarela, estigmada pelo mesmo flagelo, que devastara o rosto da espanhola (MPBC, p. 72 – grifos nossos).

A “sensação penosa”, decorrente da alucinação perante Virgília, é análoga à que sentiu ao rever Marcela – a espanhola. Os olhos do Brás da primeira edição convergem para os da quarta. O rosto belo e fresco de Virgília se torna feio e gasto num momento de grotesqueria, igual ao da outra, deformado pelas bexigas. Onde havia beleza e doçura passa a haver fealdade e devastação. Aliás, se não há beleza agora é por que, no caso de Marcela, foi devastada pela doença e, no caso de Virgília, foi desfigurada pela alucinação. A feiúra de ambas, então, guardadas as devidas proporções, não anula a beleza anterior, apesar de despertar em Brás repugnância e assombro.

O tolhimento de Brás pelo assombro destaca um momento de confronto com o transitório e aponta o quanto a fantasia se põe em desacordo com a realidade, o que provoca a “sensação penosa”. A menção à “teoria das edições humanas” cabe ser retrazida no que as revisões e emendas não eliminam, de cada uma os “barbarismos” e os “descuidos”. O “olhar da primeira edição”, que se imputa o defunto autor, em que difere do “da quarta”? Eis a questão. A visão do rosto deformado de Marcela – dado imponderável da realidade – iguale-se ao rosto de Virgília, fabricado num transe alucinatório. Ao mesmo tempo, o passado e o presente se confrontam, trazendo o malogro que se concretiza e a possibilidade de sua repetição. Se a beleza da primeira pode não ter valido “uma terça parte” dos sacrifícios de Brás, valerá a da segunda “uma quarta parte” que venha a compensá-los? O leitor capaz de saber o que significa toda essa passagem das *Memórias* é aquele que vem a ser definido por Machado em *Esau e Jacó*, aquele que “possui quatro estômagos e um cérebro”, o que se propõe a responder essa indagação que, à primeira vista, parece um mero jogo, um *divertissement*, que poderia ser ajustado à ordem narrativa como um desafio ao tédio. À segunda vista, parece que Brás, uma vez liquidada a “flor da moita”, enrola-se num conflito entre ser e não ser ele mesmo, enfrentando as motivações de seu caráter, as quais, ao mesmo tempo, quer modificar e manter. Aí, uma observação de Jucá Filho (1939, p. 25) faz-se

pertinente quanto à agudeza psicológica de Machado, e que se expressa também em seu estilo. Em especial, no exemplo que estamos a analisar, “há um abismo entre [...] uma atitude e os sentimentos que parecem fundamentá-la”.

Ora, desde o curto idílio com Eugênia – “a de bom nascimento, de boa estirpe” – se instala em Brás as vicissitudes da acareação entre o desfrute e a renúncia que, paradoxalmente, caminham em paralelo na ordem desejan-te da narração. Esse paralelismo traz, mais que o “sabor de Epicuro”, o tempero da *recusa*. O arbítrio que a vida não descarta, pode resultar na escolha do mesmo, porque no lugar do que a dura aprendizagem revela como opção vem encoberta pelo que a fantasia promete, alicerçada nas justificativas que mantém. Desse ponto de vista, o valor do que Brás aprende, e seguirá aprendendo, será efetivamente suplantado pelo seu contrário. Ademais, e ironicamente, quando resolve, afinal, atender à proposta do pai está motivado pelo *cálculo utilitário* e instado pelas palavras da Escritura. Considere-se que, além da convocação – “Levanta-te e entra na cidade” –, insinua-se o mandamento: “Honra teu pai e tua mãe, para que se prolonguem os teus dias na terra que Iaweh, teu Deus, te dá” (Grifos nossos).¹⁰ Nesse ponto, o *dever* e o *prazer* assumem o mesmo plano de significação e as diferenças se anulam. A personagem não parece distinguir o prazer que é uma fonte de aflição e a dor que é portadora de um bem futuro. Calcula em função de seu “egoísmo visceral” e de suas “veleidades de glória”.

O que se afigura exemplarmente no aspecto narrativo, seguindo o rastro da agudeza psicológica, e permeando o rigor construtivo aí, é o que Bosi (2003, p. 126) esclarece como sendo a “perspectiva” de Machado, que é “a da contradição que se despista, do terrorista que se finge diplomata. É preciso olhar para a máscara e para o fundo dos olhos que o corte da máscara permite às vezes entrever. Esse jogo tem um nome bem conhecido: chama-se humor”. Todavia, o humor não é um apanágio exclusivo da escrita das *Memórias*. Está presente também em *Esau e Jacó*, operado pela ironia e, em especial, pelo eufemismo. E não passa despercebido ao leitor atento em todos os despistes que surgem na construção machadiana, bem como nas constantes imprecações que o tomam de chofre e, tantas vezes o deixam em suspense ou pego de surpresa, num equivalente ao clímax de uma piada de salão. Aparece ainda com a feição tragicômica de muitos episódios que surtem um efeito desafiador que se desmonta a seguir, como se desmonta um jogo de aparências. O já mencionado episódio de 1814 é um bom exemplo dessas articulações, das quais não escapam o *affaire* com Marcela e

¹⁰ Livro do Êxodo, 20,19. *Bíblia de Jerusalém*. Paulinas, p. 135. Variação: Honra teu pai e tua mãe, para que teus dias se prolonguem sobre a terra que te dá o Senhor, teu Deus. *Bíblia Sagrada*. Ave Maria, p. 121.

aquele outro do transe alucinatório de Brás que, encerrado, traz de volta o rosto fresco e juvenil de Virgília, em que não há nenhum vestígio das bexigas. O final hilariante deste último chega a arrancar uma boa gargalhada. A moça, notando-se “encarada com insistência”, estrila: “– Nunca me viu?” Ao que ele retruca: “– Tão bonita, nunca”. (MPBC, p. 73). Diga-se, por essa via, que Virgília não é bem o que parece, como se nota a seguir que o “egoísmo visceral” de Brás é mais forte, nesse caso, que suas “veleidades de glória”. O casamento e a carreira de deputado almejados são frustrados pelo aparecimento de Lobo Neves, “um homem que não era mais esbelto [...], nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático” que ele, mas que lhe arrebatava “Virgília e a candidatura dentro de poucas semanas com um ímpeto cesariano” (MPBC, p. 74).

Logo se percebe que o conselheiro Dutra desvia os interesses da candidatura para outro pretendente da filha, a quem passa a dirigir também toda a atenção como futuro genro. O julgamento banalizante do defunto autor encerra o caso: “Virgília comparou a águia com o pavão, e elegeu a águia, deixando o pavão com seu espanto, seu despeito, e três ou quatro beijos que lhe dera” (MPBC, p. 74). O leitor, então se interroga: onde aquela intimidade e aquela intenção “pura e simplesmente conjugal” dos olhares que Brás aponta antes? O fato é que Virgília vem a se casar com Lobo Neves, que se torna deputado e ambiciona o título de marquês. O olhar que ela dirigiu a Brás não era “puro”, nem “simples” e muito menos “conjugal”, mas um olhar de cálculo tão utilitário quanto a percepção dele e que também visava a oportunidade. A percepção de Brás é distorcida por suas “veleidades de glória” e o lança em mais uma fantasia passageira: o puro e simples olhar conjugal apenas ele enxerga, assim como sua qualificação da “troca”. Mas esses atributos mudam quando Virgília “troca” olhares com outro homem, *tão lido, tão elegante, tão esbelto e tão simpático* quanto se avalia. E, por outro lado, desconfie-se que ela também almeja um bem futuro.

2.5. O discurso perverso e o jogo amoroso

O que apontamos aqui como *julgamento banalizante* do defunto autor sugere o uso dos critérios que oferecem a ironia condescendente e o humor melancólico os quais fazem a mediação tonal de um “espírito alerta” que não se entrega e, quando parece fazê-lo, trata-se de uma concessão. E ainda na medida em que considera o domínio dos interesses e a correlata urgência de salvar as aparências (BOSI, 2003). O julgamento banalizante traz a modelação do

abismo entre a enunciação e o enunciado de uma sentença, tal como se dá na fábula da raposa e as uvas, do conhecido repertório de La Fontaine. A raposa da fábula, faminta, após tentar inutilmente alcançar um cacho de uvas maduras, conclui que elas estão verdes. Fosse ela um “espírito alerta”, acrescentaria à conclusão que seria melhor esperar que as uvas amadurecessem. No entanto, deve-se afastar a possibilidade de que, nesse caso, exista apenas um pastiche, apesar de bem urdido por Machado. Banalizante é todo o ato ou pensamento que retira ou destitui o valor daquilo que afeta, que causa inquietação. Trata-se, portanto, de todo o ato ou pensamento que distancia o sujeito do que o afeta. E banalizar, aliás, não prescinde da ironia e do humor, tantas vezes sob a forma do dito chistoso, dos efeitos de sátira e das piruetas verbais. Torna-se oportuno retrazer aqui a observação de Barreto Filho ([1947] 1980) acerca da função de amortecimento do estímulo sobre a sensibilidade que possui a ironia e o humor machadianos, mantendo seu objeto à distância, principalmente, acrescentamos aqui, quando se trata de si mesmo.

Desse ponto de vista, o que o manejo da linguagem pode engendrar afigura na escrita das *Memórias* algo além do que pode auferir como vantagem o seu autor putativo, ou seja, o fato de estar morto, de ser um defunto que escreve, narrando a própria vida, fazendo a sua *biografia*. Em primeira instância, “pode gozar do bem mais inacessível aos vivos: a indiferença em relação à opinião dos outros”; pode basear-se na premissa de que “verdade e erro são valores arbitrários e que podem ser trocados, de acordo com os interesses de cada um” (MURICY, 1988, p. 101-102). Entretanto, e mais acertadamente, o *algo além* que o defunto autor pode auferir como vantagem se entrevê na formulação de seu discurso que exhibe certos marcadores. Eles podem ser destacados através da ironia, da distância, da banalização, do que traduzem as constantes mudanças na trajetória de vida de Brás Cubas, as quais estamos a acompanhar. Há ainda a questão relativa ao nomear-se na primeira pessoa, trazendo o viés da dissociação da perspectiva que, em especial, Bosi refere: de um lado, o foco narrativo explícito; de outro a consciência autoral. Esse estudioso de Machado sugere que o

o foco explícito não corresponderia ao verdadeiro olhar do autor e assumiria o papel de narrador trapaceiro, capaz de confundir o leitor, dizendo ou sugerindo o que o autor não diria, pensando o que o autor não pensaria e omitindo as reais intenções do seu criador (BOSI, 2003, p. 38).

Essa dissociação de perspectiva¹¹ se agrega, desde o nomear-se em primeira pessoa, à formulação do discurso do perverso. Ela está no falar de si como se falasse de outro: o falar de si é ocupado pela narrativa ou pelo relato da história de outro. Mesmo se dizendo *eu*, a referência é de alguém de quem se fala (FREUD [1910] 1973), uma “forma perversa de auto-exposição” em que “a primeira pessoa do singular [é] usada com intenção distanciada e inimiga, comumente reservada à terceira” (SCHWARZ, 1990, p. 78). E pode-se aventar que a escrita das *Memórias* consistiria, para Machado, um exercício refinado de estranhamento que o manejo da linguagem possibilita: criando o autor Brás Cubas, um defunto que escreve, também constrói, no que articula a história relatada por ele, o aspecto da posição sadomasoquista. Embora a Brás Cubas nada agrade mais que sua imagem no espelho, as escaras que se podem apresentar nela o afetam. Como já situamos antes, o que há de desdenhoso no personagem Brás Cubas se opõe ao que há de regenerador no autor Brás Cubas, trazendo ao leitor um paradoxo. O defunto que revisita a vida como uma instância de observação, e se posiciona criticamente acima de si mesmo, faz também seu rebaixamento, reduzindo a mesma vida a um restolho de convicções inúteis que se encerram com a morte. Eis aí o estado final do corpo que, antes animado e movido por elas – as convicções inúteis –, destina-se ao pasto dos vermes que o roem. Se há algum excesso nessas afirmações, podemos justificá-lo – ou creditá-lo – desde a dedicatória que abre o romance: “Ao verme que primeiro roeu *as frias carnes* de meu cadáver *dedico como saudosa lembrança* estas memórias póstumas” (MPBC, p. 15 – grifos nossos). As “frias carnes” e a “saudosa lembrança” não só revelam um toque de melancolia, mostram também aquela inutilidade e apontam a morte como o que se sucede à revelia da vida.

Mas o paradoxo trazido ao leitor não se resume a isso, nem a justificativa e o crédito. Eles pontificam no manejo da linguagem, pois “[na] medida em que a linguagem, tudo o que instaura a ordem do discurso, *deixa as coisas numa hiância*, é que, em suma, podemos estar certos de que, seguindo seu fio, nunca faremos outra coisa senão seguir seu contorno” (LACAN, 1992, p. 169 – grifos nossos). A narração em primeira pessoa, por conseguinte, não é um requisito de proximidade, mas de distanciamento e que atesta sobretudo a esquiva ou a indiferença do narrador (SCHÜLER, 1989). A versão de sua imagem no espelho, com o que agrada ou desagrada, é apresentada pelo defunto autor sem que há nada além do que está lá ou como se valesse o escrito pelo visto e testemunhado. Entre ele e o espelho, todavia, há o vazio

¹¹ Bosi faz uma derivação dos posicionamentos de Santiago ([1978] 2000), Schwarz (1990;1997), Gledson (1999) e Caldwell ([1960] 2000).

que se afigura como aborrecimento ou o tédio que lhe causa a tentativa de ver, ou de mostrar, algo mais do que está na imagem, embora lhe sobre despeito. E o exemplo do *juízo* banalizante que faz quando a Virgília o substitui por Lobo Neves diz bem esse movimento. A ironia – “condescendente” – opera o humor “melancólico” que emoldura sua posição de preterido por outro. Nesse ponto, Brás Cubas, defunto autor, dá a entender ao leitor, através de Brás Cubas narrador, que, quando as coisas acontecem, nunca sabe bem o que está acontecendo no momento em que acontecem, do que se trata e, em especial, quando as coisas são revestidas de sentidos que prefere ignorar. A operação da ironia, então, carrega seu quê de eufemizante no tom, traduzindo um hibridismo entre o fazer algo parecer o contrário do que realmente é, e a modificação de seu sentido desagradável. Não é à toa que o uso do comparativo de igualdade tem sua força: Virgília troca Brás por um outro que é tão elegante, tão esbelto e tão simpático quanto ele, o que pode vir a significar que entre ambos não há diferença ou, ainda, que tudo virá a dar no mesmo. Seria essa troca um meio de fazer com que tudo permanecesse igual? Assim, o que a representação estética constrói, no plano literário, a psicanálise subscreve como um padrão que a mimese suporta. E que não se atribua a Machado qualquer esforço para representar o mundo de Brás, em que espectador e platéia são os mesmos, tantas vezes numa só audição. Ou como um mundo em que as contradições que a natureza humana revela são aplicadas passo a passo até seu acabamento final de abuso e insuficiência. Apostase no que vem a calhar e suprassume-se o engodo, contando-se com o proveito do blefe. Nada mais lucrativo para o perverso. E se ele privilegia sua imagem no espelho, não esqueçamos que essa imagem é virtual e invertida.

Logo após o rompimento entre Virgília e Brás, a ordem narrativa salta para a descrição do desgosto de Bento Cubas – que não verá o filho “posto em algum lugar alto” (MPBC, p. 75), pois vem a falecer. Diga-se que o rompimento, que o texto refere como “desenlace” (MPBC, p. 74), só surte um efeito devastador nele, uma vez que ao filho faz parecer que não “morreu de outra coisa”: “engenhara tantos e tantíssimos sonhos, que não podia vê-los assim esboroados, sem padecer um forte abalo no organismo” (MPBC, p. 74-75). O que fere o pai de morte não atinge o filho, apenas o faz esquecer, “um instante, a volúvel dama” (MPBC, p. 75). E que se atribua a “instante” o sentido equivalente a “momento brevíssimo”, o que consiste em parte de uma noite de insônia cujo motivo foi o “despeito, um despeitozinho agudo como a ponta de alfinete, o qual se desfez com charutos, murros, leituras truncadas, até romper a aurora, a mais tranqüila das auroras” (MPBC, p. 75). É um instante em que Brás não se sente preso a Virgília “por nenhum outro vínculo além de uma fantasia passageira [...] e

muita fatuidade” (MPBC, p. 75) Daí, as menções a Virgília se suspendem, num lapso de tempo, preenchido pela morte e sepultamento de Bento Cubas, arrastado pelo relato da divisão dos bens herdados entre Brás e sua irmã Sabina, casada com Cotrim, que se resolve após um pequeno e prosaico conflito familiar.

A seguir, Brás se recolhe, movido por variações de ânimo: ora buliçoso, ora tomado pela ambição, ora indisposto (MPBC, p. 78). E o recolhimento tem seu fim quando ele recebe a notícia de que Virgília retornava de uma viagem com o marido, Lobo Neves, já deputado. Esse fim tem um quê de término de compasso de espera que surte seus efeitos: a reconquista de Virgília está a caminho como num jogo cujas regras são antecipadas pelo cálculo utilitário, enquanto Brás, na reclusão, envereda pela produção de escritos literários e políticos.

Escrevia política e fazia literatura. Mandava artigos e versos para as folhas públicas, e cheguei a alcançar certa reputação de polemista e de poeta. Quando me lembrava de Lobo Neves, que já era deputado, e de Virgília, futura marquesa, perguntava a mim mesmo por que não seria melhor deputado e melhor marquês que o Lobo Neves, – *eu que valia mais, muito mais que ele [...]* (MPBC, p. 78 – grifos nossos).

Entretanto, o leitor cuidadoso e perspicaz não só percebe aquela projeção – a reconquista de Virgília –, também entende que o mundo de Brás Cubas adquire contornos mais definidos, um mundo cuja *Bildung* ele mesmo levanta, de modo enviesado, refletindo acerca “da melhor parte dos anos que decorreram desde o inventário” de seu pai “até 1842” (MPBC, ibd.). A referência é interessante porque envia ao *affaire* com Marcela, quando ele “chegou ao abuso” de entrar “a sacar sobre a herança” do pai, certamente o que lhe caberia após a morte dele. Quando se dá o falecimento de Bento Cubas, os bens que são divididos são os bens imóveis, os escravos, a prataria *et coetera*, um pequeno detalhe para quem já possui uma boa fortuna assegurada. Dito de outro modo, o *homem*, não mais o “belo garção” está livre para atualizar seu *modus operandi* na reconquista de Virgília com a superação da aprendizagem decorrente do *affaire* com Marcela.

De fato, após oito dias a contar do que soube do retorno da ex-noiva, Brás a reencontra num baile, acompanhada pelo marido, com quem trava uma conversação em que recebe cumprimentos por seus escritos; cerca de três semanas, Lobo Neves o convida para uma “reunião íntima”. É recebido por Virgília com uma “graciosa palavra”: “– O senhor hoje há de valsar comigo” (MPBC, p. 81). E, valendo-se da fama de ser “valsista emérito”, aceita o convite:

Valsamos uma vez, e mais outra vez. Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu. Creio que nessa noite apertei-lhe a mão com muita força, e ela deixou-a ficar, como esquecida, e eu a abraçá-la, e todos os olhos em nós, e nos outros que também se abraçavam e giravam... Um delírio (MPBC, p. 81).

Instantes depois, Brás exclama: “– É minha! Disse eu comigo, logo que a passei a outro cavalheiro; e confesso que durante o resto da noite, foi-se a idéia entranhando no espírito, não à força de martelo, mas de verruma, que é mais insinuativa” (MPBC, p. 81). A alusão a Francesca de Rimini traz a referência do fascínio sutil que pode resultar da leitura ou da dança. Francesca, influenciada pela leitura da novela de cavalaria em que são narrados os amores adúlteros entre Lancelot du Lac e a rainha Guinevere, esposa do rei Arthur, traiu o marido, tomando por amante Paolo Malatesta. Dante Alighieri, na *Divina Comédia* a coloca no Inferno junto com o amante. No entanto, a dança, embora fascine sutilmente, é também teatro. O modo como está pontuado o relato da dança sugere um ritmo de cena marcada por um ensaio anterior que culmina com a apresentação final a uma audiência, haja vista a afirmação de que todos – na reunião íntima – estavam com os olhos no par e também nos outros que “se abraçavam e giravam”. Percorra-se a seqüência, desde o convite de Lobo Neves, passando-se pela recepção graciosa, chegando-se ao convite à dança e à exclamação final que dá a entender uma formalização de estratégia que não exclui certa vanglória do *homem* Brás. E, afinal, a cena se dilui na projeção da conquista e na concretização do adultério que vai consistir em mais um jogo em a personagem colocará seu *modus operandi* em ação.

Um contraponto entre Marcela e Virgília, a partir daí, parece ser inevitável, guardadas as devidas proporções: a *paixão* avassaladora e quase mortal do “belo garção” pela primeira não se iguala aos *amores* do *homem* pela segunda. Marcado pela imprevisibilidade, o *affaire* com a espanhola se encerra com a intervenção paterna, pautada pela violência da “força bruta”. Com a esposa de Lobo Neves, a diferença se faz pela previsibilidade, pelo desprovimento de suspense. Por essa via, os amores de Virgília e Brás mal começam e já têm antecipada a síntese do que virá a seguir: “uma vida de delícias, de terrores, de remorsos, de prazeres que rematavam em dor, de aflições que rematavam em alegria” e “o resto do resto, que é o fastio e a saciedade” (MPBC, p. 84). Mas considere-se que todas essas tribulações e venturas não só experimentadas por ele, também o são por Virgília, seu par à altura no jogo de sedução. Brás se regala com a “certeza” de que toda ela se concentrava nos seus olhos, na sua vida, no seu pensamento, alimentando um amor que cresce, ao longo dos dias, até se tornar uma exuberante criatura que se lhe oferece com um beijo (MPBC, p. 84). Um beijo de

despedida à porta da chácara onde Virgília morava, após uma visita – e ela estava trêmula de medo; um beijo que rende uma noite de insônia. Rouanet (1993, p. 312-313) sugere que “Virgília é a própria encarnação do cinismo porque a atitude de desfrutar tanto a norma quanto a transgressão se encaixa como uma luva no estereótipo da informalidade associado à mulher”. Eis uma questão a pensar. Como parece inevitável um contraponto entre Marcela e Virgília, há que se comparar a ambição – deveras material – da primeira, apontada para a sobrevivência, com o cinismo – traço marcante de caráter – da segunda, dirigido para a auto-preservação. Com certeza, Virgília é superior a Marcela, no que desfruta “tanto da norma quanto da transgressão”. Todavia, considerar que essa sua atitude “se encaixa como uma luva no estereótipo da informalidade associado à mulher” pode passar por um julgamento apressado, uma vez que, ao contrário da espanhola, entende muito bem “a moral do código”. Surpreendentemente, é Rouanet (1990, p. 170) que apresenta – noutro estudo – o argumento de que as mulheres podem “ser friamente calculistas no duelo do amor, e ser sensíveis à perfeição estética de um ataque conduzido segundo as regras da arte militar”. Que se posicione o “código” e a “moral” como sendo outros, suspensos os julgamentos de valor, excluídos os estereótipos. Que valham a sedução e o prazer da conquista: nisso, Brás e Virgília se assentam como duas luvas. É nesse ponto que Machado apresenta um desafio que ultrapassa o gênero e não contempla qualquer estereótipo. Adiante, encontramos uma afirmação de Brás que esclarece demasiadamente esse desafio: “*Não há amor possível sem a oportunidade dos sujeitos*” (MPBC, p. 86 – grifos nossos). E mais adiante:

Sim, senhor, amávamos. Agora, *que todas as leis sociais no-lo impediam, agora é que nos amávamos deveras*. Achávamo-nos ungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório:

*Di pari, come buoi, che vanno a giogo*¹²

E digo mal comparando-nos a bois, *porque nós éramos outra espécie de animal* menos tardo, *mais velhaco e lascivo* (MPBC, p.87 – grifos nossos).

O jogo amoroso entre Virgília e Brás é deveras sofisticado: além da velhacaria e da lascívia, há, de parte do segundo, a justificativa do destino que soa mais forte que o impedimento das “leis sociais” e todavia não as ignora. Virgília, algumas vezes, alega “momentos de remorsos”, embora, segundo Brás, eles não poderiam existir, uma vez que havia amor entre eles (MPBC, p. 87), fazendo-a afirmar: “– Amo-te, é a vontade do Céu” (MPBC, p. 87). Até o possível beneplácito da religião se enfia na relação adúltera, subscrevendo a justificativa do destino, em especial porque um dos traços marcantes do

¹² “Aos pares, como bois, que vão na cangalha”. Tradução nossa. Grifos do autor. O poeta a que o trecho se refere é Dante Alighieri da *Divina Comédia*.

caráter de Virgília – como o percebe Brás – é o “medo às trovoadas”, pois quando as havia “tapava os ouvidos, e resmungava todas as orações do catecismo” (MPBC, p. 87). Seria o trovão a voz tonitroante de Deus dirigida aos pecadores? Entretanto, também encontramos uma suspeita deveras conveniente de parte dele: “Algum tempo desconfiei que havia certo *vexame de crer*, e que sua religião era uma espécie de camisa de flanela preservativa e clandestina; mas evidentemente era engano meu” (MPBC, p. 88 – grifos nossos). O *vexame de crer*, aí, revela outros sentidos além da pressa em acreditar, que comumente se pode atribuir, e indica os da afronta e da opressão de acreditar. Machado nos apresenta, nesse ponto, correlações intrincadas do que orienta a relação de Brás com Virgília e vice-versa. No que pese as “leis sociais”, o amor é anti-social, malvisto, reprovado pelo arranjo das conveniências mundanas (ROUANET, 1990). E no que as “leis sociais” fazem um nexos com a “moral do código”, esta não se fundamenta na religião, pois não se pode imaginar que Deus, ser augusto e infinitamente distante da insignificância dos homens, tenha qualquer preocupação com os pecadilhos dos insetos que perfazem o gênero humano (ROUANET, id.).

Retomando o contraponto entre Virgília e Marcela, se esta “mal chegava a entender a moral do código”, o que se passa com aquela é que não só entende essa moral como a recodifica com o empenho da oportunidade e dos elementos que lhe convêm. Nesse caso, o recurso ao disfarce e à sagração das aparências alicerçam não só sua concepção de decoro, também o fazem quanto ao seu modo de preservação. Para Lobo Neves, o marido enganado, Virgília “era a perfeição mesma, um conjunto de qualidades sólidas e finas, amável, elegante, *austera, um modelo*” (MPBC, p. 88 – grifos nossos). E essa fieira de elogios é puxada por ele numa conversação com Brás, em que, dentre outras coisas, ele se queixa das mazelas que compõem a vida de deputado. Das considerações de Lobo Neves acerca da esposa infere-se uma dotação de inteligência que, embora difira da que Brás descreve na amante, governa as relações dela com ambos, fazendo-os crer numa exclusividade que as alimenta. E, no caso do segundo, até a ambição de se “fazer valer pela opinião dos outros homens” converge para o esforço de ser, nela, aprovado pela amante. Após a conversação, Brás começa a cortejar a idéia de ser ministro de Estado, entrando no Passeio Público, acrescentando: “É Virgília que havia de gostar!” (MPBC, p. 89). Se havia mazelas na vida de deputado, como se queixa Lobo Neves, calcule-se como as haveria na vida de ministro de Estado.

É no Passeio Público que Brás é surpreendido pelo encontro com Quincas Borba, o amigo de infância, num estado lamentável. Vestido com roupas que, “salvo o feitio, pareciam

ter escapado ao cativeiro de Babilônia”, poídas e remendadas (MPBC, p. 89), quase não é reconhecido. Quincas Borba, que parecia ter um futuro promissor, apresenta-se como um mendigo, levando uma “vida de misérias, de atribulações e lutas”, com a alma calejada pela indignação, morando num degrau de escadaria de igreja (MPBC, p. 90). O espanto que Brás demonstra tem seu laivo de frustração: o futuro que se espelhava para o amigo de infância revela-se-lhe como a derrocada de todas as aspirações. E a frustração maior se concretiza depois do encontro quando Brás descobre que o outro, num abraço que insistiu em lhe dar, furtou-lhe o relógio. A descoberta o leva a pensar no passado, em seu passado “roto, abjeto, mendigo e gatuno”, e assoma-lhe a idéia de regenerar Quincas Borba, mas que é esquecida tão logo chega a hora de ir ter com Virgília : “Cinco minutos bastaram para olvidar inteiramente o Quincas Borba; cinco minutos de uma contemplação mútua, com as mãos presas umas nas outras; cinco minutos e um beijo” (MPBC, p. 92-93).

O episódio do encontro com Quincas Borba é, ao mesmo tempo, um desvio e uma advertência: a miséria em que se encontra agora o garoto promissor pode vir a ser, analogamente, o escândalo em que Brás pode se meter se descoberta sua relação adúltera com Virgília. Três semanas depois, ao ir encontrar-se com ela, nota-a “triste e abatida”, crendo que o marido “desconfiasse alguma coisa” (MPBC, p. 93). A tristeza e o abatimento se transformam em nervosismo e excitação quando tenta tranquilizá-la. E é nesse ponto que Brás propõe que fujam, dizendo-lhe “todas as vantagens de uma vida a sós, sem zelos, nem terrores, nem aflições” (MPBC, p. 94). Essa idéia o embriagava, uma vez que eliminariam “o mundo, a moral e o marido” e os instalava numa espécie de “habitação dos anjos” (MPBC, p. 93). Ao argumento de Virgília de que o marido iria ter com ela e a mataria, Brás contrapõe:

Mostrei-lhe que não. O mundo era assaz vasto, e eu tinha os meios de viver onde quer que houvesse ar puro e muito sol; ele não chegaria até lá; só as grandes paixões são capazes de grandes ações, e ele não a amava tanto que pudesse ir buscá-la, se ela estivesse longe (MPBC, p. 94)

E isso provoca nela um “gesto de espanto e quase indignação”, fazendo-a murmurar “que o marido gostava muito dela (MPBC, p. 94). É nesse momento que Lobo Neves aparece na chácara e Virgília se retira da sala apressadamente. Antes de retornar, infere-se, envia o filho, o nhonhô, ao encontro do pai que o levanta no ar e o beija muitas vezes. E quando ela retorna, o marido a presenteia com um camarote para a ópera (MPBC, p. 94-95). Vale assinalar sua reação:

Virgília bateu palmas [...], deu um beijo no filho com um ar de alegria pueril, que destoava muito da figura; depois perguntou se o camarote era de boca ou do centro, consultou o marido, em voz baixa, acerca da *toilette* que faria, da ópera que se cantava e não sei que outras coisas (MPBC, p. 95 – grifo do autor).

O “ar de alegria pueril, que destoava muito da figura” deve ser destacado aí, porque transforma as circunstâncias, fazendo com que a presença de Brás se justifique por um convite para jantar com o casal. Dos temores acerca da desconfiança do marido, passando pelo “espanto e quase indignação”, até o “ar de alegria pueril”, há uma soberba gradação de estados de ânimo adequados à manutenção de um jogo de aparências. A impressão que Virgília quer causar em Brás, com certeza, é diferente da que pretendo provocar em Lobo Neves. Que não se engane o leitor: ela negaceia a ambos, fazendo parecer, para cada um, algo diverso do que realmente é. O que Rouanet (1990) denomina *frio calculismo* cai bem nesse jogo em que o amor vale menos que a conservação da máscara. Ao marido e ao amante correspondem reações que surtem um efeito circunstancialmente desejado. Que Brás pense que Virgília é indecisa e vacilante e que Lobo Neves acredite que ela é “amorável, elegante, austera, um modelo”. Aliás, toda a seqüência, a partir do “convite à fuga” até a afirmação do “convite para o jantar”, provoca em Brás certo estupor que lhe diz, subrepticamente, que não conduz a situação. Se antes o amor entre ele e a amante era pautado pelo destino, respaldado por Deus, agora lhe causa “grande cólera” (MPBC, p. 95), e acaba por fazê-lo pensar que a amante começava a aborrecer-se dele (MPBC, p. 96). Essa idéia o faz “sucessivamente desesperado e frio, disposto a esquecê-la e a matá-la” (MPBC, p. 96). Quando, no dia seguinte, a reencontra, acha-a “com os olhos vermelhos de chorar” (MPBC, p. 96), protestando não ser amada, que foi tratada “como não se trata um cachorro” (MPBC, p. 96). Brás avalia: “não tive ânimo de argüir, e, aliás, argüí-la de quê? *Não era culpa dela se o marido a amava*” (MPBC, p. 96 – grifos nossos). Mas deriva, contraditoriamente, para a conclusão de que o marido dissimulava, e que o melhor meio de pôr fim às dissensões era aceitar o “convite à fuga”. A reação de Virgília não chega a surpreender o leitor atento:

– Pensei nisso, acudiu Virgília; uma casinha só nossa, solitária, metida num jardim, em alguma rua escondida, não é? Acho a idéia boa; mas para que fugir?

Disse isso com o tom ingênuo e preguiçoso de quem não cuida em mal, e o sorriso que lhe derreava os cantos da boca trazia a mesma expressão de candidez (MPBC, p. 96).

Mas Virgília nada possui de ingênua. Seu tom comanda o drama ou a farsa, fazendo com que tudo se dê conforme sua palavra. Ela não só se coloca como seu motivo condutor, faz também

com que Brás concorde com a idéia, selando uma transação, estipulando as condições e a solução para o problema que, embora convencional, é *prática*. De fato, o amor entre os dois não podia se dar *publicamente*, muito menos chegar ao conhecimento de Lobo Neves. Daí a solução do refúgio discreto, do lugar de encontro: a casinha só deles, “solitária, metida num jardim, em alguma rua escondida”. Schwarz sugere que “o amor nas *Memórias é frouxo*” (grifo do autor). E esse “frouxo” traz os sentidos que variam da irresolução à pusilanimidade:

Nada mais medíocre e menos romanesco que o triângulo amoroso formado por Virgília, Brás Cubas e Lobo Neves. Com empenho módico, o amante procura tomar a mulher ao marido, mas logo se acomoda ao adultério, a que o mexerico e a inveja emprestam sal – o todo sem prejuízo de lágrimas e grandes gestos ocasionais [...]. Assim, norma e transgressão existem, mas funcionam de maneira diversa do esperado. Entre as duas há lugar para uma variedade de formas intermediárias, mais reais que o antagonismo (SCHWARZ, 1990, p. 127).

Dito de outro modo, o amor entre Virgília e Brás não convence. É mais temperado pela teatralidade da farsa, ou pelo vigor da comédia dramática que traz a marca dos equívocos desnecessários. Na verdade, até o “mexerico” e a “inveja” lhe dão pouco sal. A baronesa X, que parece levantar suspeitas, e o primo de Virgília, Luís Dutra, este “desarmado à força” por Brás, através do elogio fácil, encabeçam uma lista virtual, composta de

Umas duas ou três senhoras, vários gamenhos, e os fâmulos, que naturalmente se desforravam assim de sua condição servil, *e tudo isso constituía uma verdadeira floresta de olheiros e escutas*, por entre os quais tínhamos de resvalar com a tática e a maciez das cobras (MPBC, p. 98).

O episódio mais contundente em *tudo isso* é o da visita capciosa da baronesa X – como se vê, uma incógnita – a Virgília, que provoca certos esgares de paranóia e a levam a escrever um bilhete ao amante, enviado dentro de uma caixa de charutos que lhe presenteia Lobo Neves: “Meu B... Desconfiam de nós; tudo está perdido; esqueça-me para sempre. Não nos veremos mais. Adeus; esqueça-me. Da infeliz V...a” (MPBC, p. 99). Mas ela se arrepende em tempo e Brás retoma a proposta da fuga, que é recusada, fazendo-o concordar com a idéia da *casinha*:

Vi que era impossível separar as duas coisas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: *nosso amor e a consideração pública*. Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma. Talvez senti alguma coisa semelhante a despeito; mas as comoções daqueles [...] dias já eram muitas, e o despeito morreu depressa. Vá lá; arranjemos a casinha (MPBC, p. 99-100 – grifos nossos).

Encontrada a casinha, Brás pondera:

A casa resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta; – dali para dentro era o infinito, um mundo eterno; superior, excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesa, sem escutas, – um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição, – a unidade moral de todas as coisas pela exclusão das que me eram contrárias (MPBC, p. 100 – grifos nossos).

Entre o “amor” e a “consideração pública”, Virgília escolhe os dois e Brás parece compreender que ela não tem “por que renunciar aos benefícios ao alcance da mão” (SCHWARZ, 1990, p.129). Por outro lado, a ponderação que apresentamos acima traz uma amostra da realidade independente do desejo, realidade distinta em que se constituem, por si mesmas, as ações maravilhosas e críticas. Assim Brás enuncia o contorno de seu mundo resgatado, “eterno, superior, excepcional” e “sem leis, sem instituições”, como também “sem escutas”. A inclusão de Virgília nesse mundo pode ser perfunctória; o fato de se tratar de uma mulher casada não define a relação entre eles como adúltera, e que se considere a “unidade moral” pela “exclusão das coisas” que lhe são contrárias. Diga-se que as leis bem poderiam ser outras, as interdições bem se poderiam valer pelo teor permissivo que só o arbítrio – meio ou escolha – estipula. E não se trata de escolher o bem ou o mal, trata-se de escolher de um modo em que um imperativo exclui ou suspende o julgamento de valor, pondo em seu lugar a alternativa que oferece a oportunidade. Trata-se do que é proveitoso para quem escolhe, independentemente do prejuízo que possa causar a outrem ou do benefício que lhe parece resultar. A diferença, portanto, entre fugir com Virgília – opção que ela rejeita – e ficar numa “casinha metida num jardim, em alguma rua escondida” – opção que ele aceita – é inofensiva ou inexistente, no que ambas excluíam o “mundo vulgar” ou como um mundo incompatível com o que o desejo condiciona.

Ora, a complementaridade entre Virgília e Brás, nesse ponto da encenação do desejo perverso, no que sua limpidez e movimentação singulares são extraordinárias, é um caso a examinar e em que “o desencontro de realidade e imaginação não podia ser mais coreográfico” (SCHWARZ, 1990, p. 136). A posição subjetiva de quem sabe o desejo do outro e como realizá-lo é partilhada por ambos que investem na *folie*, na *petite maison* – o desvario, o refúgio discreto. Eis aí o perfeito enlace entre a realização do desejo perverso e as injunções de toda a libertinagem (ROUANET, 1990). E Virgília faz do refúgio “um brinco”, designa “as alfaias mais idôneas” e as dispõe “com a intuição e a estética da mulher elegante”, enquanto Brás imagina “uma história patética” de seus amores com ela, “um caso anterior ao casamento, a resistência do pai, a dureza do marido”, além de “que outros toques de novela” (MPBC, p. 102). É ele quem convence Dona Plácida, que ficará com “tudo sob sua guarda [...]

suposta, e, a certos respeitos, verdadeira dona da casa”, a quem a aceitação da casa e da intenção custara muito (MPBC, p. 102). Além disso, Brás a provê de um pecúlio, “como um pão para a velhice”. Tudo pronto, ele declara: “Ao cabo de seis meses quem nos visse a todos três juntos diria que Dona plácida era minha sogra” (MPBC, p. 102). Só depois ele é advertido por “um repelão” na consciência, acusando-o “de ter feito capitular a probidade” da mulher, “obrigando-a a um papel torpe” (MPBC, p. 107). Mas a consciência acaba por relativizar o fato com a compensação do pecúlio, que livraria a “medianeira” da mendicidade da velhice, deduzindo que o “vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã” (MPBC, p. 107).

Dona Plácida jamais saberá que o pecúlio foi feito com cinco contos encontrados por Brás, dentro de um embrulho no qual tropeçou na praia de Botafogo, deserta na ocasião, e os destinara ao emprego “em alguma ação boa, talvez a um dote a alguma menina pobre ou outra coisa assim...” (MPBC, p. 83-84). À “outra coisa assim” é que ele faz o destino dos cinco contos, ao “pão para a velhice” de Dona Plácida. Somos informados de sua origem miserável, bem como de sua biografia: filha natural, viúva salva da mendicância por Virgília, acoçada pelo medo de “acabar pedindo esmola na rua” (MPBC, p. 105-106). Ela enverga a roupagem da vítima ideal a quem qualquer algoz compraz iludir e até o premia com o agradecimento lacrimoso, além das orações diante da imagem da Virgem (MPBC, p. 102). Sua inclusão como “medianeira” traz um exemplo extremo e perfeito de como a regulação perversa estrutura os vínculos relacionais: Dona Plácida não só é humilhada, também é desprovida de sua condição humana, transformada num objeto cuja maleabilidade serve ao que o suborno anula como vício e virtude, sordidez e dignidade, adequando-se à dedução do “estrume”. Essa figuração do sarcasmo não é desproporcional: a consciência de Brás concorda com ela, lançando mão do critério, sempre retomado, do “relativismo integral” cujos parâmetros são tão fluidos quanto a oportunidade. E a história de Dona Plácida justifica seu desprovimento, marcada a sua origem numa “conjunção de luxúrias vadias” de um sacristão da Sé com “uma mulher que fazia doces para fora” (MPBC, p. 105-106).

Convém assinalar, no vínculo relacional de Brás – e também de Virgília, no que pese sua cumplicidade e aquiescência – com Dona Plácida, o sentido do destino que ele dá aos cinco contos encontrados dentro de um embrulho no qual tropeçou. Figura-se aí o modo de reparação que o perverso institui, uma reparação falhada. O “pão para a velhice” de Dona Plácida é também a paga do seu silêncio, a recompensa de sua humilhação. Na verdade ela tem uma garantia para a execução dos desígnios de Brás, garantia esta que ele institui, movido

pelo “repelão” na consciência e justificado pelo que deduz como analogia entre o vício e a virtude, em que o primeiro é – “tantas vezes” – o “estrupe” da segunda. A reparação, tal como se apresenta nas *Memórias*, possui a moldura do desencargo da consciência, da compensação material que se encerra no puro ato de compensar. É semelhante a uma cláusula de contrato em que se define uma barganha, certamente incluída no cômputo do “cálculo utilitário”. Diga-se que, se Dona Plácida tem garantido o “pão para a velhice”, nada há para perder, e muito menos o tempo nas cogitações morais acerca de sua investidura como “medianeira”, denominação até eufemizante dos que praticam a alcovitice. Paralelamente, se Brás estipula os meios de garantir esse pão, que se exclua ou se suspenda o julgamento de valor acerca do mérito dessa garantia bem justificada como meio para atingir um fim. Além disso, uma vez que Virgília não aceitou a sugestão da fuga e impôs a “casinha solitária, metida num jardim”, Brás teve mesmo que *tropeçar* nessa imposição, ou nessa resistência, e modificar seu intento. Note-se, portanto, que na encenação do desejo perverso, a reparação ocupa um lugar conferido pela consciência que o perverso tem dele, e é regulada pela *recusa*. O “repelão” na consciência sentido por Brás em nada se assemelha à culpa que move Natividade em *Esau e Jacó*, no sentido de compensar seu desejo de morte dos filhos Pedro e Paulo desde a concepção. O que para Natividade é um tormento que a persegue até o fim de seus dias, não o é para o amante de Virgília, pois não passa de um detalhe a ser excluído pelo “cálculo utilitário”, tendo sua exclusão documentada nos termos de uma fatura que a comprova: o pecúlio.

2.6. Um *grand finale*: perversão e impostura

Os acidentes que surgem na relação entre Virgília e Brás são inofensivos, quer os que dizem respeito a uma possível ameaça de descoberta do adultério, quer os que se referem às tribulações relativas a uma ligação espúria sob o ponto de vista da “norma burguesa” que, com o recurso a uma pretensa civilidade, encobre o que se apura como contravenção ou transgressão. Quando oferecem a presidência de uma Província a Lobo Neves, este convida Brás para secretário (MPBC, p. 108-110). O conflito que surge entre Virgília, o marido e o amante, incluída a possibilidade de separação entre a primeira e o terceiro, é quase hilariante. A sucessão de cenas de arrufos entre os dois tem um quê de opereta bufa que se encerra com aquele convite, fazendo Brás refletir: “Na verdade, um presidente, uma presidenta, um secretário, era resolver as coisas de modo administrativo” (MPBC, p. 111). E é durante essa

passagem do romance que ele se concilia com a irmã Sabina e o cunhado Cotrim – afastados desde o conflito familiar havido na divisão da herança de Bento Cubas – sob protestos de consideração, respeito e perdão de ambos os lados. Ao que se acrescenta uma outra reflexão de Brás: “Continuei a pensar que, na verdade, era feliz. Amava-me uma mulher, tinha a confiança do marido, ia por secretário de ambos, e reconciliava-me com os meus. Que poderia desejar mais, em vinte e quatro horas?” (MPBC, p. 113). É o cunhado quem o tira desse “arroubo”, com o argumento da sensatez e do perigo que corresponderia acompanhar Virgília e Lobo Neves como secretário (MPBC, p. 114). E dá a entender que sabe da relação adúltera. Quer preveni-lo das “chufas”, “remoques” e “alcunhas” (MPBC, p. 114). Brás fica a ponto de lhe dar razão e, no dia seguinte, abre uma folha política e lê a notícia de que “por decreto de 13”, Lobo Neves e ele tinham “sido nomeados presidente e secretário da Província de ***” (MPBC, p. 114). A seguir, encontrando-se com Virgília, questiona se deve aceitar a nomeação. Tendo chegado “lépida como uma andorinha” ao encontro, a amante lhe diz que já não iam, que o marido recusara a nomeação, por motivo que só a ela confessara:

[...] Referiu-lhe que o decreto trazia a data de 13, e que esse número significava para ele uma recordação fúnebre. O pai morreu num dia 13, treze dias depois de um jantar em que havia treze pessoas. A casa em que morrera a mãe tinha o nº 13. *Et coetera*. Era um algarismo fatídico. Não podia alegar semelhante coisa ao ministro [...] (MPBC, p. 115 – grifo do autor).

Adiante, Brás comenta: “Número fatídico, lembrás que te abençoei muitas vezes? [...] Número fatídico, tu foste a nossa salvação” (MPBC, p. 115). Não nos cabe discutir aí o aspecto de acaso ou de acidente, nem o viés da superstição. Uma vez cortado o suspense, antecipada a síntese do que viria depois, como acertadamente insinua Schwarz (1990), o defunto autor susta, na ordem narrativa, o fim inevitável de seus amores adúlteros. E, por *adúlteros*, vale ressaltar, não estamos qualificando de forma a reprová-los. Já afirmamos anteriormente que o amor entre Virgília e Brás não convence, agregados os nossos argumentos quanto à encenação do desejo perverso e do par à altura que o segundo encontra na primeira. O viés da superstição carrega mais uma pontuação do ritmo que leva ao fim e menos um motivo para mantê-los juntos, apesar do “perigo” e da “insensatez”. O narrador machadiano sabe dosar esse ritmo como quem faz um comentário paralelo ao feitio da fantasia frustrante ou como quem maneja seu vazio, guardado o desencontro entre realidade e imaginação. Brás subscreve o viés da superstição em primeira instância: “Quem escapa a um perigo ama a vida com outra intensidade. Entrei a amar Virgília com muito mais ardor, depois que estive a pique de a perder, e a mesma coisa aconteceu a ela” (MPBC, p. 116). Mas se intromete na ordem narrativa o episódio da “morte do Viegas”, parente de Virgília. E esta

“nutria grandes esperanças em que esse velho parente, avaro como um sepulcro, lhe amparasse o futuro do filho, com algum legado” (MPBC, p. 118). Segundo o defunto autor, ela “manifestara claramente as esperanças que trazia no legado, cumulava o parente de todas as cortesias, atenções e afagos que poderiam render, pelo menos, um codicilo” (MPBC, p. 119), ou seja, uma alteração no testamento do parente que favorecesse seu filho com a herança. Dando seguimento a essa avaliação, ele comenta:

Propriamente, adulava-o; mas eu observei que *a adulação das mulheres não é a mesma coisa que a dos homens. Esta orça pela servilidade; a outra confunde-se com afeição*. As formas graciosamente curvas, a palavra doce, a mesma fraqueza física dão à ação lisonjeira da mulher, uma cor local, um aspecto legítimo. Não importa a idade do adulado; *a mulher há de ter sempre para ele uns ares de mãe ou de irmã, – ou ainda de enfermeira, outro ofício feminino, em que o mais hábil dos homens carecerá sempre de um quid, um fluido, alguma coisa* (MPBC, p. 119 – grifos nossos).

A questão é que, para atender o Viegas em seu leito de morte, Virgília descarta Brás, pois afinal ela tem de verificar a concretização de suas esperanças. A avaliação e o comentário, certamente os aproxima – a Virgília e Brás – no ideal de si mesmo, guardadas as correspondentes diferenças. E a maior diferença está no *quid* – no quê – que falta aos homens, mesmo no mais “hábil” entre eles. A adulação, quer orce “pela servilidade” quer se confunda “com afeição”, só se está apresentando sob suas múltiplas facetas segundo a expressão dos homens e das mulheres, sem que se esteja assim sugerindo a maior ou menor capacidade de uns e de outras de usá-la. De qualquer forma, orçar ou confundir não prescinde da astúcia e da estimativa das possibilidades que pode oferecer o adulado no que o adulator pretende, embora não se assevere nenhuma garantia. E o caso é que o Viegas não deixa nenhum legado, não faz nenhuma alteração no testamento – nenhum “codicilo” –, nenhuma garantia para o futuro de nhonhô, filho de Virgília com Lobo Neves. O leitor se pergunta: por que garantir o futuro de quem o tem garantido? O empenho de Virgília junto ao parente para que lhe resulte um “codicilo” revela-se absurdo, o que a *habilidade* de Brás não dá conta, pois *confunde* seus “ares de mãe”.

O fato é que, terminado o episódio da adulação do Viegas, Brás é informado por Virgília de que está grávida do que nomeia “nosso filho”, uma boa notícia a tratar e que compensa a frustração provocada pelo defunto (MPBC, p. 121). As atenções de Brás se voltam para o “embrião anônimo, de obscura paternidade” (MPBC, p. 122). E, nesse ponto, o leitor se depara com a possibilidade do calculismo de Virgília superar o do amante: garantindo o futuro de nhonhô preveniria o risco de ser descoberta pelo marido em seus

amores adúlteros, ou de ter confirmada por ele sua traição, que traria a reboque sua recente gravidez. Essa dedução não é incongruente, embora oculta tal qual uma tramóia bem urdida. A ordem narrativa não especifica a intenção, apenas levanta uma pista pela vizinhança dos acontecimentos. Sabendo-se grávida, Virgília arquiteta uma saída possível para um provável escândalo, pois não se encontra livre da suspeita do marido e parece levar a sério os “mexericos”, haja vista o bilhete que envia a Brás dentro da caixa de charutos, o qual já mencionamos. Entretanto, morto o Viegas, tendo baldados seus investimentos na esperança, ela prefere apostar no futuro, comunicando ao amante a gravidez, atraindo sua atenção. E o interessante é que a intensidade do suspense que traz toda essa passagem se anula a seguir.

É nesse mesmo tempo que Brás recebe “uma carta extraordinária, acompanhada de um objeto não menos extraordinário” (MPBC, p. 122), de Quincas Borba, que lhe comunica a mudança de vida e lhe restitui o relógio furtado no Passeio Público. Além disso, propõe um encontro em que fará a exposição de um novo sistema filosófico, “fruto de um longo estudo [...] que não só explica e descreve a origem e a consumação das coisas, como faz dar um grande passo adiante de Zenon e Sêneca, cujo estoicismo era um verdadeiro brinco de crianças” comparado com sua receita moral (MPBC, p. 122-123). É também nesse tempo que Brás, convidado para jantar em casa da irmã Sabina, tem conhecimento dos planos desta para casá-lo com “uma Dona Eulália, ou mais familiarmente Nhá-loló”, presente ao jantar, “moça graciosa, um tanto acanhada a princípio, mas só a princípio” (MPBC, p. 125). Faz-se interessante notar que o aspecto narrativo alerta para certa precipitação e a ordem narrativa é invadida pelas intercalações. Da nomeação de Lobo Neves e Brás Cubas, respectivamente para presidente e secretário de Província, e recusada pelo primeiro com a justificativa de foro íntimo – a data do 13 fatídico da publicação do decreto –, até o convite para o jantar, passando pela adulação do Viegas, pela comunicação da gravidez por parte de Virgília e chegando ao recebimento da carta de Quincas Borba, há um quê de funesto ou de profético. Acrescente-se aí os amuos de Virgília que Brás percebe como sendo causados pelo “medo do parto e o vexame da gravidez”, pelo padecimento de quando “lhe nasceu o primeiro filho”, hora “feita de minutos de vida e minutos de morte”. E, quanto ao vexame, “complicava-se ainda da forçada privação de certos hábitos da vida elegante” (MPBC, p. 126).

Ora, a invasão das intercalações encaixa, na ordem narrativa, referências cifradas do curso da encenação do desejo. E é o malogro que pontua essa encenação. A felicidade que Brás almeja sempre será malograda pelo conflito entre a realidade e a fantasia, entre os acontecimentos e o que ele projeta na imaginação. E que se pense também o quanto o destino

pode se erigir como um labirinto que se percorre partindo da convicção ilusória de que cada corredor escolhido leva à saída, convicção que permanece a cada escolha cujo resultado é o embrenhar-se cada vez mais em suas esquinas. As aspirações de Brás à paternidade logo desmoronam com o abortamento do “embrião anônimo” (MPBC, p. 126). Virgília acamada, Brás vai lhe fazer uma visita e é acolhido por Lobo Neves que recebe, enquanto conversam, uma carta cuja leitura o faz empalidecer, fechando-a com a mão trêmula. Também causa em Brás a impressão de “um gesto” como se quisesse atirar-se sobre ele (MPBC, p. 127). Tratava-se de uma carta anônima, cujo conteúdo intencionava prevenir o marido e informá-lo da suspeita pública da traição da esposa. Como bem refere o defunto autor: “Era anônima e denunciava-nos. Não dizia tudo; não falava, por exemplo, das nossas entrevistas externas; limitava-se a precavê-lo contra a minha intimidade e acrescentava que a suspeita era pública” (MPBC, p. 127).

Tão logo Virgília se restabelece, Lobo Neves lhe mostra a carta cuja leitura lhe provoca indignação e o protesto de que se tratava de “uma calúnia infame”: “A carta havia de ser de algum namorado sem ventura” (MPBC, p. 127). Virgília leva ao conhecimento de Brás o episódio, em especial porque, afirmando que dele “só ouvira palavras de gracejo e cortesia”, arremata o convencimento do marido com a conclusão de que “para não dar margem à calúnia”, tratá-lo-ia de maneira que ele não voltaria lá (MPBC, p. 127). E Brás comenta:

Ouvi tudo isso um pouco turbado, não pelo acréscimo da dissimulação que era preciso empregar de ora em diante, até afastar-me inteiramente da casa de Lobo Neves, *mas pela tranqüilidade moral de Virgília, pela falta de comoção, de susto, de saudades, e até de remorsos* (MPBC, p. 127 – grifos nossos).

Só que essa preocupação é votada por ela, que reage “com certa amargura”: “– Você não merece os sacrifícios que lhe faço” (MPBC, p. 127). A essa amargura ele reage aproximando-se e dando-lhe um beijo na testa, ao que Virgília recua “como se fosse um beijo de defunto” (MPBC, p. 127). Eis aí o começo do fim dos amores de ambos, que se reparte entre amargura e frieza, outra face do malogro que se apresenta. O amor nas *Memórias*, além de “frouxo”, é apócrifo, pontuado pela coreografia de folhetim: suspense, despeito, amuos, promessas de felicidade, ameaças, perigos e o tempero da proibição.

Novamente afirmamos que o amor entre Brás e Virgília não convence, que o “mexerico” e a “inveja” lhe dão pouco sal; a “suspeita pública” e a desconfiança de Lobo Neves passam ao largo como se fossem elementos de composição de um jogo em que não há, nem haverá, vencidos nem vencedores, regidos pela condição de que podem abandoná-lo à

hora que lhes aprouver, sem que se sujeitem a qualquer prejuízo. Esse ponto de vista pode parecer excêntrico, mas o leitor se depara com a ausência de convicção dos envolvidos e percebe que eles estão “*necessariamente* submetidos a uma ética das aparências” (MURICY, 1988, p. 106 – grifo nosso). É interessante considerar que Lobo Neves sempre se rende aos argumentos da esposa que nega, inclusive, o conteúdo da carta anônima. Afinal, vigora o campo escorregadio da suspeita e do improvado. Tratando-se de Virgília e Brás, cada um exige do outro, e a seu tempo, uma quota de sacrifício que muda constante e circunstancialmente. O “amor” entre ambos está fadado a acabar não numa explosão, mas num suspiro. E o começo do fim se estende à conta de um atraso dele a um encontro na “casinha” e Virgília não o espera. Não vale a explicação dada três dias depois (MPBC, p. 132-133), no mesmo lugar de encontro, onde quase são flagrados por Lobo Neves ao passar pela rua e avistar Dona Plácida à janela.

Esse episódio tem um rasgo do humor que faz rir: Brás é empurrado para o quarto pela amante, onde fica escondido, enquanto esta, diante do marido, tenta fazer crer que está em visita a Dona Plácida. Tudo parece arranjar-se por força da dissimulação, mas como se houvera um ensaio antes, como se a cena tivesse sido prevista. A agilidade de Virgília ultrapassa a do amante, considerado o aspecto do marido ao entrar “lentamente, pálido, frio, quieto, sem explosão, sem arrebatamento”, circulando o olhar em volta da sala (MPBC, p. 134). E os encontros entre os amantes têm seu fim selado por um bilhete de Virgília, trazido por Dona Plácida, uma perfeita e morna justificativa:

“Não houve nada, mas ele suspeita alguma coisa; está muito sério e não fala; agora saiu. Sorriu uma vez somente, para nhonhô, depois de o fitar muito tempo, carrancudo. Não me tratou mal nem bem. Não sei o que vai acontecer; Deus queira que isto passe. Muita cautela, por ora, muita cautela” (MPBC, p. 136).

A descrição do bilhete, que vem a seguir, é patética: “retalhinha de papel, garatujado em partes, machucado das mãos” (MPBC, p. 136). Brás delega ao leitor “o gosto de notar por si mesmo a frieza, a perspicácia e o ânimo dessa poucas linhas traçadas às pressas; e por trás delas a tempestade de outro cérebro, a raiva dissimulada, o desespero que se constrange e medita” (MPBC, p. 136). Enfim, conclui acerca da comoção que teve, sem que chegue a discernir do que experimentou: “era amor sem amor, isto é, sem delírio” (MPBC, p. 136). Antes dobrado pela “força bruta” usada pelo pai que pôs um termo ao seu *affaire* com Marcela, Brás é agora vergado pela violência do teste de realidade: *amor sem amor* é um paradoxo que se justifica pela dissimulação. Trata-se de um amor aparente por outrem que

disfarça um amor bem mais real por si mesmo, ou seja, em que a escolha de um objeto é feita sob o modelo da pessoa que escolhe (FREUD [1914], 1973; CHEMAMA, 1995). Também o bilhete é referido pelo defunto autor como “um documento de análise” que não fará, uma prova que não examinará, e sobre o qual não diz nada (MPBC, p. 136) para traduzir seu estado de choque diante da “frieza”, da “perspicácia”, da “raiva dissimulada”, do “desespero que constrange”. Deduza-se que ele não ama, nem amou, Virgília e pode-se acreditar ela também não. O sentimento de apego que os ligou não foi profundo nem, arrebatado mas de fácil reversão à indiferença. E uma semana após esse incidente, Lobo Neves é novamente nomeado presidente de Província e, desta vez, o decreto de nomeação traz a data de 31, “transposição de algarismos” que elimina “deles a substância diabólica” (MPBC, p. 138). Os amores entre Brás e Virgília terminam. A despedida dos dois nem chega a ser melancólica, passa pelo crivo da decisão prática, encerrada com um “até breve”, um adeus (MPBC, p. 141).

Já assinalamos a invasão das intercalações na ordem narrativa e que ela traz referências cifradas do curso da encenação do desejo do perverso, pautada pelo desvio e pontuada pelo malogro. Todavia, há algo mais a acrescentar: uma esquematização compensatória que aparente uma espécie de liberdade *interior* que confere ao desejo certa praticidade que preconiza a fuga da ação e do sofrimento, bem como a fuga da compulsão, abrindo a possibilidade de um deslocamento novo, de uma nova *Verschiebung*. Até que se dá a despedida entre Brás e Virgília, o primeiro é visitado por Quincas Borba, que vem expor seu sistema filosófico, denominando-o de Humanitismo, “o grande regaço dos espíritos” (MPBC, p. 138). E, apesar da partida de Virgília dar-lhe “uma amostra da viuvez” (MPBC, p. 142), Brás se vê compelido a “tornar à vida agitada de costume” (MPBC, p. 143). Três forças o compelem: a primeira, sua irmã Sabina que encaminha “a candidatura conjugal de Nhã-loló de um modo verdadeiramente impetuoso”; a segunda, Quincas Borba e seu Humanitismo, cujo princípio, *Humanitas*, se reduz ao próprio homem, deduzindo-se daí a “necessidade de adorar-se a si próprio” (MPBC, p. 144) e a terceira força “era o gosto de luzir”, a atração da multidão e o namoro do aplauso (MPBC, p. 146). Ele declara: “Veio o desejo de agitar-me *em alguma coisa, com alguma coisa, por alguma coisa*” (MPBC, p.146 – grifos nossos). E essa terceira força parece radicar na seguinte premissa: “A dor, segundo o Humanitismo, é uma pura ilusão” (MPBC, p. 145).

A “candidatura conjugal de Nhã-loló”, entretanto, tem seu encaminhamento interrompido pela morte da candidata, causada pela febre amarela (MPBC, p. 151). Dá-se um salto na ordem narrativa que mostra Brás como deputado que passa a articular sua nomeação

de ministro de Estado que não se concretiza. Sobra-lhe a amizade de Quincas Borba que o apóia e incita a viver segundo os princípios de sua nova filosofia (MPBC, p. 153; 158; 160). Funda um jornal que tem sua publicação suspensa seis meses depois (MPBC, p. 169). Até Quincas Borba é acometido pela fatalidade da loucura e vem a morrer (MPBC, p. 176). O aspecto narrativo adquire o feitio do discurso de quem faz a historiografia de si mesmo, cujo autor está consciente do que falou, como raciocinou e calculou, preso a seus próprios passos, seguindo-os de perto, catalogando, recapitulando. E encarregando-se, no final das contas, de dizer ao mundo quem *teria sido*.¹³ É nesse modo condicional que está o sentido do que sugere Rouanet (1985): a teatralização da fantasia, a encenação do espetáculo que corresponde à *mise-en-scène* do universo imaginário do perverso. A fantasia sucumbe ao teste de realidade que um universo imaginário não sustenta. Os capítulos finais das *Memórias* fazem repensar a “galhofa” e a “melancolia” que Brás atribui à pena e à tinta com que as escreve, mas já projetando a vizinhança da morte, a aproximação do coroamento da frustração de *nada* ter efetivado em vida. Se o aspecto narrativo adquire o feitio que referimos acima, a ordem narrativa é pontuada pela convergência do passado – retrospecção – com o futuro – prospecção – e do ponto de vista de quem conta uma história *repassada*.

Brás torna a se encontrar com Virgília, depois que ela e o marido retornam ao Rio de Janeiro. É um encontro apenas cortês. Também quase testemunha a morte de Dona Plácida e de Marcela (MPBC, p. 154; 164; 175). Reencontra Eugênia, vivendo na mendicância (MPBC, p. 175). É quando lhe ocorre a idéia que “era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (MPBC, p. 19). E a invenção é seu último empreendimento, o qual refere como a causa de sua morte (MPBC, p. 18). Ocupado em apurá-la, recebe em cheio um golpe de ar. Adoece e não se trata: “Tinha o emplasto no cérebro; trazia consigo *a idéia fixa dos doidos e dos fortes*” (MPBC, p. 22 – grifos nossos), emoldurada pela “paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas” (MPBC, p. 19). Avaliava a idéia como trazendo “duas faces, como as medalhas, uma virada para o público”, outra para ele. “De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: – amor da glória” (MPBC, p. 19). Assim é que *resgata* a fantasia de mostrar-se “à cidade e ao mundo” como o fez seu pai ao “alçá-lo no ar”, recém-nascido (MPBC, p. 31). Resta-lhe o “amor da glória”, e o fazer-se valer “pela opinião dos outros homens” (MPBC, p. 60) como também lhe aconselhava o pai. O passado e o futuro aí se imbricam na modelagem do desejo e demonstram seu circuito.

¹³ Baseamo-nos numa sugestão de Grosrichard (1993, p. 317-318).

Ora, o último empreendimento de Brás é, outrossim, malogrado: a idéia do emplasto, junto à pretensão de aliviar a humanidade, é barrada pela infalibilidade da morte, embora isso ainda lhe ofereça sua quota de prazer: “eu, prestes a deixar o mundo, sentia um prazer satânico em mofar dele, em persuadir-me que não deixava nada” (MPBC, p. 24), comenta, em seu leito de moribundo, novamente diante de Virgília que lhe faz uma visita, trajada de preto, prestes – fina ironia – a ficar duplamente viúva, pois perdera o marido. A seguir, a transição para que Brás venha a habitar o *undiscovered country* é feita através de um delírio em que prossegue a *mofa*. Persuadido de que “não deixava nada”, vem a se dar conta de que o mundo, que estipula um custo às expensas da realidade, não funciona como uma decalcomania do desejo, o qual somente se encena, se representa, se realiza em suas fantasias. No delírio, “um vulto imenso, uma figura de mulher” lhe aparece, fitando-lhe “uns olhos rutilantes”, identificando-se como Natureza ou Pandora e que sentencia: “Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (MPBC, p. 26-27). A alusão mitológica carrega aí o travo da ironia que imputa a Brás um coração “de artimanhas, impudência, astúcia, ardis, fingimento e cinismo” (BRANDÃO, 1991, p. 234) que ele só poderá examinar de um outro lugar, revisitando a própria vida. Como Pandora, que abriu a caixa de onde evolaram todas as calamidades que atormentam os homens, incapazes de superar a própria natureza, Brás escreverá suas memórias, revelando o que só poderia dar-se a conhecer após a morte. E que não se tome essa nossa afirmação como óbvia ou ingênua. A aparição também declara a Brás em seu delírio: “[...] Vives: agora mesmo que ensandeceste, vives; e se a tua consciência reouver um instante de sagacidade, tu dirás que queres viver” (MPBC, p. 26). Ao que ele argumenta:

[...] Estou sonhando, decerto, ou, se é verdade que enlouqueci, tu não passas de uma concepção de alienado, isto é, uma coisa vã, que a razão ausente não pode reger nem apalpar. Natureza, tu? a natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem, como tu, traz esse rosto indiferente como um sepulcro. E por que Pandora? (MPBC, p. 27).

E a aparição retruca: “– Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, a consolação dos homens [...]” (MPBC, p. 27).

Entretanto, a vida que o defunto autor narra em suas memórias não é exatamente um flagelo, e a razão que ele considera ausente tem aquele tempero da liberdade interior que confere ao desejo certa praticidade, preconizando a fuga da ação e do sofrimento, bem como da compulsão. E o que só pode dar-se a conhecer *post-mortem* é o nada em que resultaram seus empreendimentos, uma vez que se confronta com sua própria imagem no espelho,

concluindo – tardia e melancolicamente – que jamais foi, ou esteve sendo, aquele reflexo. O que se revela aí, da ordem desejante, é que o perverso só pode ter acesso ao próprio desejo ocupando o lugar do outro de quem acredita saber o desejo que realmente deseja realizar. Mas é um lugar que só a morte para o próprio desejo confere e que, no caso de Brás, se sustenta pela morte *de fato* e do poder, morto, tentar se regenerar. Essa construção levada a cabo por Machado poderia servir como acréscimo à teorização psicanalítica: se a perversão se funda na *recusa*, a morte, *de fato*, não existe para o perverso, pois estar morto não exclui a condição anterior de estar vivo, traindo um modo de ser que anula a diferença. Diga-se que a concepção de vida após a morte, relevadas as vindicações cristãs, assentam, aí, não como uma ironia mas como uma possibilidade inescapável do desejo do perverso de perpetuar a anulação da diferença, que se dá em sua fantasia. Também, a vida após a morte é uma *outra vida*, originada num renascimento que torna, quem morre, inatingível.

Porém, em sua tentativa de regeneração, o defunto autor só demonstra o quanto foi frustrada sua aspiração à glória, o seu desejo de agitar-se *em alguma coisa, com alguma coisa, por alguma coisa*, uma vez que tomou verdade e erro como valores arbitrários que podiam ser trocados conforme seus interesses (MURICY, 1988). Só que, no capítulo final de suas *memórias póstumas*, tudo atribui à determinação do acaso (MPBC, p. 176), fazendo um balanço da própria vida que resulta em *nada*, num saldo *zero*. E, contrariamente, não há acontecimento na vida *ante-mortem* de Brás Cubas em que inexistia um grau de determinação, um imprevisto que possa ser atribuído à interferência do acaso, seu relato sempre confirma a modelagem que o passado projeta no futuro, desde o ritual de sua apresentação ao mundo por parte de Bento Cubas. Retomando, mais uma vez, a sugestão de Schwarz (1990) acerca do *nada* em que terminam os romances da maturidade de Machado, que também já contemplamos numa articulação quanto ao enredo de *Esaú e Jacó*, aquele saldo *zero* traz mais o signo da inutilidade dos empreendimentos de Brás, relatados nas *Memórias*. Pode-se argumentar que, apesar de ter tentado, ele não legou “sua” miséria a ninguém – se bem que a estenda, com o seu “nossa”, ao gênero humano. Na verdade, carregou-a em sua bagagem para além-túmulo, de onde narra sua acumulação *em cada escolha que fez em vida*, cada uma pautada pela fantasia. Logo, não se trata de *determinação do acaso*, mas de *prescrição do arbítrio*. Diga-se que *nada acontece por acaso*. Por essa via, a encenação do desejo que se dá nas *Memórias* carece de uma projeção no simbólico. Em *Esaú e Jacó*, essa possibilidade se apresenta ao ensaiar-se uma viável união entre Pedro e Paulo. Ela é sugerida pela personagem

Aires, quando, em conversa com os gêmeos, os convida ao equilíbrio, no que a cólera do primeiro e a astúcia do segundo podem aliar-se para que se acabe o conflito entre ambos.¹⁴

Pois bem, a figura de Bento Cubas mal representa a função de *pai real*, destilando uma ambigüidade canhestra: mesmo tendo intervindo com a “força bruta” num momento capital da vida do filho, não interrompe nem reorganiza o enamoramento nele, apenas origina uma falsa mudança ou um substituto compensatório. Em termos comparativos, e guardadas as devidas proporções, Bento Cubas é movido pelo mesmo egoísmo de Natividade, mãe dos gêmeos, tecendo suas próprias aspirações à glória: *não gastou dinheiro, cuidados, empenhos para não ver o filho brilhar* (MPBC, p. 60). Se Natividade tenta fazê-lo através da persuasão, e com a ajuda de Aires, o pai de Brás Cubas o tenta pela via da cobrança, do ressarcimento do que investiu. Nas *Memórias*, não há quem represente a função de *pai simbólico*, como Aires o faz em *Esaú e Jacó*. Portanto, não há limite nem ordenação do desejo que, ainda guardando sua distorção necessária e seu distanciamento quanto à satisfação, conserva o engano de cumprir-se na realidade nua e crua. Que as aspirações de Bento Cubas – a fuga do ínfimo, o valer-se pela opinião dos outros homens, enfim, a glória – se depositem no filho Brás, incitando-o a efetivá-las sejam um fato, mas que elas são concretizadas é uma quimera. Eis o nada e a miséria que o defunto autor reporta, permeando fracassos e tentativas em sua vida antes da morte, aqui e ali, adiantando, muitas vezes, os primeiros às segundas. Haja exemplo nas referências que faz quanto à duração de seus amores com Marcela (MPBC, p. 44) e com Virgília (MPBC, p. 84), sendo esta última a antecipação estimada do “fastio”, do “resto do resto”, da “saciedade” e dissolução que possui seus altos e baixos picos até o fim árido.

Ramos Junior (2005, p. 31) sugere que Machado “não concede a suas criaturas o poder de gerir, conduzir, transformar a própria vida ou a alheia”, entretanto cremos que não se trata aí de uma arbitrariedade semelhante àquela do titereteiro movido pelas más intenções. Trata-se de um posicionamento que dá a conhecer que o desejo – condutor de suas criaturas – “corre um ciclo à parte, com estações peculiares” (SCHWARZ, 1990, p. 134). Sua representação literária nos romances – e contos – de Machado traz um grande avanço: diferenciada e autônoma constitui em si mesma um empreendimento crítico, cuja presença firma e afirma a originalidade de sua voz autoral inconfundível. Diga-se, por exemplo, que a vida de Brás Cubas “naufrega numa lama gelada de equívocos, adiamentos, preguiças, vaidades, covardias, egoísmo, futilidades e acomodações” (RAMOS JUNIOR, 2005, p. 31), mas que não se

¹⁴ Cf. Cap. I deste nosso estudo, p. 89-90.

desconsidere aí uma coreografia, uma moldura da encenação do que atravessa o aspecto narrativo das *Memórias*. Ou que não se leve em conta uma redução da “natureza humana”, tendo o personagem como um exemplo radical de sua expressão. A sequência de naufrágios assinalada por Ramos Junior se configura na ordem narrativa como o que deve ser pontuado para o acesso à ordem desejante que, no caso das *Memórias*, indica o percurso da realização do desejo perverso. De “menino diabo”, passando pelo “belo garção” até a idade adulta, Brás Cubas transita em seu mundo regulado pela *recusa*, rejeitando os parâmetros entre Bem e Mal, justo e injusto. Pleiteia o favorecimento da oportunidade como o abandono das vantagens. É arrebatado pelo fascínio das conquistas e pelo prazer efêmero de arrematá-las quando acometido pelo fracasso ou pelo malogro. Eis aí uma forma contraditória de vida, afetada pelo brilho das representações imaginárias do poder de relativizar integralmente tudo.

Talvez um grande número de perversos acabe, enfim, como Brás Cubas, elegendo um juiz, porque este, através da sanção que pode aplicar a alguns de seus comportamentos, senão a todos, supostamente pode lhes atribuir um valor, ou um sentido, plenamente justificado pela força das circunstâncias ou pela indução das situações, excluídas suas falhas. Se pensamos nesse juiz como o leitor simplório, este, certamente, defenderia tal proposição com penalizada gravidade. Ao término do romance, em que Brás apresenta o relato de sua vida, há o balanço cujo saldo pode ser tomado como uma declaração de *mea culpa*, insinuada a possibilidade de que ele *deveria* ter percebido que verdade e erro não são valores arbitrários e, muito menos, relativos. Se pensamos nesse juiz como o “fino leitor” (MPBC, p. 16) a quem Brás se dirige no *prólogo* de suas memórias, este defenderia uma outra proposição, preferindo ser pago com o “piparote” (MPBC, p. 16) que o autor lhe promete no caso de sua obra não lhe agradar. O que o “fino leitor” vê demonstrado através da psicanálise é que não existe perverso, a não ser falho, porque a dimensão do valor é precisamente aquilo a que o perverso é absolutamente alheio. Para exprimi-lo, numa fórmula, diríamos, portanto, que não existem valores para o perverso, mas critérios ditados pela oportunidade, o relativismo integral que funda outra moral reguladora de seus comportamentos e escolhas. Assim, mesmo que use de complacência, o “fino leitor” julgaria Brás Cubas volúvel, fátuo, presa de seus fantasiosos interesses e teria como argumento seu *modus operandi*. Bancar o sedutor, o algoz, a vítima, o benfeitor, e mesmo o aventureiro que pensa transformar o mundo, é sempre, para o perverso, representar, ou melhor ainda: encenar uma impostura, um estereótipo cuja relação com a verdade é enviesada, já que, para ele, não há como se confrontar com a diferença ou com a norma.

CAPÍTULO III

MEMORIAL DE AIRES:

A ARQUITETURA DO DESEJO FRUSTRADO

3.1. O *Memorial* e seu propósito

Como objeto de estudo, *Memorial de Aires* é um romance de Machado que tem menos atraído o interesse dos críticos. Gledson (1986, p. 216) atribui isso, “em parte, à questão da legibilidade” e justifica que é “difícil fingir que seja tão emocionante como [...] *Brás Cubas*, *Quincas Borba* ou *Dom Casmurro*”. Também é certo que *Memorial de Aires*, como último trabalho de Machado afetou conceituações críticas a respeito do romance. Talvez por ocupar a posição de “último trabalho”. E o argumento da “questão da legibilidade” não fundamenta bem a comparação quanto ao “emocionante” que são os outros romances referidos por Gledson. Novamente, o que se apresenta no aspecto narrativo machadiano se coloca como motivo extremamente caro aos leitores que o autor *Brás Cubas* chama de “finos”, porque as aparências sempre enganam e apenas esses podem desmascará-las.

A maior parte dos críticos que se debruçaram sobre o *Memorial* – e diga-se que Gledson escapa a essa maioria porque consegue ultrapassar, com seu próprio esforço, a legibilidade que coloca em questão – exploram menos o aspecto narrativo desse romance que sua posição de último, assim como incorrem, por essa via, no perigo de acreditar na identidade entre autor e narrador.¹ Como aparência da narração, o aspecto narrativo pode enganar o leitor desavisado, em especial quando, além da distância que pode existir, nessa aparência, entre as palavras e a realidade, o crédito naquela identidade permeia a leitura. Uma observação de Meyer (1958, p. 50) exemplifica bem a ausência de finura de um leitor que busca a emoção ou a “profundidade” óbvia na escrita: “Livro cinzento, livro morto, livro bocejado e não escrito. [...] Só existe uma personagem – o Tédio”. E mesmo Barreto Filho ([1947] 1980, p. 172) destoa de sua posição de leitor arguto de Machado quando afirma: “O livro não tem mais enredo, é uma pura música interior fluindo velada de sua saudade e de seu espírito e deixando que a bondade e a simpatia humana se desenvolvam francamente”.

¹ Além de Gledson, Meyer (1958); Pereira ([1937] 1988; [1950] 1973); Pujol (1934); Barreto Filho([1947] 1988) e Bosi (2002;2003).

Além disso, há ainda a observação de Pereira ([1950] 1973, p. 77) de que “*Memorial de Aires* tem a monotonia da felicidade e do cotidiano”.

Que se utilize da afirmação de Barreto Filho as referências à “pura música” e à “saudade”, mas que se retire delas o sentido emocional e piegas. O romance lembra uma construção beethoveniana, uma estrutura “concertante” cujos compassos e ritmo refletem a pureza e o rigor que se contrapõem como sentimento e razão. A “saudade” se introduz aí como o que repercute do passado e se articula ao presente: “a nostalgia da mocidade” (BARRETO FILHO, [1947] 1980, p. 172), uma vez que sua principal personagem, Aires, “está na meia-idade avançada (sessenta e dois anos), experiente das coisas mundanas, cético sem ser demasiado cínico, cansado do exagero, da ênfase, da retórica e do que ele chama de ‘romanesco’” (GLEDSON, 1986, p. 225). Dito de outro modo, Aires é um exemplo dos que alcançaram a maturidade proposita, mas que carrega, em suas motivações, o que isso frustra da infância e da adolescência as quais vêm a ser temperadas pela sabedoria obtida com a idade. Com os jovens, exercita a condescendência agregada à inevitabilidade de ter sido um deles, e conduzindo esse exercício com a desenvoltura de quem pode revisitar a juventude com um vasto conhecimento de suas motivações:

Indo entrar na barca de Niterói, quem é que encontrei encostado à amurada? Tristão, ninguém menos. Tristão que olhava para o outro lado da barra, como se estivesse com desejo de abrir por ela fora e sair para a Europa. Foi o que eu lhe disse, *gracejando*, mas ele acudiu que não.

– Estou eu a admirar estas nossas belezas, explicou.

– Deste outro lado são maiores.

– São iguais, emendou. Já as mirei todas e do pouco que vi lá fora é ainda o que acho mais magnífico no mundo.

O assunto era velho e bom para atar conversa, aproveitamo-lo e chegamos ao desembarque, *depois de trocarmos muitas idéias e impressões*. [...] Não estou para escrever tudo *o que lhe ouvi dos anos de infância e adolescência, nem dos de mocidade* passados na Europa (MA, p. 59 – grifos nossos).²

Com os de sua idade, pratica a previsibilidade dos lugares comuns que regulam as relações entre os iguais, integrando-se a uma atmosfera de familiaridade em que os afins convergem em pensamentos e idéias:

Venho da gente Aguiar, e não quero ir deitar sem escrever primeiro o que lá se passou. Cheguei cedo, estavam sós os dous velhos e receberam-me *familiarmente*.

² MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memorial de Aires*. São Paulo: Globo, 1997. As referências a esse romance serão tomadas aqui desta edição, com a abreviatura MA e indicação de página.

– Venha o terceiro velho, disse Aguiar, venha fazer companhia aos dous que aqui ficaram abandonados.

Esta palavra, que podia ser de queixa, foi dita rindo, e percebi pelo tom que era alegre. Foi-me dita quase à porta da sala, onde ele foi ter comigo [...]. Respondi que trazia a minha velhice para somar às duas e formar com elas uma só e verde mocidade, das que já não há na terra. Sobre este tema gasto e vulgar disseram também algo de riso, e tais foram os primeiros minutos.

– Talvez não nos encontrasse, se eu não estivesse doente de um joelho, disse D. Carmo.

– Doente?

– Dói-me um pouco este joelho, e o lugar é melindroso para andar [...] (MA, p. 79-80 – grifo nosso).

E com as crianças, guardado um distanciamento, testemunha o desaparecimento de sua própria infância, esta irresgatável, mas que perdura em sua história como um ranço de “viveza” e “riso” na “meia-idade avançada” em que se ressalta mais o “velho”, o “gasto” e o “vulgar”:

Vindo agora pela rua da Glória, dei com sete crianças, meninos e meninas, de vários tamanhos que iam em linha, presas pelas mãos. *A idade, o riso e a viveza chamaram-me atenção, e eu parei na calçada a fitá-las*. Eram tão graciosas todas, e pareciam tão amigas que entrei a rir de gosto. Nisto ficaria a narração, caso chegasse a escrevê-la, se não fosse o dito de uma delas, uma menina, que me viu rir parado, e disse às suas companheiras:

- Olha aquele moço que está rindo para nós.

Esta palavra me mostrou o que são os olhos de criança. A mim, com esses bigodes brancos e cabelos grisalhos, chamam-me moço! *Provavelmente dão este nome à estatura da pessoa, sem lhe pedir certidão de idade* (MA, p. 76-77 – grifos nossos).

Bosi (2003, p. 114), que também transpõe a legibilidade do *Memorial*, sugere que “Aires é a corda esticada entre o instinto de morte (que é análise e é tédio) e o *desejo indestrutível de beleza que vive e de amor*” (grifos nossos). Mas a beleza e o amor são bens transitórios, como o são, na vida, a infância e a juventude, esta encerrada pela idade adulta que, a um passo da velhice, traz o anúncio da morte e do desaparecimento do mundo. E que não se pense nisso como o curso de um movimento melancólico, pois se trata também do que demarca a insuficiência humana. Não há melancolia nem simpatia nesse romance de Machado, mas uma espécie de confronto com o prejuízo. José Marcondes da Costa Aires, o mesmo conselheiro que fez sua estréia em *Esaú e Jacó*, tem sua *reprise* no *Memorial* como personagem conhecida do leitor de Machado, só que no romance dos gêmeos

[...] não diz tudo o que pensa, por “tédio à controvérsia”: ouve mais do que fala e concilia o quanto pode. No *Memorial*, Aires, além de personagem discreta e lateral, é o foco narrativo que tem o poder de comentar, interrogar, julgar a matéria narrada. No romance dos gêmeos, estranha história em que tudo é dobra ou cisão, Aires já atinara com a fórmula de ouro: “A vocação de descobrir e encobrir. Toda a diplomacia está nestes dois verbos parentes” (BOSI, id., p. 130).

E essa sugestão de Bosi é bem interessante, sobretudo no que dá a entender que o Aires do *Memorial* é um outro que não o do romance dos gêmeos, uma vez que o “instinto de morte” e o “desejo indestrutível” fazem uma grande diferença. A “vocação de descobrir e encobrir” também faz. Gledson (1986, p. 218) afirma que o *Memorial* “parece tratar [...] quase exclusivamente de assuntos domésticos” e acrescenta que se trata de “*um caso extremo de romance com uma mensagem codificada*” (GLEDSON, id., p. 254 – grifos nossos). Que se considere essa afirmação e acréscimo desse crítico de um interesse singular.

Memorial de Aires está estruturado em forma de um diário, escrito pelo conselheiro Aires, em que o narrador relata sua vida de diplomata aposentado. Nas anotações do conselheiro, seguem-se episódios envolvendo pessoas de suas relações, leituras de seu tempo na ativa e reflexões quanto aos acontecimentos. Tem como companheira nos comentários sua irmã Rita, com quem discute muitas situações e partilha de sua condição de viúvo. Sobressai-se, conferindo certa unidade aos vários fragmentos de que o romance é composto, a história de Tristão e Fidélia.

Fidélia, viúva moça e bonita é grande amiga do casal Aguiar, uma espécie de filha postíça de D. Carmo. Tristão, afilhado do mesmo casal, viajara para a Europa com os pais. Visitando agora o Rio de Janeiro, dá muitas alegrias aos velhos padrinhos. Tristão e Fidélia acabam por se apaixonar e, depois de casados, seguem para a Europa, deixando a saudade e a solidão como companheira dos velhos Aguiar e Carmo.

Se consideramos, *ipsi literis*, essa leitura do romance, acabamos por concluir que se trata de um livrinho de lembranças, em que desfilam comentários e alusões cuja anotação preenche a ociosidade de quem se retirou do ofício, regalando-se com a falta do que fazer. Ou que assim se espanta o tédio, tornando-o condutor das próprias motivações. Todavia, se examinamos os sentidos a que enviam o enquadre de um memorial, somos levados à desconfiança, guiados por aquele acréscimo feito por Gledson à sua afirmação: pela codificação extrema. Nesse caso, o *Memorial* ultrapassa o sentido do livrinho de lembranças, como do que traz à memória e ainda do registro de fatos memoráveis. Trata-se mais de uma petição escrita em que uma das partes, num litígio, expõe sua pretensão e sustenta o direito

que a ampara na causa, fundamentando-o. Um comentário de Schwarz (1997, p. 12) ajuda a compreender essa última acepção que atribuímos ao *Memorial*:

Como seu contemporâneo Henry James, Machado *inventa situações narrativas*, ou *narradores postos em situação*: fábulas cujo drama só se completa quando levamos em conta a falta de isenção, a parcialidade ativa do próprio fabulista. Este vê comprometida sua autoridade, o seu estatuto superior, de exceção, para ser trazido ao universo das demais personagens, como uma delas, com fisionomia individualizada, problemática e *sobretudo inconfessável* (grifos nossos).

Não é Aires, como foco narrativo do romance, que tem o “poder de comentar, interrogar, julgar a matéria narrada”? Aí está o que, no *Memorial*, traz uma faceta do mistério que há em *Esau e Jacó* e do poder dizer tudo que se encontra nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O conselheiro, por exemplo, escreve a respeito da viúva Fidélia:

Sempre me sucedeu apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem, e muita vez não me desgosta o exame dos próprios fatos. Gosto de ver e antever, e também de concluir. Esta Fidélia foge a alguma cousa, se não foge a si mesma. Querendo dizer isso a Rita, usei do conselho antigo, dei sete voltas na língua, primeiro que falasse, e não falei nada; a mana podia entornar o caldo. Também pode ser que me engane (MA, p. 98).

Os comentários acerca da viúva já têm lugar no início do romance, quando Aires, em companhia de sua irmã Rita, vai ao cemitério visitar o jazigo da família. Ela está lá, ao pé de outra sepultura, e chama atenção do conselheiro por ser moça, vestir preto e parecer rezar; também por ser bonita e gentilíssima e, além disso, por ter uma cara que não lhe era estranha (MA, p. 2-3). Mas, antes de comunicar o que nela observou, revela sua impressão a respeito do cemitério:

A impressão que me dava o total do cemitério é a que me dera sempre os outros; tudo ali estava parado. Os gestos das figuras, anjos e outras, eram diversos, mas imóveis. Só alguns pássaros davam sinal de vida, buscando-se entre si e pousando nas ramagens, pipilando ou gorjeando. Os arbustos viviam calados, na verdura e nas flores (MA, p. 3).

E essa seqüência se torna curiosa na ordem narrativa, pois o efeito que, por sua vez, causa no leitor é de que a atenção dirigida pelo conselheiro a Fidélia se dá ao mesmo tempo em que ele avalia o aspecto do cemitério: ele a percebe enquanto examina as circunvizinhanças do jazigo da família. Que se desconfie, então, que algo se passa mas se esconde sob a aparência da narração. As associações da imobilidade com a morte e do movimento com a vida fazem um contraponto interessante, mas, à primeira vista, podem escapar ao leitor como o que se dilui na ordem narrativa, fazendo sobressair a feição trivial do relato de uma visita ao

cemitério. Entretanto, por outra via, nota-se que alguns dos contrapontos que permeiam o *Memorial* se instalam desde aí. Movimento e vida se apóiam como imobilidade e morte; também se apóiam beleza e juventude tanto quanto fealdade e velhice. A expressão “meia-idade avançada” que Gledson usa para situar a condição etária de Aires é, com certeza, um eufemismo. E, paradoxalmente, é o estado de maturidade provecta do conselheiro que o dota do extraordinário poder de avaliar essa realidade. Estar velho, não anula o fato de ter estado jovem. E mesmo a juventude não elimina a passagem pela infância, suporte das grandes mudanças numa projetada maturidade ou na cristalização de um caráter que se expressará no futuro através da diversidade ou da uniformidade. Justificando uma qualidade sua, a complacência, Aires situa na infância suas raízes:

Quase que a trouxe da escola, se não foi do berço. Contava minha mãe que eu raro chorava por mama; apenas fazia uma cara feia e implorativa. Na escola não briguei com ninguém, ouvia o mestre, ouvia os companheiros, e se alguma vez estes eram extremados e discutiam, eu fazia da minha alma um compasso, que abria as pontas aos dous extremos. Eles acabavam esmurrando-se e amando-me (MA, p. 81).

Todavia, pode-se notar que estende sua complacência a si mesmo, o que não o posiciona como modelo de virtude. Ambigualmente, virtude, aí, é uma qualidade própria para produzir certos e determinados resultados. Então que se considere “complacência” em suas acepções de desejo ou ato de comprazer, ou ainda como prazer, satisfação. E acrescente-se que comprazer é deleitar-se, regozijar-se. Ainda, se a complacência é vizinha da transigência, não podemos descartar seu sentido de frouxidão de caráter, o que seria exagero, entretanto imputar à personagem.

Ora, justificar, como velho, uma qualidade com seu enraizamento na infância é presentificá-la como o que a maturidade frustra, mantendo-a tal qual um risco compensatório. Por essa via, em primeira instância, Aires pratica uma espécie de vingança, testemunhando nos jovens o que estes não concebem como transitório: a juventude, o amor, a beleza e até a solidariedade. Contudo, entre seus parceiros iguais, compartilha de sua superior desesperança, sustentando, assim, a vindicação de que nada dura. E é a visita ao cemitério que rende, de primeira, esse argumento a partir do que se segue após a visão de Aires da viúva Fidélia:

Rita contou-me então alguma coisa da vida da moça e da felicidade que tivera com o marido, ali sepultado há mais de dous anos. Pouco tempo viveram juntos. *Eu, não sei por que inspiração maligna, arrisquei esta reflexão:*

- Não quer dizer que não venha a casar outra vez.
- Aquela não casa.
- Quem diz que não?
- Não casa; basta saber as circunstâncias do casamento, a vida que tiveram e a dor que ela sentiu quando enviuvou.
- Não quer dizer nada, pode casar; para casar basta estar viúva.
- Mas eu não casei.
- Você é outra cousa, você é única.

Rita sorriu, deitando-me uns olhos de censura, e abanando a cabeça, como se me chamasse “peralta” (MA, p. 4 – grifos nossos).

Nesse ponto, Aires, que notara a viúva “moça”, “bonita” e “gentilíssima”, também observara que, quando ela “fazia o gesto de ir embora” do cemitério, “espraiou os olhos como a ver se estava só”. E conclui: “Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido [...]” (MA, p. 3). Mas esse “talvez” faz uma grande diferença que possivelmente guia a “inspiração maligna” do conselheiro e o faz arriscar a reflexão que a segue. Por exemplo, Fidélia “talvez olhe em torno para ver se alguém está ali, antes de continuar seu ‘ato’ de piedade” (GLEDSON, 1986, p. 229). Disso dependeria prolongá-lo ou dar um fim a ele, conforme o que poderia aparentar como penhor das “circunstâncias do casamento”, da vida que teve com o marido, e da dor que “sentiu quando enviuvou”. A convicção de Rita pode se basear numa aparência, mas o julgamento de Aires possuiu outra base: o que a irmã argumenta “não quer dizer nada”, pois “para casar, basta estar viúva”. Se Rita não casou, talvez tenha sido por outros motivos, dentre os quais não ter enviuvado moça. Por ter alcançado a maturidade provecta, Aires intenta prever o futuro: o crédito que ele empresta à manutenção da viuvez por parte de Fidélia é, de fato, nenhum. Torna-se interessante, após aquele seu julgamento, a “aposta” que sua irmã lhe propõe: convida-o a ver se a viúva se casava com ele e apostava que não (MA, p. 4). Ele replica: “– Com os meus sessenta e dous anos?” Rita o contradiz: “– Oh! não os parece; tem a verdura dos trinta” (MA, p. 4).

Chegando em casa, após a visita ao cemitério e o convite à aposta, Aires lembra de Goethe e diz à irmã:

- Mana, você está a querer fazer comigo aposta de Deus e Mefistófeles; não conhece?
- Não conheço.

Fui à minha pequena estante e tirei o volume do *Fausto*, abri a página do prólogo do Céu, e li-lha, resumindo como pude. Rita escutou atenta o desafio de Deus e do Diabo, a *propósito do velho Fausto*, o servo do Senhor, e da perda infalível que faria dele o astuto (MA, p. 4 – grifos nossos).

E essa recorrência ao *Fausto* de parte do conselheiro, sem que seja preciso detalhar o “prólogo do Céu”, faz evocar que essa obra de Goethe diz respeito a um homem que vende sua alma ao diabo, Mefistófeles, em troca de bens terrenos, principalmente a juventude. É no *Fausto*, além disso, que estão reunidas todas as audácias de que é capaz o mal como o bem, demonstrando que o diabólico e o celestial se insinuam nas relações humanas de forma terrível e perigosa. Precisaria Aires vender a alma ao diabo para conquistar e casar com a viúva Noronha? Quando ele vem a saber que de fato seu nome é Fidélia – pois antes disso se refere a ela como “a viúva Noronha” –, insiste: “– O nome não basta para não casar”. Ao que a irmã redargüe: “– Tanto melhor para você, que vencerá a pessoa e o nome, e acabará casando com a viúva. Mas eu repito que não casa”. (MA, p. 5). Fidélia tem o significado de “fidelidade” (GUÉRIOS, 1981, p. 120), o que assenta bem como nome de uma viúva devotada à veneração da memória do marido. Isso pode ser um motivo da disputa entre os irmãos. Mas a alusão ao *Fausto* traz a referência velada a Margarida, personagem do poema, que reúne sensualidade e ascetismo, misteriosa combinação ou duplicidade que, também atribuída a Fidélia, atrai a curiosidade e desperta fascínio. Num encontro posterior àquele do cemitério, em que tem a oportunidade de contemplá-la de perto, o conselheiro quase se excede em sua compostura de sexagenário:

Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério [...]. Parece feita ao torno, sem que este vocábulo dê nenhuma idéia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correção das linhas vistas, as restantes adivinham-se e juram-se. Tem a pele macia e clara, com seus tons rubros nas faces, que não lhe ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo noite adiante, até que ela foi embora. Não era preciso mais para completar uma figura interessante no gesto e na conversação (grifos nossos). Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa. Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso justamente de Shelley, que relera dias antes em casa [...], e tirado de uma das suas estâncias de 1821:

I can give not what men call love.

Assim disse comigo em inglês, mas logo depois repeti em prosa nossa a confissão do poeta, com um fecho da minha composição: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena” (MA, p. 9-10).

A citação de Shelley é tão ambígua quanto um recorte que se pode fazer da fala de Rita – que referimos acima – quando diz que o irmão “vencerá a pessoa e o nome” de Fidélia. A evidência disso é que ele relaciona ao verso o que pensou da “pessoa” e o usa como “fecho” de sua “composição”, ou seja, do “exame”. Em prosa. Que o leitor desconfie do que aparenta ser um excesso do conselheiro quando se trata de uma disposição de quem submete o outro a um escrutínio. Claro está que o interesse dele não é o de casar com a viúva, mas o

de observar nela, digamos, sua oculta condição de “solteira”. E qualquer especulação em contrário tornar-se-ia inofensiva não fosse a extensão da ambigüidade que carrega o traço de um modo de ser conveniente. O verso citado é repetido “em prosa nossa” e é “a confissão do poeta”, supostamente, a saber, de Shelley. Aí está uma incursão irônica que se constrói pela via da metonímia: a ordem narrativa revela uma sucessão de deslocamentos no discurso de Aires, que nada possui de romântico, como o citado, um dos primeiros poetas da terceira geração dos românticos ingleses. O conselheiro não se preocupa com a transitoriedade da beleza, do amor, da juventude – ele sabe que esses bens terrenos são passageiros, que nada dura e que tudo passa. O poeta não seria ele, mas o inglês “e é pena”, o que pode parecer seu “excesso”. Só que “repetir em prosa nossa a confissão do poeta”, ou seja, o verso, traz também o sentido de imitar o outro, usando-o como referência de um disfarce que torna o repetidor aquele que se diz vicariamente e, no caso, assim se confessa. Não poder “dar o que os homens chamam amor” justifica o desinteresse em casar com a viúva, mas afirma o interesse por ela.

Aires reencontra Fidélia na comemoração dos vinte e cinco anos de casamento do casal Aguiar, um jantar entre amigos. Do exame anterior que faz da viúva, passa ao elogio dos dois cônjuges que, “ao pé um do outro”, ficaram ladeados “pela amiga Fidélia” e por ele. E, dessa maneira, ele acrescenta que

pudemos ouvir palpar o coração dos dous, – hipérbole permitida para dizer que em ambos nós, em mim, ao menos, *repercutia a felicidade daqueles vinte e cinco anos de paz e consolação.*

A dona da casa, meiga, deliciosa com todos, parecia realmente feliz naquela data; não menos o marido. Talvez ele fosse ainda mais feliz que ela, mas não saberia demonstrá-lo tanto. *D. Carmo possui o dom de falar e viver por todas as feições, e um poder de atrair as pessoas, como terei visto em poucas mulheres, ou raras. Os seus cabelos brancos, colhidos com arte e gosto, dão à velhice um relevo particular, e fazem casar nela todas as idades* (MA, p. 10 – grifos nossos)

E essa transição do exame ao elogio modula, na ordem narrativa, certa tensão entre a distância que exige o primeiro e a proximidade que requer o segundo. De todo modo, o conselheiro dá sua mostra de lucidez, irretocável em alguns pontos. O elogio ao casal Aguiar reflete os atributos da constância, possui a tônica que leva a pensar nos que são privilegiados com a felicidade perene. D. Carmo possui “o dom”, “o poder”, “visto em poucas mulheres” e até um mero elemento de sua aparência física dá à sua velhice “um relevo particular” e casa nele “todas as idades”. Ela reúne qualidades espirituais e naturais, goza de bens considerados como concessões da Providência ou proporcionados por Deus. Nada nela é artificial, até

mesmo sua exibição de felicidade. Que não se pense existir aí uma defesa da “sagrada” instituição do casamento, mas a exemplificação da virtude ousada, pois que a virtude é ousada, jamais pusilânime. Casam todas as idades em D. Carmo: a infância, a juventude e a velhice, fala e vive “por todas as feições”. É como se lhe tenha depositado, pouco a pouco, em seu corpo e em seu espírito uma espécie de *savoir-faire*, de *savoir-vivre* que só a vida ensina.³

A transição do exame ao elogio também sugere um contraponto entre Fidélia e D. Carmo. Por essa via, acorde-se que a realidade nunca é o que parece, especialmente para os outros. É preciso ter olhos de ver e ouvidos de ouvir para captar das aparências aquilo que nelas induz uma percepção das coisas que afetam os outros e as tornam diversas, ou mais adequadas aos que as julgam por si sós e evitam um confronto. Diga-se que Aires releva em Fidélia seus dotes físicos, certamente naturais, mas que não evocam nenhum dos bens do espírito. Diga-se ainda que ela não possui nenhum dom, nada concedido pela Providência, apenas exhibe sua feição de jovem bem aquinhoadada pela beleza. Claro está que os jovens levam grande vantagem, todavia lhes falta *savoir-faire* e *savoir-vivre*, embora tenham toda a vida para aprender. Precisa-se “ter vivido durante muito tempo para se chegar a uma concepção [...] da maneira como se passam as coisas” (BEAUVOIR, 1976, II, p. 121). Fidélia mudará; as convicções que apresenta tornar-se-ão outras.

Quando examina ou quando elogia, o posicionamento do conselheiro lhe imputa algum traço de crueldade. Seria ele cruel? A crueldade possui suas nuances: como Brás Cubas, autor, Aires – também autor – se coloca na posição de dizer tudo, mas nada há de “regenerador” nele. Como personagem, dá vazão às suas motivações irônicas, emolduradas pela complacência, e provoca no leitor o desilusionamento acerca do que se pensa ser eterno, porém, igualmente, não é “desdenhoso”. A felicidade, por exemplo, pode existir ou não existir, assim como a infelicidade. Um ponto de vista faz a diferença, um novo dado que se acrescenta ao exame ou ao elogio pode ter uma força que vem a eliminar seus fundamentos baseados na observação ou no testemunho. Tudo o que se é capaz de apreender pela escuta ou pela visão influi no desmoronamento das aparências, principalmente daquelas que soem apresentar os que evitam o sofrimento. Logo após o elogio do casal Aguiar, Aires traz o registro de uma expressão melancólica de D. Carmo, quando um dos convivas do jantar, indiscretamente, alude à falta de filhos: “os dous ficaram tristes, mas logo buscaram rir e sorriram” (MA, p. 11). E prossegue: “Creio que Fidélia percebeu também a expressão de

³ Baseamo-nos numa sugestão de Beauvoir (1976), *A velhice*, Vol. II, p. 120.

tristeza dos dous, porque a vi inclinar-se para ela com um gesto do cálix e brindou a D. Carmo cheia de graça e ternura: – À sua felicidade” (MA, p. 11). Ao que a velha senhora agradece “em voz meia surda, como se lhe custasse sair do coração apertado” a palavra de agradecimento (MA, p. 11).

3.2. A frustração e seu suporte

Ora, comemorando suas bodas de prata, Aguiar e D. Carmo parecem viver a fantasia do tempo recuperado, ter de volta seus vinte e cinco anos. A alusão do conviva à falta de filhos do casal não é sequer censurável, porque ele arremata dizendo que “Deus lhes negara para que eles se amassem melhor entre si”, embora lhes exponha a “única ferida” (MA, p. 11), como vem assegurar a Aires sua irmã Rita. Aí, a felicidade dos Aguires se desdobra, fazendo ver o que causa a manifestação de amor e concórdia que é exatamente o que os torna infelizes: por um lado, Aguiar e D. Carmo se amam e são felizes; por outro lado ocultam, com isso, a infelicidade de não ter filhos. O aspecto narrativo, transposta sua aparência, apresenta em uma construção deveras interessante: a figura da *Gegenbesetzung*, em que a indestrutibilidade do desejo se opõe à rigidez relativa das estruturas defensivas do *eu* (LAPLANCHE; PONTALIS, 1976; FREUD, [1915b], 1973).⁴ Amando-se “melhor entre si”, o casal isola a frustração de não ter filhos, e recorre aos substitutivos que pode adotar como tal, dentre eles, Fidélia. Também, para quem os observa e os vê felizes, nenhuma diferença se acrescenta ao fato deles não terem filhos, embora ateste essa impossibilidade real por serem velhos.

A frustração – *Versagung* – é uma tônica dominante no *Memorial*. Trata-se da condição do sujeito a quem é negada ou que nega a si mesmo uma satisfação. Ante a frustração real de uma satisfação, existem apenas duas possibilidades do sujeito se manter em equilíbrio: transformar a tensão provocada por ela em uma ação orientada para o mundo exterior, que consiga retirar dele um bem estar ou prazer, ou renunciar à satisfação, sublimar o que a impede e utilizá-lo para fins distintos e alheios, portanto, ao impedimento. Ambas as

⁴ O termo *Gegenbesetzung* designa uma operação do *eu* que mobiliza o investimento de representações, atitudes e idéias suscetíveis de impedir o acesso à consciência das representações e desejos inconscientes. As atitudes e idéias investidas podem ser de diversas naturezas: um simples derivado das representações e desejos inconscientes ou um elemento que se opõe diretamente a eles. Dito de outro modo, essa operação resulta no fato de que os elementos inconscientes não se dêem a conhecer à consciência porque outros, que fazem parte desta, ocupam seu lugar e impedem seu conhecimento. Essa preciosa operação defensiva do *eu*, entretanto, não obstrui o reconhecimento dos desejos e representações inconscientes nem de sua realização. Sua estruturação metonímica, alicerçada no deslocamento, pode ser trilhada e decifrada para que se revele seu percurso e o que ele esconde.

possibilidades têm efeito real no destino do sujeito (FREUD, [1912b] 1973). A *Versagung* combina-se bem com a *Gegenbesetzung*. É verdade que, por essa via, resta a Aguiar e D. Carmo amarem-se “entre si” como também é verdade que são velhos. Todavia, entre ser maduro e ser velho – casar em si “todas as idades” – existe alguma diferença? No que pese a frustração do que pode marcar a infância e a juventude, e que se aspira projetar no futuro, é provável que sim. Conseqüentemente, os empreendimentos compensatórios são visíveis. Um comentário de Beauvoir (1976, II, p. 44) torna-se sugestivo aqui: “O velho experimenta [...] uma espécie de inadequação consigo mesmo [...]. O drama do velho consiste, amiúde, em querer o que já não lhe é possível obter”. E essa autora prossegue adiante (id., p. 99): volta-se “preferentemente para a fase em que o mundo adquiriu uma fisionomia a seus olhos e durante a qual se definiu o [...] que viria a ser: a infância”.

Isso posto, a legibilidade do *Memorial* se torna um desafio para o leitor. Que ele não se engane com o defeito da “melancolia” ou da “condescendência” a que pode enviar o aspecto narrativo desse romance escrito como um tratado, que traz o viés de uma reivindicação do lugar do velho, desde suas relações particulares às sociais. O que pode restar ao velho? Claro está que as limitações físicas não excluem as atividades intelectuais e mesmo aquelas que podem ter sido destituídas de interesse na juventude. A inquietação dá lugar à calma e ao calculismo experimentado dos que já viveram muito e têm suficiente conhecimento do mundo para arbitrar sobre todas as matérias da vida e da morte. O velho pode se negar até a esperança, como lhe pode ser negado o que os jovens pensam ser de sua alçada: o amor, o respeito, a consideração daqueles que, por não terem ainda atingido a velhice, avaliam mal sua condição de jovens para menosprezar convicções, atitudes e idéias que se formalizam e se constituem com o reforço da vida e da experiência.

Ao longo de todo o romance, Aires dá sua mostra de que a condição de “meia-idade avançada” o habilita não só a arbitrar sobre o presente, mas, outrossim, prever o futuro como inventá-lo para colher depois as faltas e sobras de suas previsões e invenções. A condição pode ser ainda um álibi não só para dizer tudo e, além disso, pode justificar sua pontificação no julgamento do que se monta nas situações em que o contexto relacional entre humanos, inclusive os de parentesco, revela as manobras que situam permanentemente o jogo entre ter e ser. Convém assinalar, para essa linha de argumentação, o episódio singular, senão curioso, acerca de um leiloeiro de quem Rita pede notícias. O conselheiro anota:

Rita escreveu-me pedindo informações de um leiloeiro. Que sei eu de leiloeiros nem de leilões? Quando eu morrer podem vender em particular o pouco que eu deixo, com abatimento ou sem ele, e a minha pele com o

resto; não é nova, não é bela, não é fina, mas sempre dá para um tambor ou um pandeiro rústico. Não é preciso chamar um leiloeiro (MA, p. 33).

E decide responder isso mesmo à irmã, junto com “outras notícias” que havia trazido da rua, mas enfiando entre elas a invenção de que a viúva Fidélia – considerada a aposta que Rita fizera, já mencionada aqui anteriormente – resolvera casar com ele. Entretanto, modifica a decisão, uma vez que, assim respondendo, sua irmã não acreditaria e viria a ter com ele, justamente o que não quer. Queria mais preservar, no momento, a solidão: “preciso me lavar da companhia dos outros, ainda mesmo dela, apesar de gostar dela” (MA, p. 34). Conclui, então: “Mando-lhe só dizer que o leiloeiro morreu; provavelmente ainda vive, mas há de morrer algum dia” (MA, p. 34). Logo escreve à irmã, “anunciando-lhe a morte do homem” e, na manhã seguinte, abrindo os jornais do dia, dá “com a notícia de haver falecido [...] o leiloeiro Fernandes. Chamava-se Fernandes” (MA, p. 34). Só que, já pela carta, já pelas notícias do jornal, Rita correu a ter com ele e lhe explica o motivo por que lhe pedira as informações do leiloeiro: soubera que o homem adoecera gravemente, e como ele era vizinho de Aires, podia ser que soubesse dele. Esse fora o motivo do pedido. O conselheiro hesita entre confessar sua invenção ou “deixá-la encoberta pela coincidência” (MA, p. 34), mas conta à irmã a verdade. Adiante, infere do episódio “que o acaso também é corregedor de mentiras. Um homem que começa mentindo disfarçada ou descaradamente acaba muita vez exato e sincero” (MA, p. 35).

Metafisicamente falando, o valor que possuem as coisas, ou seu peso real e significado, decerto dependem de um ponto de vista, de um ângulo privilegiado de visão que pode contemplar suas minúcias e detalhes. Na pior das hipóteses, é preciso ser experimentado para saber se conduzir e enxergar o que tantos não têm condição de perceber. De certa forma, Aires se “diverte”, guardadas as devidas proporções, como Brás Cubas, mas sua intenção de avessar a realidade é bem o oposto do defunto autor: revê os juízos de valor que, à luz do exame, tomam outros significados. Avaliando a mágoa do casal Aguiar pela falta de filhos, ele comenta: “Diferença de vocações: o casal Aguiar morre por filhos; eu nunca pensei neles, nem lhes sinto a falta, apesar de só. Alguns há que os quiseram, que os tiveram e não souberam guardá-los” (MA, p. 21). E bem mais adiante:

A diplomacia me ensinou a aturar com paciência uma infinidade de sujeitos intoleráveis que este mundo nutre para seus propósitos secretos. A aposentação me restituiu a mim mesmo; mas lá vem dia em que, não saindo de casa e cansado de ler, sou obrigado a falar, e, não podendo falar só, escrevo (MA, p. 107-108).

O conselheiro, portanto, não se sente abandonado, nem rejeitado, nem só. Quanto às limitações físicas da velhice, queixa-se apenas do reumatismo que o acomete de vez em quando, como “um duelo” entre ele e a velhice que lhe dispara uma “bala no joelho” (MA, p. 87-88). Afinal, o alcance da maturidade provecta tem seu custo no que representa o que é negado aos que a alcançam, e esse talvez seja um meio-trunfo da personagem.

Retomando o episódio do leiloeiro, chama a atenção a inferência final de que “o acaso também é corregedor de mentiras”. Corregedor é quem corrige, conserta ou retifica. É inusitado atribuir essa função ao acaso, pois, no episódio, iguala-se a uma determinação confirmada ou a um pressentimento que se realiza. Corregedor, entretanto, ainda possui uma conotação aparentemente não considerada aí: trata-se de quem faz uma revista, uma vistoria; é quem, por exemplo, confere se a versão de um fato que alguém comunica corresponde a tal e qual se deu. Ocuparia o acaso essa função? Corrigiria ou faria o acaso a vistoria de mentiras? O acaso é um acidente, está fora do que é previsível. O fecho da inferência é enigmático: mentir “disfarçada ou descaradamente” leva o homem a se tornar – “muita vez” – simples e verdadeiro. Mas a mentira é uma das formas do disfarce e mentir de formas que todos percebam seria um paradoxo. A sinceridade e a exatidão fazem aí um contraste interessante. Como se pode, mentindo, chegar a dizer a verdade? Antes disso, o conselheiro anota que “quisera possuir tudo o que a filosofia tem dito sobre o livre arbítrio, a fim de o negar ainda uma vez, antes de cair onde ele perde a mesma aparência de realidade [...]” (MA, p. 27). E logo adiante registra: “agora vivo do que ouço dos outros”.

Ora, o conselheiro José Marcondes da Costa Aires é uma invenção de Machado, desde sua apresentação em *Esaú e Jacó*, e o reedita no *Memorial* com a mesma distinção de pairar como uma águia sobre os acontecimentos que se desenrolam ao seu redor, acompanhando as motivações recônditas dos que transformam a própria vida na encenação de um fado ou nas formas de contradizê-lo. E “encenação” aqui traz a duplicidade de significado de um movimento que se pode afastar ou aproximar da realidade. Por exemplo, a aposta que sua irmã Rita lhe propõe na visita ao cemitério, depois que ele vê Fidélia espraiar “os olhos como se a ver se estava só”, lhe desperta a intenção do desafio de arrematá-la – a aposta. Apesar da insistência da irmã de que a viúva não casará, ele responde que “para casar basta estar viúva” (MA, p. 4). Então, cuida de investigar as circunstâncias do casamento e da viuvez da moça. Descobre a “única particularidade” de sua biografia: “o pai e o sogro eram inimigos políticos”. Mas acresce que a rivalidade “de famílias não tem impedido que moços se amem, mas é preciso ir a Verona ou alhures” (MA, p. 6). Logo, o casamento não teve a

aprovação dos pais dos moços. O pai de Fidélia tomou ódio à filha e decidiu jamais tornar a vê-la; o de Eduardo – com quem ela se casou – o põe na rua, formalizando a ameaça de deserdá-lo. Uma estranha atenuante no caso foi a de que ambos eram maiores de idade e as famílias não podiam impedi-los de casar. É o que informa Rita, preenchendo as lacunas da investigação de Aires (MA, p. 23), espantada diante do sorriso que ele exhibe, o que percebe como incredulidade, embora seja apenas de uma expressão sua diante do “romanesco”, pois é desse modo que percebe toda a história (MA, p. 23). É dessa forma que ele a julga: aventureira, maravilhosa, quimérica e, por que não?, fictícia. Os dados de realidade que existem aí não podem ser exatamente comprovados, porém, como vem a referir que vive do que ouve dos outros, a mínima diferença que isso faz é visível.

Rita ainda informa que a felicidade do casal “foi grande mas curta” (MA, p. 23). “Um dia resolveram ir à Europa, e foram, até que se deu a morte inesperada do marido, em Lisboa, donde Fidélia fez transportar o corpo para aqui [o Rio de Janeiro]” (MA, p. 23). Viúva, a moça não consegue se reconciliar com o pai, o barão de Santa-Pia, rico fazendeiro da Paraíba do Sul, que continua irredutível, apesar das tentativas da filha. Depois de cientificar o irmão de tudo isso, Rita conclui: “Agora diga se ela é viúva que se case” (MA, 23). Ele retruca que “com qualquer um não [...]; mas um sujeito fresco” (MA, p. 24). E emenda: “O que me fica na história é que essa moça, além de bonita, *é teimosa*” (MA, p. 24 – grifos nossos). Nota-se, adiante, que a teimosia não é um traço particular de Fidélia, pois divide-o com seu pai que chega à corte para tratar de uma doença e também movido pelos boatos acerca da “idéia atribuída ao governo de decretar a abolição” (MA, p. 28). Vem a consultar o irmão, o desembargador Campos, sobre a elaboração de um Ato de Alforria que daria a liberdade a todos os seus escravos, antes que o governo tomasse a iniciativa da abolição. O barão de Santa-Pia, enfim, liberta seus escravos antes do advento da Lei Áurea – para ser mais preciso, dois meses antes de sua assinatura pela princesa Isabel. Ele faz valer sua vontade além das determinações exteriores ou das imposições do governo e da Lei. Sua justificativa é a de que a abolição da escravidão intervém “no exercício de um direito que só pertence ao proprietário” e do qual usa com perda sua, porque assim o quer e pode (MA, p. 28). As conseqüências de tal uso para a filha, única herdeira, pouco importam, uma vez que se trata do exercício de um direito seu.

Relevando essa argumentação, a filha do barão casou-se, guardadas as devidas proporções, por um exercício de sua vontade – e por ser maior de idade – não havendo nada além que suas prerrogativas, mesmo que o homem escolhido para marido fosse filho de um

inimigo político do pai. Ademais, mantém-se viúva – apesar da viuvez recente, de “dous anos” (MA, p. 11) – porque assim o decidiu. Nesse caso, a memória do marido ou a “felicidade grande mas curta” que desfrutou com ele não justificam sua decisão. Talvez seja esse o motivo de Aires considerar “romanesca” a história que Rita lhe conta. As impressões que o relato lhe causam são transversas. Imaginando o advogado Osório, tomado de paixão pela viúva, pedindo-lhe a mão, o conselheiro a faz negá-la três vezes e anota: “Três vezes negou Pedro a Cristo antes de cantar o galo” (MA, p. 41). E o extremo de codificação da mensagem que Gledson (1986) atribui quanto ao *Memorial* é bastante sugestivo, porque há sempre razões as mais escondidas, sob outras que também as escondem, motivando as palavras e as ações das personagens. Após imaginar o episódio do pedido, Aires encontra, na realidade, Fidélia, e registra: “Estive com ela hoje, e se não a arrebatei comigo não foi por falta de braços ou impulsos” (MA, p. 41).

A legibilidade do *Memorial* exige do crítico um esforço maior de leitura que o despendido quanto a *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Esaú e Jacó*. Sua construção é semelhante a de um labirinto em cujas esquinas se encontram convergências que podem parecer as mais obscuras. Nesse último romance, Machado se esmera, insinuando ao leitor – ao “fino leitor” a quem se dirige o defunto Brás Cubas, ou ao que possui “quatro estômagos e um cérebro” a quem se refere o narrador de *Esaú e Jacó* – que se utilize de uma lupa de aumento para que não lhe escapem certos detalhes do aspecto narrativo cujo sentido introduza a diferença que, escapando à ordem trivial da narração, projete dela uma ordem desejanste. O *Memorial* não é um romance melancólico nem bocejado, muito menos cinzento ou morto, mas frustrante. Leva a pensar na falta do que fazer de um velho que, vivendo do que ouve dos outros, declara, paradoxalmente: “A velhice esfalfa” (MA, p. 33). E também: “A velhice quer descanso” (MA, p. 66). É a personagem Aires quem anota essas duas frases em seu memorial, mas não convence. O “fino leitor”, armado com sua lupa, enxerga seu constante movimento, suas intermináveis atividades voltadas para o mundo exterior, retirando delas prazer. Realmente, ele vive do que ouve dos outros, entretém-se com as informações que lhe são fornecidas, usa-as para conjurar um jogo de probabilidades cujo resultado se aproxima, passo a passo, de esperadas certezas. Mas não só vive do que ouve dos outros, há ainda o que observa neles, ou deles, e faz suas digressões, baseado no que o observado lhe provoca. Por exemplo, se não “foi por falta de braços” que não arrebatou Fidélia consigo, por que teria sido? A imaginada negação da viúva ao pedido de casamento o

faz compará-la a Pedro, o apóstolo, e aí o que pode parecer forçado tem um antecedente. Quanto ao nome dela, o conselheiro divaga:

Antigamente, quando eu era menino, ouvia dizer que às crianças só se punham nomes de santos ou santas. Mas Fidélia...? Não conheço santa com tal nome, ou sequer mulher pagã. Terá sido dado à filha do barão, como a forma feminina de *Fidélis*, em homenagem a Beethoven? Pode ser; mas eu não sei se ele teria dessas inspirações e reminiscências artísticas. Verdade é que o nome da família, que serve ao título nobiliário, Santa-Pia, também não o acho na lista dos canonizados [...] (MA, p. 24).

O que leva a pensar que, no mínimo, ele não crê na disposição dela para não casar. Além disso, se pouco faltou para arrebatá-la consigo, muito bastou para impedir que o fizesse. Primeiro o fato de não se tratar de um “sujeito fresco”, mas de um “velho” de sessenta e dois; segundo, pela conveniência de seus modos diplomáticos que jamais o incitariam ao escândalo, o que está para além das convenções mundanas e do risco que faria correr sua condição de maduro e sábio. Já nos referimos a como Aires aprecia a expressão dos caracteres e que se destaque em seu registro a respeito disso a afirmação: “Esta Fidélia foge a alguma coisa, se não foge a si mesma” (MA, p. 98), que reitera, noutro registro, a seguir: ““Esta moça (Fidélia) foge a alguma coisa, senão foge a si mesma””(MA, p. 99) e repete e remonta: “Se a viúva Noronha, como lá escrevi há dias, foge a si mesma, é que tem medo de cair e prefere a viuvez a outro estado” (MA, p. 117). Uma conclusão de Gledson (1986, p. 225), a qual se pode bem derivar para um aporte psicanalítico, esclarece a reação de Aires naquele encontro com a moça, pois revela “sua posição impressionante [...]: a de ficar preso a um desejo que, embora não satisfeito, afeta, algumas vezes em nível inconsciente, as motivações do personagem” (grifos nossos). Que se questione, por essa via, outrossim, quem foge a quem ou a quê. Esse crítico, talvez dentre todos os que se debruçaram sobre o *Memorial*, armou-se de uma eficiente lupa de aumento para entrever no aspecto narrativo desse romance as insinuações veladas, do “amor frustrado” do conselheiro “por Fidélia” (GLEDSON, id., p. 231). E sugere, como “fino leitor”, a linha de montagem da arquitetura do desejo frustrado.

Certamente, há o que, na viúva Noronha, fascina o conselheiro e lhe permite especular suas atitudes e comportamentos, ou perscrutar seu mistério encoberto pelo que se poderia chamar de “teatralização” da viuvez. Numa noite, na casa do corretor Miranda, um de seus amigos que recém-chegara da Europa, ele toma conhecimento de um “jogo que parecia inventado nos Estados Unidos” e que o amigo aprendera a bordo. “Chama-se *poker*. [...] Na casa do Miranda até a senhora deste o jogou” (MA, p. 53). Só não o jogaram suas

filhas e sua cunhada, D. Cesária, que “confessou (rindo) que é muito melhor dizer mal da vida alheia”, pois não achava “recreação nas cartas” (MA, p. 53). Essa senhora, então, perguntou a Aires se Fidélia “realmente não casava”, porque “duvida” de sua viuvez. E ele não lhe disse que “já pensara o mesmo, nem lhe disse nada; não quis trazer a outra à conversação” (MA, p. 53). A seguir, a opinião de D. Cesária muda e ela aceita “a hipótese da viuvez perpétua *por não achar graça à viúva, nem vida, nem maneiras, nada cousa nenhuma; parece-lhe uma defunta*” (MA, p. 53 – grifos nossos). Diante disso, Aires sorriu “como devia”, e foi “ouvir a explicação que lhe davam de um *bluff*”, logo entendendo que, no pôquer, o blefe era “uma espécie de conto do vigário” (MA, p. 53).

Esse episódio é sugestivo no curso do *Memorial*. Assinale-se nele a presença de D. Cesária, que faz “do falar da vida alheia” um recreio e também uma forma escabrosa de maiêutica – portanto nada socrática – que espanta, não pela maldade mas pela astúcia quase apurada. Ocupa o lugar da mexeriqueira, de certa forma o negativo de Aires. Enquanto este reedita a curiosidade infantil – ou seja, a curiosidade da criança em sua exploração do mundo e das situações relacionais entre as pessoas que, na verdade, nada possui de candidez ou inocência, embora o senso comum atribua essas qualidades, mas é de uma voracidade incitante das formas de incorporar o conhecimento (KLEIN, 1981) – aquela destila a malícia da frivolidade. D. Cesária, além de se recrear falando “mal da vida alheia”, usa esse *modus operandi* igualmente para saber mais da “vida alheia”. Eis a intenção da pergunta que faz a respeito de Fidélia nesse episódio. Essa senhora quer fazer Aires falar da viúva, aventando a “dúvida” acerca de sua viuvez, o que logo é intuído por ele, pois confere com o que “já pensara”. E não diz nada como resposta à pergunta, mas a astuciosa mexeriqueira continua seu expediente, reorganizando seu plano de ataque que transforma a malícia num desvio de sua intenção anterior, atribuindo à viúva qualidades que atestariam a perpetuidade de sua viuvez. Transforma a dúvida numa certeza, mas para atingir a mesma finalidade. Entretanto, e surpreendentemente, D. Cesária não quer saber de Fidélia e sim do conselheiro que, como “não quis trazer a outra à conversação”, também não se traz para dar motivo a um mexerico que o possa incluir no rol dos que cortejariam a viúva. O desvio que ocorre a seguir é ilustrativo nesse jogo entre os dois. Ele foi “ouvir a explicação que lhe davam” de um blefe no pôquer, que se trata de iludir o adversário, numa partida, simulando ter boas cartas, enquanto, na sua “partida” com a maliciosa senhora, trata-se de enganar por falsas aparências, especialmente de força e superioridade. A conclusão sofisticada do conselheiro – de que o blefe é “uma espécie de conto do vigário” – fecha o episódio levando o leitor a

pensar que a mexeriqueira julgou o diplomata um ingênuo que se considera esperto e a quem poderia enganar para atingir seu objetivo de obter – ou seria “roubar”? – dele informações sobre suas possíveis relações com Fidélia, ou sobre ele mesmo.

D. Cesária surge esporadicamente no *Memorial* como uma personagem sobretudo espirituosa, trazendo, com sua verve sarcástica, a graça do chiste, que é sempre endereçado a quem o escuta. Seus comentários sobre a vida alheia têm sempre lugar na presença daquele, ou daqueles, para quem os faz. Deveras, não os faz por acaso. As circunstâncias das quais ela participa, e nas quais aparece, ditam sua verve, o que lhe acrescenta a perspicácia de quem vive, de certa forma – e também como Aires – “do que ouve dos outros”. Que se desconfie, portanto, que essa personagem se porta além da malícia que lhe pode ser atribuída, possibilitando ao leitor algumas pistas para decifrar, no aspecto narrativo, o viés que leva ao “desmascaramento” do conselheiro quanto ao que ele pensa e sente a respeito de Fidélia. De uma outra ocasião – dentre as que assinalaremos –, o aniversário do Faria, seu marido, diferente daquela na casa do corretor Miranda, para o qual o conselheiro é convidado, temos a descrição de sua presença:

[...] D. Cesária estava alegre e tinha a pilhéria de costume. Não disse mal de ninguém por falta de tempo, não de matéria, creio; tudo é matéria a línguas agudas. *A maneira por que aprovava alguma coisa era sarcástica, e difícil de entender a quem não tivesse a prática e o gosto destas criaturas, como eu, velho maldizente que sou também.* Ou serei o contrário, quem sabe? No primeiro dia de chuva implicante hei de fazer a análise de mim mesmo (MA, p. 102 – grifos nossos).

E esse parâmetro comparativo que assinalamos na descrição da presença da senhora não pode excluir outras alusões a ela, destacando a “graça” com que fala, que pode levar a pensar na diferença que fazem seus “mexericos” (MA, p. 65).

3.3. Frustração versus satisfação real

Claro está que analisar o *Memorial* implica decifrar seus meandros. Já nos referimos à sua construção labiríntica e trouxemos a sugestão de Gledson (1986) quanto à sua codificação extrema. Por esse ângulo, que relação existiria entre D. Cesária e o conselheiro Aires, se ele mesmo, em suas anotações, se compara a ela como “maldizente”? A quem se aplica a maledicência do segundo, se a da primeira resulta na comparação, nada velada, que origina até uma promessa de fazer “a análise de si mesmo”? Ressalte-se que a “maneira sarcástica” como D. Cesária “aprovava alguma coisa” só poderia ser entendida por alguém

que “tivesse a prática e o gosto” dela – alguém como o próprio Aires, o que ele mesmo declara. Existe, aí, um cruzamento de intenções que o leitor precisa decifrar. Considere-se, então, que essas questões não são periféricas na análise desse romance de Machado que ocupa um lugar bastante original em sua produção “romanesca”. Nesse caso, ainda há mais que examinar na declaração dessa senhora sobre seu duvidar da viuvez de Fidélia, quando o motivo desta manter a viuvez, ou de negar-se a casar novamente, já não existe mais. Seu pai está morto, sepultado e reencomendado à eternidade em missa de sétimo dia (MA, p. 46;49), informação que temos bem antes na ordem narrativa. Deveras, uma vez morto o barão de Santa-Pia, o motivo por que a moça mantém a viuvez, salvando a escolha anterior do casamento e persistindo nela, se extingue e se anula, a ponto de fazê-la ensaiar “em efígie” a conciliação do pai com o marido na morte, ao reunir, lado a lado, na sala de sua casa, as fotografias de ambos (MA, p. 66). Reforçando e ampliando nosso argumento, pode-se afirmar que, apesar da desaprovação do pai, a filha do barão se casou com Eduardo Noronha e, mesmo viúva, esse ato não se desfaria pela sua condição de viuvez. Ou seja, pelo fato de estar viúva, o de ter estado casada não se desfaz como algo que a morte do marido ultrapassaria, e tornaria inexistente, ou algo que só figura no passado. A dúvida que D. Cesária levanta, portanto, tem um fundamento, porque Fidélia se mantém viúva não por fidelidade à memória do marido morto mas por perseverar no intuito da aprovação do pai, o que não conseguiu e que, afinal, a morte deste veio a descartar qualquer possibilidade, mesmo remota, de concretização. O que ela ensaia com as fotografias do marido e do pai, lado a lado, é a desistência irremediável daquela perseveração.

Apontar na ordem narrativa do *Memorial* sua projeção desejante implica, muita vez, certa violência interpretativa que pode parecer forçada mas que é exigida pelo arranjo fragmentado de sua estruturação como diário. Os comentários e insinuações que se entremeiam no texto precisam ser articulados num percurso de leitura que requer empenho e envolvimento numa sistemática que exclui uma condução linear. Dizer que Machado se esmerou na construção desse romance pode se tornar um lugar comum ou uma justificativa para se eximir da dificuldade que apresenta sua exagerada codificação. Porém, o leitor arguto se dá por feliz quando aciona sua desconfiança para pontuar certas relações aparentemente desconectadas que surgem na ordem narrativa, reveladas no fluxo das anotações diárias do conselheiro Aires. É o que faz pensar que, embora aparentemente desconectadas, não estão lá por acaso. Como também aqueles comentários e insinuações que parecem privilegiar, em detrimento do que importa, o que não tem nenhuma importância. O

cruzamento de intenções a que nos referimos acima, a partir da intromissão de D. Cesária, tem sua marca oportuna no *Memorial*. Ela se dá após o casal Aguiar receber carta de Tristão, anunciando sua vinda ao Brasil. Aires anota: “Viva a fortuna que sabe, às vezes, consolar o mal agudo com um bálsamo inesperado” (MA, p. 45). As informações sobre ele o antecedem, agregadas àquelas que tratam do único motivo de tristeza de D. Carmo: a falta de filhos. Há o relato das circunstâncias que a levaram a cuidar do rapaz, em criança, junto com a mãe verdadeira; o convite desta para que ela fosse madrinha; as viagens dos pais que fizeram com que D. Carmo assumisse a posição de, mais que madrinha, mãe adotiva e, por fim, a ida para a Europa do menino com os pais, deixando os padrinhos com saudade e esperança de seu retorno após seis meses, o que não se concretiza (MA, p. 17-20). Na ocasião do recebimento da carta, o conselheiro também anota:

Aí vem o *afilhado* que eles tiveram por esquecido, quase ingrato, esse *outro meio filho* que ajudaram a criar e amar. Aguiar e a mulher deram explicações pedidas, *contaram episódios de infância, histórias de graça, de esperteza, algumas de manha*, mas a manha das crianças só enfada em ação; recordada, deleita, como as outras cousas idas (MA, p. 45-46 – grifos nossos).

Assinale-se que “esse outro meio filho” o é por Fidélia ser “outra meia filha”. É no dia seguinte a esse acontecimento da carta que somos informados de que o barão de Santa-Pia havia falecido pela manhã (MA, p. 46).

O jovem Tristão surge na trama como uma espécie de variável que traz o tom de imprevisibilidade à ordem narrativa. Em primeira instância, para Aguiar e D. Carmo, ele é o filho ressurgido que vem recuperar o lugar deixado vazio. E é quem, paulatinamente, fará mudar as convicções da viúva Noronha. Em segunda instância, é a quem Aires enfrentará numa *entente cordiale* em sua relação com ela. Trata-se de um confronto velado pelo disfarce, semelhante ao que ocorre em *Esaú e Jacó* entre as personagens Natividade e Flora, mas que não tem as mesmas proporções, pois a complacência do conselheiro, fazendo-se valer por si mesmo e pelo outro, atenua o enfrentamento. Não será, portanto, ele, em sua “meia-idade avançada” quem “vencerá a pessoa e o nome da viúva, mas o jovem Tristão, cujo anúncio no *Memorial* vem acompanhando o percurso de sua viagem de volta ao Brasil: “Tristão chegou a Pernambuco”. “Chegou à Bahia o afilhado dos Aguires”. “Já aqui chegou o Tristão” (MA, p. 54). Até, finalmente:

Vi hoje o Tristão, descendo a Rua do Ouvidor, com o Aguiar, adivinhei-o por este e pelo retrato. Trazia no vestuário alguma coisa que, apesar de não diferir da moda, cá e lá, lhe põe *certo jeito particular e próprio*. Aguiar apresentou-nos. Tristão falou-me *polidamente*, e com tal

ou qual curiosidade, não ousou dizer interesse. Naturalmente já ouviu falar de mim em casa deles (MA, p. 54 – grifos nossos).

E que se assinale na anotação “certo jeito particular e próprio” e o falar “polidamente” do jovem, inventário que prossegue adiante, traduzindo as primeiras idéias do velho sobre ele:

É uma bonita figura. A palavra forte, sem ser áspera. Os olhos vivos e lépidos, mas talvez a brevidade do encontro e da apresentação os obrigasse a essa expressão única; possivelmente os terá de outra maneira alguma vez. É antes alto que baixo, e não magro. A certa distância, eu ia voltar a cabeça para vê-lo ainda, mas recuei a tempo; *seria indiscreto e apressado, e talvez não valesse a pena* (MA, p. 55 – grifos nossos).

Mas que se acrescente, em seu prosseguimento, o viés crítico que compõe, de primeira, o exame ou o escrutínio a ser desdobrado em segundas impressões originadas de outros encontros, singularmente anotadas, numa espécie de passo a passo em que os ajustes fazem pensar que há muito em comum, no que pesem certas características, entre o jovem e o velho. Há uma curiosa modificação nesse ponto, do mote que aplicamos ao autor Brás Cubas em nossa análise das *Memórias*, quanto à sua posição de “defunto autor”, no que se vincula ao seu poder de dizer tudo, mas que no caso do autor Aires se destitui de qualquer vindicação perversa. Nas *Memórias*, trata-se de um morto que escreve com um indecoroso descaso por si mesmo quando no mundo dos vivos, bem como por esse mundo; no *Memorial*, trata-se de um velho, que também auferindo do poder de dizer tudo, ainda está vivo para testemunhar suas próprias vicissitudes e as dos outros, a fim de confirmar a insuficiência humana. Brás Cubas discorre acerca de suas fantasias frustrantes que dão sempre em *nada*, no que seu *modus operandi* se aplica à distorção da realidade, sobrepondo a ela uma outra, construída pela *recusa*. Aires devora a realidade com o intuito de conhecer mais dela e acrescentar aquilo que sua maturidade sábia leva a testar como verdadeiro ou falso, reeditando assim cada uma de suas idades em seu empreendimento, desde a infância à juventude, e que reverberam na velhice. Quanto a Brás Cubas, aplicamos o mote *Le mort saisit le vif*, quanto ao conselheiro, aplicamos este outro: *Le vieux saisit le jeune* – o velho afiança o jovem.

Desse ângulo, voltemos ao desdobramento das impressões do velho Aires sobre o jovem Tristão, relevando os ajustes que fazem pensar em suas afinidades, como se pode perceber na anotação abaixo:

Tem agradado muito o Tristão, e para crer que o merece basta dizer que a mim não me desagradou, ao contrário. É ameno, conversado, atento, sem afetação nem presunção, *fala ponderado e modesto e explica-se bem*. Ainda não lhe ouvi grandes cousas, nem estas são precisas a quem chega de fora e vive em família; as que lhe ouvi são interessantes.

No vestido e nas maneiras usa o tom da conversa; *a mesma correção e simplicidade*.[...] *Enfim, não é mau rapaz* (MA, p. 56 – grifos nossos).

E tão logo se estabelece na casa dos padrinhos, o rapaz dispende seu tempo em revisitar os lugares de sua infância no Rio de Janeiro, como se a estivesse resgatando, demonstrando-se extasiado com sua beleza. Também procura saber de todos aqueles a quem deixou quando partiu com os pais para a Europa. A cidade e sua gente o encantam: “reconhece ruas, casas, costumes e pessoas; pergunta por muitas destas e interessa-se em ouvir as notícias que lhe dão. Algumas reconhece logo, outras com pouca explicação” (MA, p. 56). Consegue descobrir o padre por quem foi batizado, para demonstrar que não havia desaprendido de sua cidade, surpreendendo os padrinhos quando o convida para jantar na casa deles (MA, p.57). Por se encontrar relatados, em muitas passagens, episódios dessa natureza, o *Memorial*, às vezes, parece tratar de “assuntos domésticos”, como refere Gledson (1986). Há conversas íntimas, reuniões de cunho solidário, trocas de palavras reguladas pela cortesia. O retorno do afilhado faz recrudescer nas relações do casal Aguiar os rituais de civilidade familiar como também a renovação das esperanças. Inevitavelmente, Tristão conhece Fidélia, o que vem a tornar manifesta a alegria dos padrinhos e ampliar o clima “doméstico”.

A alegria do casal Aguiar é coisa manifesta. Marido e mulher andam a inventar ocasiões e maneiras de viver com os dous e com alguns amigos, entre os quais parece que me contam [a Aires]. Jantam, passeiam, e se não projetam bailes é porque os não amam de si mesmos mas se Fidélia e Tristão os quisessem, estou que eles o dariam. A verdade porém é que os dous hóspedes não chegaram a tal ponto, mormente Fidélia que se contenta de conversar e sorrir; não vai a teatros nem a festas públicas.

Os passeios são recatados pela hora e pelos lugares. Ou vão as duas a sós, ou se eles vão também, trocam-se às vezes, dando Aguiar o braço a Fidélia, e D. Carmo aceitando o de Tristão. Assim os encontrei há dias na Rua de Ipiranga, eram cinco horas da tarde. Os dous velhos pareciam ter certo orgulho na felicidade. *Ela dizia com os olhos e um riso bom que lhe fazia luzir a pontinha dos dentes toda glória daquele filho que não o era, aquele filho morto e redivivo, e o rapaz era atenção e gosto também. Quanto ao velho não ostentava menos sua delícia.* Fidélia é que não publicava nada; sorria, é certo, mas pouco e cabisbaixa. E lá foram andando, sem darem por mim, que vinha na calçada oposta (MA, p. 67-68 – grifos nossos)

Mas pode-se entrever, nesse longo trecho, no que se refere ao tratar do “doméstico”, o que isso abrange não só do familiar, traduzido por certa unidade sistemática, arrematada pelo afeto e pela intimidade, constituída pela reunião de pessoas. Igualmente se inclui nele o estranho que arremete ao extraordinário, raro e maravilhoso e disfarçar um ressentimento que, embora curtido e abrandado pelo tempo, é a fonte latente da articulação de uma tática

que venha a evitar a repetição de sua causa e, por conseguinte, de seu retorno. Lembremos que Tristão é o afilhado que Aguiar e D. Carmo “tiveram por esquecido, quase ingrato” (MA, p. 45) e que se acrescenta a isso a qualidade de “filho que não o era”, bem como a de “filho morto e redivivo”. Acrescente-se que na ditosa reunião a que o trecho se refere, Fidélia “se contenta em conversar e sorrir” e não publica nada; sorri “pouco e cabisbaixa”. O comportamento da viúva parece destoar, em parte, do dos outros da reunião, com sua alegria contida. Pode-se alegar como causa disso a morte recente de seu pai que impediu o curso de sua perseverança na tentativa de reconciliar-se com ele e de conseguir que aprovasse seu casamento e conseqüente viuvez. Essas correlações que levantamos trazem a estranheza do que o “doméstico” implica haver sido domado ou sujeitado, preciosa condição que a civilidade emoldura com a polidez que apara as arestas do ressentimento e do remorso, do desprezo ou do descaso. Note-se que a operação da *Gegenbsetzung* faz sua marca aí, manejando a indestrutibilidade do desejo frustrado que rege a acomodação do “doméstico” no que ele articula o familiar ao estranho, trazendo a aparência da harmonia civil e da partilha, da ostentação e da felicidade. Tristão parece ser o único componente do grupo reunido a quem essa articulação não atinge ou move porque – vale salientar o detalhe –, de caso pensado, veio ao Rio de Janeiro “apenas por quatro meses”, diante de que os padrinhos lhe fizeram o pedido de ficar mais dois, alimentando a esperança de retê-lo por oito ou dez. Uma anotação de Aires nos informa disso, quando relata uma conversa com Aguiar, em que os dois tecem comentários sobre o rapaz (MA, p. 59). Efetivamente, nada o reteria, além do tempo pretendido, senão os laços afetivos que o ligam aos padrinhos, sabedores, por conseguinte, da pretensão do afilhado. Há, por essa via, uma tensão oculta no *Memorial*, só perceptível com o uso daquela lupa que faz sobressair nos atos e palavras das personagens uma expectativa velada do futuro que é aspirado e rejeitado, ao mesmo tempo, por uma perspectiva contrária. A partida de Tristão de volta para a Europa é protelada e antecipada várias vezes, ao longo do romance, conduzindo a inquietação dos padrinhos e dando margem às especulações de Aires que se torna um confidente do rapaz, e vem a saber que, às vésperas da viagem para o Rio de Janeiro, ele aceitara a proposta de entrar na política, que vai ser eleito deputado às cortes no ano seguinte, fato ignorado pelo casal Aguiar (MA, p. 60). Aliás, há muito que o conselheiro sabe, e vem a saber por antecipação, inclusive de certas motivações ocultas do rapaz, que convergem para as suas próprias e guardadas consigo. Fidélia representa aí um pivô que conduz a alguns de seus “excessos” – como o do impulso de arrebatá-la que já mencionamos antes. Registrados em suas anotações, se ele não exercitasse a complacência, teriam traços bem explícitos de drama temperado pelo ciúme e

pelo despeito. Haja vista um dos encontros com a viúva, quando Tristão já está no Rio de Janeiro, em cujo registro anota o que lhe ocorreu após despedir-se dela:

Eu – aqui o digo entre Deus e o Diabo, se também este senhor me vê a encher meu caderno de lembranças, – eu deixei-me ir atrás dela. Não era curiosidade, menos ainda outra coisa, era puro gosto estético. Tinha graça andando; era [...] encantadora. Não fazia crer que o sabia, mas devia sabê-lo. Ainda não encontrei encantadora que não o soubesse. A simples suposição de o ser tenta persuadir que o é.

No Largo de São Francisco estava um carro dela, perto da igreja. Íamos da Rua do Ouvidor, a dez passos de distância ou pouco mais. Parei na esquina, vi-a caminhar, parar, falar ao cocheiro, entrar no carro, que partiu logo pela travessa, naturalmente para os lados de Botafogo. Quando ia voltar, dei com o moço Tristão que ainda olhava para o carro, no meio do largo, como se a tivesse visto entrar. Ele vinha agora para a Rua do Ouvidor, e também me viu; detive-me à espera. *Tristão trazia os olhos deslumbrados e esta palavra na boca:*

– Grande talento!

Percebi que se referia ao talento musical e nem por isso fiquei menos espantado, quase me esqueceu concordar com ele. Concordei de gesto e de palavra, sem entender nada. Também eu gosto de música, e sinto não tocar alguma coisa para me aliviar a solidão; entretanto, se fosse ele, e apesar de todos os Schumanns e seus êmulos, ao vê-la parar no Largo de São Francisco e entrar no carro, não soltaria a mesma exclamação, antes outra, igualmente estética, é verdade, mas de uma estética visual, não auditiva. Não entendi logo.

Depois, quando nos separamos na esquina da Rua da Quitanda, entrei a cogitar se ele, ao dar comigo, compôs aquela palavra para o fim de mostrar que, mais que tudo, admira nela a arte musical. Pode ser isto; há nele muita compostura e alguma dissimulação. Não quis parecer admirador de pés bonitos; referiu-se aos dedos hábeis. Tudo vinha a dar na mesma pessoa (MA, p. 85-86 – grifos nossos).

Atente-se para alusões feitas de viés, no longo fragmento acima, de um eufemismo contaminado pela ironia. Entenda-se que Aires, como D. Cesária, faz suas aprovações no mesmo tom. O eufemismo contaminado pela ironia, paradoxalmente, não atenua suas observações, mas faz sobressair da capa dos respeitáveis comentários a pontada de despeito, fazendo com que o leitor perceba Tristão como um rival que “dissimula” intenções quanto a Fidélia. Dias antes, numa reunião em casa dos Aguires – cujo número de convidados, surpreendentemente, era treze, signo de azar ou de sorte –, o rapaz “tocou um pouco de Mozart, ao piano, a pedido da madrinha” (MA, p. 68). Falava-se de música, “assunto em que a viúva acompanhou o recém-chegado com tal gosto e discrição que ele acabou pedindo-lhe que tocasse também”, o que ela, “modestamente”, recusou (MA, p. 68). Tendo reforçado o pedido por D. Carmo e Aguiar, ela “acabou cedendo e tocou um pequeno trecho, uma reminiscência de Schumann” (MA, p. 68), o que contradizia uma decisão sua de que “nunca

mais tocaria, tendo de muito suspenso o exercício da música” (MA, p. 69). Em sua anotação, Aires comenta: “A música foi sempre uma de minhas inclinações, e se não fosse temer o poético, diria que hoje é uma das saudades. Se a tivesse aprendido, tocaria agora ou comporia, quem sabe? Não me quis dar a ela por causa do ofício diplomático, *e foi um erro*” (MA, p. 68 – grifos nossos).

3.4. O engodo amoroso

Como o afilhado do casal Aguiar, a quem atribui “muita compostura e alguma dissimulação”, não esconderia o conselheiro suas intenções quanto à viúva? A cessão de Fidélia ao pedido de Tristão, reforçado por seus padrinhos, o faz lamentar e considerar um erro não ter transigido com sua inclinação para a música, o que o faria tocar e compor. Se assim o fosse, talvez tocasse, na ocasião, uma de suas composições, suplantando o rapaz, sobressaindo-se perante a moça. Essa ilação não é forçada nem simplista, pois arremata o percurso de um estado afetivo semelhante ao pesar. Pode-se entrever, no aspecto narrativo, a composição do ciúme – misto de pesar e mágoa narcísica (FREUD [1922] 1973) – que visa a posse do objeto amado e o afastamento do rival, o que aí a diplomacia impede. E o que arremata o ciúme, pelo que Aires lamenta se ter negado a seguir a tendência para a música, faz um sofisticado enquadre da frustração. Ele não atualiza a posse do objeto amado nem faz a remoção do rival, mas, sem dúvida, se compraz com a relação entre ambos como se somente ela soubesse ler os sinais de aprofundamento que os reunirá num futuro próximo como marido e mulher, e que o casal Aguiar só decifra, até o último instante, como o estreitamento da amizade entre os dois filhos postiços. Não há, portanto, nenhum altruísmo em sua posição, afinal o conselheiro também anota – ao comentar o episódio em que a viúva exhibe seu talento musical – que a diplomacia que exerceu em sua vida “era antes função decorativa que outra coisa” (MA, p. 68), o que leva a atribuir um divertido cinismo ao que seria, igualmente um talento seu: o de saber ler aqueles sinais. A compostura e a dissimulação que Aires atribui ao “rival” são, por essa via, tão suas quanto dele. E um belo exemplo de suas intenções quanto a Fidélia é o registro do relato de um sonho deveras esclarecedor:

Esta manhã [...], veio a [...] viúva ter comigo [...]. Achei-a na sala com seu vestido preto de costume e enfeites brancos, fi-la sentar no canapé, sentei-me na cadeira ao lado e esperei que falasse.

– Conselheiro, disse ela entre graciosa e séria, que acha que faça? Que case ou fique viúva?

– Nem uma cousa nem outra.

– Não zombe conselheiro.

– Não zombo, minha senhora. Viúva não lhe convém, assim tão verde; casada, sim, mas com quem, a não ser comigo?

– Tinha justamente pensado no senhor.

Peguei-lhe nas mãos, e enfiámos os olhos um no outro, os meus a tal ponto que lhe rasgaram a testa, a nuca, o dorso do canapé, a parede e foram pousar no rosto do meu criado, única pessoa existente no quarto, onde eu estava na cama [...].

Compreendi que era sonho e achei-lhe graça (MA, p. 36-37).

Diga-se, por conseguinte, que a frustração do desejo não o invalida ou suprime, não o elimina ou revoga, mas abre outras possibilidades para sua encenação, arranja outros lugares onde os impedimentos são ultrapassados, onde o disfarce impera como via de realização. O sonho de Aires o denuncia porque faz ver que ele não pode obter o que deseja a não ser lá, numa outra cena, sem os riscos oferecidos pela idade avançada e onde o objeto do desejo se mostra à disposição como uma garantia de que o impossível, na realidade, se torna exequível. No sonho, até as intenções se fazem recíprocas, afinal quando Aires propõe que Fidélia se case, mas com ele, a resposta que ela dá o confirma. Ademais, contestar a própria curiosidade “e menos ainda outra cousa”, e alegar “puro gosto estético” como motivo para seguir a viúva na rua articulam uma denegação excessivamente sutil em que o reconhecimento, pela consciência, de uma intenção inconsciente vem a ativar uma manobra que visa fazê-la passar por menos do que é. Ou seja, é mais um desejo, pois sua realização só se daria no sonho, que um desígnio ou um propósito. Nota-se logo o que deriva desse excesso sutil nas considerações quanto à palavra de Tristão a observar Fidélia – “Grande talento!” –, em que Aires, ao vê-lo e ouvi-lo, se espanta, mas vem a concordar de “gesto e de palavra sem entender nada”. E continua questionando que não “soltaria a mesma exclamação, antes outra, igualmente estética. Apesar de não entender logo, cogita se o rapaz, ao dar consigo, “compôs aquela palavra para o fim de mostrar que, mais que tudo, admira nela a arte musical”. A conclusão a que chega – atribuindo “muita compostura e alguma dissimulação” ao outro – é que, por Tristão não querer “parecer admirador de pés bonitos”, “referiu-se aos dedos hábeis”, revelando a exclamação “visual” a que aludiu sem explicitar, e que se oculta ainda sob a alusão à graça e ao encanto que tinha Fidélia ao andar.

Ora, quando começamos a compreender o enredo do *Memorial de Aires*, somos levados a concordar com a afirmação de Gledson (1986, p. 242-243) de que é nele “que será

encontrada a verdadeira significação e importância” desse romance. Mas também somos levados a discordar de outra, a sugerir que Machado “fez uma ou duas insinuações muito claras ao leitor, com relação à sua visão do livro” (GLEDSON, id., p. 243). Com certeza, há “detalhes que jamais foram entendidos *de maneira adequada*, embora estejam nitidamente ali *para serem interpretados*” (GLEDSON, id., p. 243 – grifos nossos). Porém, esse “nitidamente”, aí, destoa como um passo em falso: se nunca houve uma adequação do entendimento dos detalhes, como podem estar claros, uma vez que estão “ali para serem interpretados”? Evidentemente, o que Gledson enxerga – um enredo no *Memorial*, que alguns críticos proclamam inexistente, como, por exemplo, Barreto Filho ([1947] 1988) – faz uma diferença, inclusive tratando-se de seus “detalhes”. E temos ensaiado demonstrar isso, no que eles se dispõem na ordem narrativa por contigüidade, por uma vizinhança que convém destacar na leitura por proximidade ou distância. Os atos e palavras das personagens parecem, muitas vezes, se opor ou recair na banalidade que o narrador imputa por considerá-los previsíveis sob ângulos a partir dos quais os percebe. Quando Aires informa que Fidélia resolvera nunca mais tocar, também chama a atenção para o que lhe replicara: que “um dia, a sós consigo, tocaria para recordar, e a recordação traria o exercício outra vez” (MA, p. 69). Só que ela não vem a tocar a sós mas, como já assinalamos, na presença de uma seleta platéia, o que encarece seu “talento”. Depois disso é que ela vem a tocar “a sós”, em casa, “uma composição conhecida, parece que italiana”, o que o conselheiro vem a saber pelo desembargador Campos, tio dela, e passa por confirmação de suas conjecturas (MA, p. 69). Pouco mais adiante, deparamo-nos com uma negação – desta vez irredutível – da viúva ao pedido que lhe fazem as mesmas pessoas e com o mesmo reforço de antes. Assim, somos informados: “Tristão estava lá e deu-nos um trecho de *Tannhäuser*, mas a viúva Noronha recusou o pedido” (MA, p. 71). E nega-se a tocar Wagner ou qualquer outro. Alega “um pouco de dor de cabeça” (MA, P. 71), mas ouve “a Tristão com evidente prazer” e aplaude sorrindo, o que faz Aires cogitar de que ela negou por outro motivo que não uma dor de cabeça “nem de outra qualquer parte” (MA, p. 71). O fato do rapaz tocar “um trecho de *Tannhäuser*” vem a calhar como detalhe. Essa alusão à ópera de Richard Wagner vem a propósito, pois seu enredo traz referências bastante sugestivas. Conta a história de Tannhäuser, que é seduzido por Vênus, deusa do amor, cuja principal diversão é atrair para dentro de seu palácio os cavaleiros e trovadores. Preso no palácio, ele tenta libertar-se do jugo da deusa e voltar ao mundo. Mas Vênus lança mão de todos os estratagemas para conservá-lo até que, por fim, ele invoca o nome da Virgem, ao som do qual a deusa

desaparece gritando. Seu palácio se destrói e o cavaleiro Tannhäuser se encontra novamente à luz do sol, prostrado diante de uma cruz.⁵

Esse sincretismo mítico-religioso é próprio de Wagner. Ressalte-se a antítese entre Vênus e a Virgem, bem como entre prisão e libertação que Machado constrói sob a chancela da ironia no *Memorial*. O anseio de liberdade do cavaleiro se resolve de forma muito simples: basta que ele invoque o nome da Virgem, quando o jugo de Vênus parece tão aterrador e tão definitivo a ponto de, antes, ele jamais tenha colocado a possibilidade de fuga da condição de mais um fâmulos da deusa, objeto de divertimento. Se seguimos a pista que o nome da deusa nos fornece, deparamo-nos com os significados de “amor físico, instinto, apetite sexual” e com as qualidades que estimulam o amor – “graça, sedução”. Explorando sua família etimológica, chegamos a *uenenum* – “encanto, graça, sedução” –, que traduz o grego *phármakon*, encantamento, e que possui sentido idêntico (BRANDÃO, 1993, p. 303). Como Vênus lançou um encantamento em Tannhäuser para atraí-lo e aprisioná-lo, também Fidélia, com sua idade, beleza física e simpatia pessoal, o lança em Tristão e Aires, pois esse é o poder de sedução das mulheres. E o encantamento faz seu efeito em cada um, guardadas as diferenças e os modos de ser. Mas outras associações se encadeiam, a partir daquela antítese. Inevitavelmente, a Virgem sugere uma outra deusa, Vesta, que obteve de Júpiter “a prerrogativa de guardar para sempre a virgindade” (BRANDÃO, id., p. 307). Essa deusa foi sempre cumulada de honras, tornando-se a única dentre todas que assumiu a forma de fogo sagrado e foi cultuada nos templos de todos os deuses, sendo o “escudo contra as faltas perpétuas dos homens, granjeando-lhes êxito e proteção” (BRANDÃO, id., p. 307). Assim, a alusão à ópera traz desdobramentos muito interessantes e que insinuam um estranho triângulo, formado por Tristão, Fidélia e Aires, certamente virtual, porém entrevisto. Diante da negação irredutível da viúva, o conselheiro insiste, encantado: “Quer me parecer que Fidélia *vai um tanto comigo, e tocara para si, caso estivesse só*. Naquela noite, em casa de Aguiar, deixou-se arrastar e tocar para *as doze pessoas* que lá estavam, levada do sobressalto, de um acordar do gosto antigo; agora abana a cabeça, *não quer divertir os outros*” (MA, p. 68). Só que eram *treze* pessoas, e não doze, presentes à reunião, como já assinalamos anteriormente. Quem será então que o conselheiro exclui? E quais “outros” Fidélia “não quer divertir”? Se ela não diverte os outros, com certeza se diverte, aparentando dominar-se, disciplinar-se e igualmente se reserva, exibindo uma sobriedade que visa sobretudo satisfazer um sentimento de segurança. Lembremos que a viúva Noronha ouve “a Tristão com evidente

⁵ Cf. LEVY, H. et al. *Pequena enciclopédia de conhecimentos gerais*, vol. II, p. 951.

prazer” e aplaude sorrindo, apesar de ter alegado uma “dor de cabeça” como justificativa para se negar a tocar. Eis a fusão de Vênus e Vesta, de encantamento e domínio. Aires observa: “Não digo que a música não tem o dom de fazer esquecer um mal físico, mas desconfio que não foi assim neste caso” (MA, p. 71), desconfiança que faz pensar numa espécie de compostura envenenada de virgem sedutora que ao jovem e ao velho promete granjear êxito e favorecimento. Paradoxalmente, a Virgem que liberta Tannhäuser é a que aprisiona ambos.

3.5. A frustração arquitetada

O enredo do *Memorial* traz complexas imbricações, e muitas vezes confusas, mas que *confusas* não seja entendido por *caóticas*. Seu sentido é de uma contra-ordem, embora, inegavelmente as anotações do conselheiro possuam uma datação que acompanha uma cronologia a apontar certas menções históricas, além do que se enquadra como dia, mês e ano. Todavia, diga-se que as anotações documentadas não se desvinculam de um passado anterior que se presentifica, ou de um presente que o narrador ficcionaliza prematuramente (GLEDSON, 1986), correndo o risco de adotar fatos, modelos e analogias que não correspondem à realidade. Isso se articula bem com a arquitetura do desejo frustrado, vincula-se à transformação da tensão psíquica em atos orientados para o mundo exterior que acabe por retirar dele uma satisfação real que, na verdade, só o é para o sujeito. É evidente que no centro de qualquer análise ou interpretação do *Memorial de Aires* está Fidélia, o que na construção ficcional machadiana não surpreende, pois a personagem encarna uma síntese original de idealismo e traição, amor e ambição, acrescidos de uma aura de mistério que a torna psicologicamente multifacetada. Concordamos com Gledson (1986), de quem derivamos esse argumento. Porém, que se corrija aquele centro, colocando-se a relação de Aires com a viúva, no sentido de que, por atraí-lo, torna-o um espectador não exatamente idôneo da história dela. O contraste entre velhice e juventude aí tem um peso. Machado isola o velho num contexto diverso daquele em que a sociedade e os *outros* – os jovens – lhe atribuem. Dá-lhe uma espécie de estatuto da vida plena, embora não exclua daí as tribulações cotidianas que causam certos transtornos. Uma característica negativa dessa vida plena não é precisamente a falta do que fazer, por tudo haver feito ou experimentado, mas o que a experiência testemunha como um poder consolidado referente à ilusão de considerar que a força das coisas pode ser conduzida através da pura vontade de fazer com que os acontecimentos venham a convergir – não conforme o esperado – conforme o calculado. Por

consequente, temos incluídos os momentos de *laissez-faire*, *laissez-passer* que expressam essa ilusão, quando há uma renúncia à satisfação real a que nos referimos acima, uma sublimação do que impede de atingi-la e o impedimento é utilizado para fins distintos e alheios a ele. E é por esse ângulo que se situa a posição da personagem Aires, a de ficar presa num desejo que, por não poder ser satisfeito, afeta em um nível inconsciente suas motivações. O conselheiro varia quanto aos sentimentos em relação a Fidélia quando anota, por exemplo, que seu olhar dirigido a ela é “de admiração pura” (MA, p. 63); e, de outra vez, que é “puro gosto estético” (MA, p. 86). Pode-se suspeitar, pelo tom que endereça à moça, em inúmeras ocasiões, um sentimento paternal. Enfim, após despedir-se dela que, já casada com Tristão, partia para a Europa, ele engendra uma significativa fantasia ao relatar o episódio:

Não acabarei esta página sem dizer que me passou agora pela frente a figura de Fidélia, tal como a deixei a bordo, mas sem lágrimas. Sentou-se no canapé e ficamos a olhar um para o outro, ela desfeita em graça, *eu desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes*. Ah! Basta! Cuidemos de ir logo aos velhos (MA, p. 152 – grifos nossos).

E o que ele desmente é o verso do poeta, a saber: *I can give not what men call love* – Não posso dar o que os homens chamam amor – que lhe ocorre à visão da viúva Noronha na comemoração das bodas de prata do casal Aguiar e que continua a soar como um murmúrio aos seus ouvidos (MA, p. 10-11), retornando posteriormente num comentário que faz a respeito da briga que ela teve com o pai por causa da escolha de Eduardo Noronha para marido:

Ora, pergunto eu, valia a pena ter brigado com o pai, em troca de um marido que, *mal começou a lição do amor*, logo se aposentou na morte? Certo que não. *Se eu propusesse concluir-lhe o curso, o pai faria as pazes com ela*; ai! Era preciso não haver esquecido o que aprendi, mas esqueci, – tudo ou quase tudo. *I can not, etc.* (Shelley) (MA, p. 27 – grifos nossos).

Também quando dirige a Fidélia o olhar de “admiração pura”, Aires acrescenta que não havia “a mínima intenção de outra espécie” como havia nos primeiros dias do ano, ou seja, na comemoração em casa dos Aguires e prossegue no mesmo tom:

Verdade é que já então citava eu o verso de Shelley, *mas uma coisa é citar versos outra é crer neles*. Eu li há pouco um soneto verdadeiramente pio de um rapaz sem religião, mas necessitado de agradar a um tio religioso e abastado. *Pois ainda que eu não desse então toda fé ao poeta inglês, dou-lhe agora, e aqui dou de novo para mim. A admiração basta* (MA, p. 63 – grifos nossos).

Essa construção é extravagante, conduzida pela *Gegenbesetzung*, que, no lugar do amor, coloca a admiração, minimizando a atração, sobrepondo a impossibilidade de satisfação do desejo e evocando seu percurso frustrante. Curiosamente, essa vicissitude de Aires faz lembrar algo semelhante em sua relação com Natividade em *Esaú e Jacó*, a qual mencionamos no primeiro capítulo, na análise desse romance de Machado. Ele gostou da mãe dos gêmeos “como de outras jóias e raridades, mas tão depressa viu que não era aceito, trocou de conversação. Não era frouxidão ou frieza”, também não foi propriamente paixão, e num tempo em que ambos eram solteiros, ele no início da carreira diplomática, ainda secretário de legação (EJ, p. 28). O pretendente aceito era Agostinho Santos, com quem Natividade, de fato, veio a casar-se. A coincidência que perpassa daí sugere, mais que isso, uma repetição no *Memorial*, ressaltada a inaceitação. Nada parece haver em comum entre a mãe dos gêmeos e Fidélia, a não ser o aspecto de jóia ou raridade e um fino egoísmo que, na primeira, transparece em sua ambição de glória que lhe viria através da grandeza a ser conquistada pelos filhos e prevista pela adivinha do Castelo e que, na segunda, é insinuado pela perseverança silenciosa, mas ostensiva em atingir um objetivo que se assemelha à vingança, decerto contra a rejeição do pai a seu casamento. Ambas conseguem fazer parecer aos outros o contrário da razão de sua conduta, num passo a passo conduzido pela chantagem dissimulada – diga-se da primeira – ou pela demonstração de um apego à memória do marido morto que disfarça o ressentimento – diga-se da segunda. Mas, tendo-se em pauta a relação de Aires com Fidélia, é preciso ressaltar uma particularidade em comum, o fato da viuvez. Para ele, esse estado assemelha-se a uma libertação, ao livramento de um embaraço que o afetou pela conveniência e pela utilidade. Quando apresentado em *Esaú e Jacó*, o narrador pontua um detalhe interessante, recortado do rol de suas idiossincrasias:

Posto que viúvo, Aires não foi propriamente casado. Não amava o casamento. Casou por necessidade do ofício; *cuidou que era melhor ser diplomata casado que solteiro, e pediu a primeira moça que lhe pareceu adequada a seu destino*. Enganou-se: a diferença de temperamento e de espírito era tal que ele, ainda vivendo com a mulher, era como se vivesse só. *Não se afligiu com a perda; tinha o feitio de solteirão* (EJ, p. 28-29 – grifos nossos).

E há ainda outro detalhe que se pode ressaltar na ordem narrativa, bem mais adiante, em que o conselheiro se recorda de quando era jovem e servia em Caracas, na qualidade de adido da legação: “Estava em casa, de palestra com uma atriz da moda, pessoa chistosa e garrida” (EJ, p. 80), uma espécie de lembrança, refere o narrador, “que tinha mais efeito nele que outras” (EJ, p. 80). Na ocasião, segundo o narrador, Aires recompõe

A hora, o lugar e a pessoa da sevilhana. Cármen era de Sevilha. O ex-rapaz ainda recordava a cantiga popular que lhe ouvia, à despedida, depois de retificar as ligas, compor as saias, e cravar o pente ao cabelo, – no momento em que ia deitar a mantilha, meneando o corpo com graça:

*Tienen las se villanas
En la mantilla,
Un letrero que dice:
¡Viva Sevilla!* (EJ, p. 80-81).

Ao recordar, trazia ainda a toada de cor, “e vinha a repeti-la consigo, vagarosamente como ia andando”, pensando em onde estaria ela, a sevilhana (EJ, p.81). O narrador prossegue, arre-matando: “A sombra da moça varreu tudo o mais, a rua, a gente [...], para ficar só diante do velho Aires, dando aos quadris e cantarolando a trova andaluza [...]” (EJ, p. 81). Coinciden-temente, a recordação sobrevém após um encontro com Natividade, o que se dá no bonde, em que ela lhe pede um conselho e a ajuda no apaziguamento da inimizade entre seus filhos Pedro e Paulo e logo se despedem ao descer do coletivo.

Chamar a sevilhana de “atriz” é um exagero bem ao gosto de Machado. Dispõe-se no aspecto narrativo um eufemismo hiperbólico que a palavra condensa, para além da atenuação, pois as conotações que traz induzem certa violência interpretativa para desvelar o espírito de finura em que convergem a malícia e a sutileza. O que a “atriz” fazia antes de se despedir e cantar – “retificar as ligas, compor as saias, e cravar o pente no cabelo” – diz bem o que ela era realmente, ou seja, uma prostituta experiente e muito procurada – “da moda” – com quem os rapazes desfrutam e aprendem o alfabeto usado na leitura dos desacertos do amor e dos parâmetros para julgar os rigores da vida. O jovem adido da legação em Caracas, convém assinalar, estava “de palestra” com a “atriz”, expressão capciosa cujos sentidos extravazam do aspecto narrativo à apreensão do leitor arguto, ultrapassando aqueles que evocam a troca de palavras, a conversação, a discussão e levam àqueles vinculados à sensualidade e ao prazer. *Palestra* designava na Grécia e Roma antigas o local para exercícios corporais, bem como esses exercícios, no que preconizavam uma luta entre dois atletas. Os sentidos de conversação, discussão e mesmo conferência vêm a se acrescentar depois, no século XVII, por analogia. Uma relação corpo a corpo, uma luta, também é um diálogo de movimentos e gestos entre pessoas, como há, na conversação, um encadeamento e uma troca de palavras, ou um exercício de retórica. Excluída a atenuação do aspecto

narrativo, pode-se concluir que o jovem Aires estava em sua casa, em Caracas, aos beijos, abraços e carícias com a prostituta mais requisitada da cidade.⁶

Os relacionamentos do conselheiro – exceto o *affaire* com a sevilhana, a aproximação com Natividade e a mascarada que foi seu casamento –, embora sejam mencionados no geral, sem que se especifiquem com quem, onde, como e quando, são inúmeros, segundo informações do narrador de *Esaú e Jacó* e se encontram anotados no *Memorial*. Também são efêmeros ou terminam bruscamente. Apenas seu casamento, que ele mesmo “arranjou”, teve alguma duração, encerrado pela morte da esposa, mas sem amor, sem atrativo, sem qualquer paixão além da conveniência, da convenção e ainda do proveito que teria para sua carreira diplomática. Por essa via, o crédito que ele dá ao verso de Shelley – poeta romântico – faz sentido pelo desmentido que vem a conjurar após a partida de Fidélia, recém-casada com Tristão, para a Europa, e enunciado tantas vezes antes, inclusive quando conjectura a proposta de concluir o curso da “lição de amor” que a viúva “mal começou”. A forma como Aires aprendeu as lições e desacertos do amor, assim como os parâmetros para julgar os rigores da vida, a essa altura se torna clara, e com isso também a origem de sua complacência – o que não exclui certa superioridade desprezível em muitos momentos de visão – quanto a desejar aquilo que não pode ter. Em suas cogitações sobre a ainda viúva Noronha, quando observa que “ela foge a alguma cousa, senão foge a si mesma”, acrescenta que isso se dá porque ela “tem medo de cair e prefere a viuvez a outro estado” (MA, p. 117). Isso que já analisamos por outro ângulo, chama atenção aqui para outra imbricação de sentidos que traz *cair*, quais sejam os de arruinar-se, incorrer em erro, pecar, que se avizinham de prostituir-se e do coloquial “cair na vida”. Eis o que é possível conferir ao “outro estado” a que ele faz alusão em suas cogitações. A preferência da viúva Noronha reforçaria seu medo e bem antes de cogitar isso, diante da visão dela nas comemorações das bodas de prata do casal Aguiar, ao transmitir à irmã Rita suas impressões, incluindo a sua primeira evocação do verso de Shelley, tem como resposta que, assim, estava dando desculpas “de mau pagador” e que “*temendo não vencer a resistência da moça*” se dava por “incapaz de amar” (MA, p. 11 – grifos nossos). Pela descrição que ele faz de Fidélia em suas

⁶ *Palestra*, do grego *palaístra*, derivou para o latim como *palaestra* e chegou ao português por essa via. Seu sentido próprio e originário é o de exercício da luta ou luta, ação entre atletas. Daí, incorporou outro sentido, o de lugar onde se pratica a ginástica ou ginásio, o qual deslizou para o figurado escola ou exercício de retórica. Enfim, agregou o sentido de habilidade política que não prescinde do conhecimento e da elegância. Cf. FARIA, E. *Dicionário latino português*, p. 385; MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*, p. 1533. Não é à toa que *palestra* se destaca como detalhe significativo no aspecto narrativo machadiano, reunindo toda a sua multiplicidade de sentidos e demonstrando que – como ensina Lacan – não há metáfora (condensação) sem metonímia (deslocamento).

anotações quanto ao mesmo episódio, aludindo à “correção” de suas linhas que pareciam feitas “ao torno”, tanto as linhas vistas como as que pode adivinhar encobertas, à “pele macia e clara com uns tons rubros nas faces”, há insinuação de sensações visuais e táteis como do que imputaria à viúva a qualidade de “garrida”: brilhante, vistosa, viva, elegante, louçã. Mas não há nada nela que se lhe diga “chistosa”. Imagine-se que, por maior esforço que o conselheiro possa fazer, não conseguirá identificar a viúva à sevilhana, cuja “lembrança tinha mais efeito nele que outras”.

Retomando o nosso argumento acerca do ponto em comum entre as duas personagens, ou seja, a viuvez, diga-se que esse estado, em Fidélia, situa-se numa outra perspectiva. Não possui nenhum valor de livramento mas de caução, de garantia, no que persevera em conseguir a aprovação de seu casamento pelo pai e dá continuidade virtual ao matrimônio, uma vez que não aceita nem procura outro marido, nenhum outro pretendente. Deparamo-nos nas anotações de Aires com o que lhe informa o casal Aguiar e sua irmã Rita a propósito das vicissitudes da moça quanto a conseguir seu intento, incluindo a intercessão do desembargador Campos, seu tio, que até insinua, em carta enviada ao irmão, lembranças e recomendações que ela, em verdade, não lhe dirige (MA, p. 33). A compostura de Fidélia é inatacável e afiança sua decisão de não casar, como de não acenar ao pai nenhum pedido real de perdão sem que ele volte atrás e lhe faça um gesto de reconciliação. Essa contenda entre pai e filha, que reverbera no silêncio, traz na viuvez da segunda seu alarde. Não se trata, portanto, de fidelidade à memória do marido mas a si mesma; também não se trata de desmedido apreço à instituição do casamento e sim de fazer valer sua escolha de mulher emancipada que, por tal, lança mão de seu pleno direito. Não há nenhuma ingenuidade nesse argumento que igualmente pode se afigurar excêntrico. Diga-se que menosprezar a inteligência da moça é um grande erro, como o é lhe imputar traços de hipocrisia. O pudor, traço marcante da feminilidade, é sua grande arma, um instrumento preciso que assegura sua grande arte: representar um sofrimento postiço com a habilidade de fazer crer que realmente ele existe. Sua beleza, elegância, polidez, somadas à modéstia que expressa seu recolhimento, fazem a composição de uma personagem que mostra e demonstra o que não é de fato. Desde o início do *Memorial*, no episódio da visita ao cemitério, Fidélia sabe muito bem o que quer, quando espraia os olhos, “como a ver se está só”, insinuando a vontade de “beijar a sepultura, o próprio nome do marido” (MA, p. 3). Ela sabe muito bem onde estão e de que se valem seus espectadores, como Aires, que se tornará fatalmente um deles.

Já dissemos acima que Fidélia não é hipócrita mas inteligente. Somente D. Cesária, com sua proverbial maledicência, bordeja essa possibilidade quando duvida de sua viuvez e, pouco depois, aceita a “hipótese” de perpetuidade que se lhe pode atribuir, contradição sintomática, como que intimidada – além do que comentamos a respeito – pela presença de um dos espectadores privilegiados da performance da moça. Com a contradição, D. Cesária oscila entre o ser e o parecer que a outra inspira à sua percepção. Noutra ocasião, uma visita de pêsames que Aires faz à viúva, por motivo do falecimento de seu pai, dá-se outro encontro com essa senhora que, junto com o marido, o Dr. Faria, vai prestar suas condolências. O Dr. Faria é tão maledicente quanto a mulher e é ele quem observa, a respeito dos retratos de Eduardo Noronha e do barão de Santa-Pia reunidos, da intenção de Fidélia de reconciliá-los em efígie: “Afetação!”, dito que D. Cesária “não reprova nem aprova” (MA, p. 66), fazendo uma visada interessante no que *afetação* passa por aparência adequada. E é o próprio Aires quem se refere, da ocasião, à “sombra da sombra de uma lágrima” que crê ter visto à pálpebra da viúva, logo duvidando de sua visão, e justificando que não gosta de lágrimas, “ainda nos olhos das mulheres, sejam ou não bonitas; *são confissões de fraqueza*, e eu nasci com tédio aos fracos” (MA, p. 67 – grifos nossos). Donde se pode concluir que Fidélia não lhe inspira debilidade ou covardia, mas vigor e coragem, porque “as mulheres são menos fracas que os homens, – ou mais pacientes, mais capazes de sofrer a dor e a adversidade...” (MA, p. 67), explicação falaciosa, pois o sofrimento, a dor, a adversidade o são a partir do ponto de vista de quem pretensamente é atingido por eles ou de quem os observa em alguém como tal.

Como se pode notar, um ponto de vista faz uma grande diferença no que traz o direcionamento de uma percepção de algo para o que converge o interesse ou a experiência e acrescenta-se que a personagem Fidélia é seguramente uma das maiores invenções de Machado. Em torno dela, giram as motivações mais diversas dos que a rodeiam, dependendo do ponto de vista de cada um deles: Aires, atraído por ela, perscruta seu mistério; o casal Aguiar, movido pelo sentimento paternal, lamenta “seu gosto de sofrer pelo marido” (MA, p. 39); Rita elogia suas convicções, sua compostura, demonstrando admiração; D. Cesária, desconfiada, exercita a verve maledicente de quem duvida de sua viuvez e, por extensão, de seus intentos. Sem dúvida, Machado faz da personagem um motivo condutor do romance, escandindo sua performance de mulher cuja independência e dignidade ultrapassam as estereotipias que se confere ao gênero feminino. Sua inteligência, ou seja, sua capacidade de conduzir as relações com os outros que transitam a seu redor, a fazem escapar ilesa de todos

os julgamentos que lhe atribuem quaisquer qualidades ou defeitos, como superar os preconceitos inevitáveis quanto à sua condição. Ela convive com os mais discordantes pontos de vista a respeito de si, e permanece a mesma até quando decide casar-se novamente, o que muda apenas uma de suas resoluções anteriores, como de não tocar mais piano, que também muda, o que só lhe atribui um senso incomum de oportunidade e um discernimento extraordinário quanto ao que deve fazer convergir a seu favor. Eis um posicionamento que pode originar mal entendidos, o que não exclui a providência machadiana em causá-los, numa leitura que contempla certos detalhes e minimiza outros, derivando interpretações que, embora plausíveis, desviam-se de um percurso que acreditamos mais ajustado.

Já afirmamos que a frustração é uma tônica do *Memorial* e, no que pese sua extrema codificação, examinemos também o que implica a construção labiríntica que envolve seus detalhes. O aspecto narrativo desse romance desperta na leitura uma singular apreensão de sua ordem narrativa, principalmente quanto aos sentimentos expressados pelas personagens e seus estados de ânimo: alegria, tristeza, felicidade, infelicidade, sofrimento e prazer. Mas que se destaque aí o que Ramos Júnior (2005, p. 32) observa a respeito das personagens machadianas quando sugere que elas “cometem sempre o terrível equívoco de tornar o essencial secundário e vice-versa”. Conforme os outros com quem se relaciona, Fidélia sofre, dissimula ou exhibe uma tenacidade notável. Todavia, seu percurso no *Memorial* permite divisar o que a arquitetura do desejo frustrado apresenta pelo viés do que afeta o sujeito em sua dimensão. Já comentamos sua semelhança com o pai, a partilha do mesmo traço de determinação, a quem se opõe em silenciosa perseverança, relacionando a isso o fato de manter a viuvez, o que não invalida sua condição anterior de mulher casada e sim o reforça. Por essa via, e obviamente, estar viúva implica ter estado casada. Agregue-se a isso que, e convém reassignar aqui, o pai não aprovou, nem consentiu, muito menos abençoou esse casamento, uma recordação marcante para ela, que a afeta e modula sua conduta. Ora, o desejo frustrado é aquele de possuir uma coisa e que é mantido pela recordação dessa coisa e, ao mesmo tempo, entravado pela recordação de outras coisas que excluem a existência da coisa desejada (ESPINOSA, [1677] 1973). Viúva, Fidélia persiste em obter uma mudança na atitude do pai quanto a seu casamento e em pretender a reconciliação de seu marido com ele, o que só consegue realizar “em efígie”, como já aludimos. Mas a configuração do desejo frustrado, nesse caso, envia a outros elementos, como o ódio, a esperança e a culpa. Tratando-se do primeiro, diga-se que a personagem exhibe frequentemente uma tristeza que possui uma causa exterior; da segunda, que manifesta uma alegria instável que tem origem

na idéia de uma acontecimento passado, ou futuro, de cujo resultado duvida em certa medida; da terceira, que ainda demonstra uma tristeza acompanhada da idéia de algo que julga ter realizado em consequência de uma decisão livre (ESPINOSA, [1677] 1973).

Esse deslizamento espinosiano, que acreditamos mover a personagem, leva a afirmar, como o fizemos antes, que ela intenta algo semelhante à vingança, que algo a impele a fazer o mal pelo ódio recíproco àquele que, igualmente afetado para com ela, lhe causou um dano, ou seja, seu pai (ESPINOSA, [1677] 1973). Todavia, o único mal que ela faz parece ser o do equívoco sugerido por Ramos Júnior (2005), o qual seria o de “tornar o essencial secundário e vice-versa”. O recado que se passa ao leitor através do nome do marido que ela escolheu, grande sutileza machadiana, não pode ser desconsiderado como detalhe que possivelmente esclarece a atitude do barão de Santa-Pia: Eduardo quer dizer “guardião das riquezas” (GUÉRIOS, 1981, p. 108), o que duplamente se endereça ao fato de Fidélia ser filha única de um homem muito rico e cujo nome corre o risco de extinguir-se por empréstimo de um outro, a saber, o de seu inimigo político. Se o casamento fosse com o filho de um dos pares do barão, certamente haveria o consentimento, a aprovação e a bênção. Sua atitude, portanto, tem a coerência justificada pelo fato de que não colocaria a filha única – e única herdeira – e sua fortuna sob a guarda do filho de um inimigo político. Curiosamente, a herdeira, pouco menos de um mês antes de casar com Tristão, doa a fazenda que herda do pai aos libertos, cativos antigos, alforriados pelo barão antes da Lei Áurea (MA, p. 142), o que resulta de muita confabulação entre ela o noivo, incentivado, subrepticamente, por Aires (MA, p. 141). Neste ponto, note-se, a agora noiva, às vésperas do seu segundo casamento, faz a doação da parte de sua herança que constitui um bem imóvel, libertando-se de uma marca que a liga ao passado e ao pai, mas reserva-se o montante em dinheiro, o que origina um mordaz comentário de D. Cesária de que seu segundo casamento é motivado pelo interesse do noivo em sua fortuna (MA, p. 142). Mas o comentário soa inofensivo porque sequer – desta vez – bordeja as motivações de Fidélia: sua segunda escolha é feita como a primeira, por vontade própria, independência e amor. De um “guardião das riquezas” ela passa a um outro objeto de sua simpatia, certamente “ousado” (GUÉRIOS, 1981, p. 239), – este o recado do nome Tristão –, que lhe atrai e desperta amor. E acrescente-se que, além da simpatia entre ambos, há afinidade, pois ela é ousada desde a primeira escolha, em especial no que implica assumir suas consequências. Diga-se que riqueza e ousadia fazem uma grande diferença, cada uma à sua vez e no que uma acrescenta à outra uma grande segurança na escolha.

3.6. Projeção simbólica versus ruptura imaginária

Nesse ponto, o deslizamento espinosiano se entrecruza com as articulações da psicanálise sobre o amor, em especial com a sugestão de Lavie (2001) de que o amor é um crime perfeito que sela o destino do sujeito. Se o amor é um crime perfeito, o ódio, seu anverso e complementar pode fornecer o móvel de seu cometimento, embora essa atualização, pela via do desejo, não envolva a sanção da realidade. Para a psicanálise, atualizar – tornar ato –, agir, é um modo de lembrar e não é sob a forma de lembrança que um fato esquecido reaparece, mas sob a forma de ação (LAVIE, 2001). Fidélia escolhe, convém retrazer aqui, permanecer viúva, não tocar mais piano, exhibir uma singular postura, reconciliar o marido e o pai mortos “em efígie”. O que ela vive, em primeira instância, é um constante embate com o Real: seu ódio ao pai é um indizível. Ele desacatou sua opção por casar com Eduardo Noronha com a justificativa da inimizade política. Manter o luto, a viuvez, renunciar a tudo o que se relaciona à “grande mas curta” vivência de felicidade no casamento são os emblemas do ódio, a representação da tristeza que possui uma causa exterior. E assinala-se que, após a morte do barão de Santa-Pia, Fidélia envia ao tio, o desembargador Campos, uma carta contando

um sonho que teve ultimamente, a aparição do pai e do sogro, ao fundo de uma enseada parecida com a do Rio de Janeiro. Vieram as duas figuras sobre a água, de mãos dadas, até que passaram diante dela, na praia. A morte os reconciliara para nunca mais se desunirem; *reconheciam agora que toda a hostilidade deste mundo não vale nada, nem a política nem outra qualquer* (MA, p. 57 – grifos nossos).

Essa anotação do *Memorial* registra o que o desembargador Campos relata a Aires, à qual este acrescenta: “Quis replicar ao desembargador que talvez a sobrinha tivesse ouvido mal. A reconciliação eterna entre dous adversários eleitorais, *devia ser exatamente um castigo infinito*” (MA, p. 57 – grifos nossos). Esclareça-se que a carta é enviada por Fidélia da Paraíba do Sul, onde se localiza a fazenda Santa-Pia. Ela se encontra lá para tomar posse da herança, após a morte do pai. Qual a diferença, então, entre conciliar o sogro e o pai no sonho e o marido e o pai “em efígie”, estando todos mortos? O aspecto do “castigo” deve ser considerado – relevando-se o caráter indizível do ódio que assinalamos – em seus sentidos mais extremos. Primeiro, no de sofrimento moral infligido a um culpado, uma vez que castigar é fazer sofrer; segundo, no de mortificação, pois mortificar é também destruir, senão recalcar, ou seja, afastar uma significação, pô-la de lado e mantê-la banida da consciência, destruí-la em seu efeito para que seja expressada como uma outra coisa, em especial, por seu contrário, ou como nesse caso, seu verso. A resposta àquela nossa indagação, portanto, é:

nenhuma. Tem razão Aires quando qualifica o “castigo” de “infinito”, embora haja aí menos maledicência que tendenciosidade. Ele sabe de toda a altercação de Fidélia com o pai, uma vez informado pela irmã Rita, desde que a moça conheceu Eduardo Noronha, na corte, e “ficaram namorados”. Isso se deu quando ela

passava uns tempos em casa do desembargador [...], e o rapaz, Eduardo, estudava na Escola de Medicina. [...] Quando souberam quem eram, já o mal estava feito, mas provavelmente o mal se faria, ainda que soubessem desde princípio, porque a paixão foi repentina. O pai de Fidélia, vindo à Corte, teve notícia do caso pelo próprio irmão [...]. O barão ficou furioso, pegou da moça e levou-a para a fazenda (MA, p. 22).

Ameaçou-a com “palavras duras, dizendo-lhe que a poria fora de casa, se continuasse a pensar em tal atrevimento” (MA, p. 22). Mas ela “jurou uma e muitas vezes que tinha o noivo no coração e casaria com ele *custasse o que custasse*” e “resistiu e recolheu-se ao silêncio, passava os dias no quarto chorando” (MA, p. 22 – grifos nossos). Enfim, “entrou a não querer comer” (MA, p. 22). “Vendo isto, a mãe [que ainda vivia e antes concordara com o marido], com receio de algum acesso de moléstia, começou a pedir por ela, mas o marido declarou que não lhe importava vê-la morta ou até douda; antes isso que consentir na mistura do seu sangue com o da gente Noronha” (MA, p. 22-23). Seguiram-se os desdobramentos desse drama com a intervenção do desembargador ao saber do que se passava, o que resultou inútil, pois o barão não cedeu. Então, Fidélia “adoeceu deveras”, de “doença grave” e de “cura difícil pela recusa dos remédios e alimentos” (MA, p. 23). Por causa disso, novamente, “a mãe resolveu pedir ao marido que cedesse, o marido concedeu finalmente, impondo a condição de nunca mais receber a filha nem lhe falar; não assistiria ao casamento, não queria saber dela. Restabelecida, Fidélia veio com o tio, e no ano seguinte casou” (MA, p. 23).

As circunstâncias da nova escolha de Fidélia são diametralmente diferentes. Ela pode auferir de toda a liberdade e independência que lhe conferem sua emancipação, bem como do aprendizado que o ódio lhe proporcionou. Além do beneplácito do tio desembargador que sempre lhe deu apoio, é uma mulher rica, única herdeira do barão de Santa-Pia, cuja fortuna monta em trezentos contos de réis (MA, p. 44). Agora, ela pode aceitar a corte de Tristão sem nenhum impedimento, prescindir de qualquer aprovação e ainda ser louvada pelos pais postiços – o casal Aguiar. Já aventamos que a personagem Tristão surge na trama como uma espécie de variável que traz o tom de imprevisibilidade à ordem narrativa. Aqui concordamos com Gledson (1986, p. 224), quando afirma, referindo-se ao autor Aires, que, a partir daí e de seu ângulo de visão, “ele não sabe [...] o fim de sua história”, valendo-se, inclusive, de uma citação do *Memorial*, dizendo respeito a Fidélia: “Entendam lá as

mulheres!” (MA, p. 92). O questionamento da idoneidade do conselheiro como observador aí se entrecruza com o mistério que inspira a viúva. Apesar de auferir de todas as vantagens contadas a seu favor, sua nova escolha não é impulsiva. Ela conduz a cena, mascarando seu poder de sedução, com quem, ambicionando o acerto, não quer cometer um erro de cálculo. Esse posicionamento é interessante no que pode derivar interpretações de seu idílio com Tristão, calcadas num matiz realista que combina o suspense com o teor romanesco da aventura e transporta o mistério que inspira a viúva à tessitura da trama, tornando-a uma peça perfeita da dissimulação e do egoísmo usados em proveito próprio e que podem incluir, senão a contravenção, o crime. Assim, a feição labiríntica do *Memorial* assumiria o aspecto do quebra-cabeças que o leitor compõe sem que se lhe apresente uma figura de referência para que possa relacionar a forma ao conteúdo, montando-o às cegas como um jogo cifrado de adivinhação. Ou que sua construção passa pelo exagero do demasiado filosófico, demasiado psicológico, demasiado simbólico que imprimiriam à sua leitura o gosto preferencial daqueles que sentem uma desmedida satisfação em tentar resolver uma charada.

Pode-se questionar a idoneidade de Aires como observador, pelas razões que levantamos antes quanto a isso, situando sua relação com Fidélia no centro de qualquer interpretação do romance. Porém, que não se despreze – de todo modo – uma requintada delicadeza e, muitas vezes, suas quase impossíveis habilidades dedutivas, embora emolduradas pela complacência e incursões por uma excentricidade prazerosamente excitante. Deveras, ele não toma a viúva por uma mulher assexuada ou que sacrifica sua “grande mas curta felicidade” no casamento desfeito pela morte que a separou do marido. Isso leva a afirmar que se trata de alguém real como mulher, mulher de muita feminilidade que possui profunda consciência de como instrumentalizar uma arma poderosa: o pudor que molda a afetação em aparência adequada. Quando ela admite a corte de Tristão, Aires anota: “Enfim, amam-se. A viúva *fugiu-lhe e fugiu a si mesma*, enquanto pôde, mas já não pode. *Agora parece dele, ri com ele* [...] As visitas agora são diárias, os jantares frequentes [...] (MA, p. 119 – grifos nossos). E continua: “Se já estão formalmente declarados é o que não sei; terá faltado ocasião ou ânimo a ele para confiar à outra o que ela sabe pelos olhos, mas não tardará muito” (MA, p. 120), vindo a concluir que sabe disso “por observações e conjecturas, e principalmente pela felicidade que há no rosto do casal Aguiar” (MA, p. 120). Trata-se, aí, da confirmação frustrante de um jogo encetado desde que Fidélia aceitou tocar piano – apesar de ter decidido nunca mais fazê-lo – na recepção em que haviam *treze* pessoas e que o conselheiro depois se refere a *doze*, talvez excluindo-se dentre aqueles a

quem ela divertia na ocasião. Um jogo que prossegue na retomada de outros talentos por ela, como, por exemplo, a pintura (Ma, p. 99), demarcando um movimento silencioso e sedutor de aproximação de Tristão, pois o que resolve pintar é a paisagem marinha que se descortina do jardim do casal Aguiar.

O jogo que Fidélia enceta não insinua, na verdade, nenhuma urdidura anterior, nem marca a leitura com nenhuma impressão de charada, entretanto é possível considerar “o que ela sabe pelos olhos” e que veio a saber desde que conheceu Tristão, pois este confessa a Aires, numa ocasião em que passeiam juntos, que “gosta” da viúva desde que chegou e a viu à primeira vez (MA, p. 112). Entenda-se que do “gostar” ao “amar” há um percurso coberto pelo jogo de sedução que se encerra na conquista, nada havendo de extraordinário nisso, guardada uma encenação em que há o embate entre o pudor e a ousadia que não imputa às personagens qualquer falha de caráter. Essa explicação é simples, trivial, mas parece acertada, pois aquele jogo encetado pela viúva tem a recíproca do jovem “estrangeiro” – que sobretudo representa, para ela, o rompimento com um passado incômodo –, paulatinamente ajustada à sua audácia que vence a resistência a casar-se novamente. Tristão, que viera de Lisboa ao Rio de Janeiro apenas “por quatro meses”, para visitar os padrinhos, se retém por treze meses até sua partida de volta, casado com Fidélia. Por qual motivo demoraria ele tanto tempo além do que planejara? Essa indagação parece inofensiva. O rapaz, ao confessar que “gosta” dela, também diz que começou a sentir, desde a primeira vez que a viu

que lhe achava alguma coisa, mas a austeridade de viúva e a minha próxima volta não deixavam entender bem o que era. Poderia ser dessas preferências que se dão a mulheres, não havendo possibilidade de as receber na vida. Além dessa *cousa*, gostava de a ouvir falar, de lhe comunicar idéias e observações, e todas as nossas conversas eram interessantes. Os seus modos, aquele gosto de acordo manso e calado, tudo me prendia. Um dia entrei a pensar nela com tal insistência que desconfiei (MA, p. 112 – grifo do autor).

E não por acaso desperta alguma comoção no conselheiro que também confessa, mas a si mesmo, ao anotar o episódio:

A curiosidade ia-me fazendo deslizar da discrição, e acaso da compostura; nem só a curiosidade, um pouco de temperamento também. Tem-se visto muito rapaz falar de damas amadas, e muita viúva sair da viuvez ou ficar nela. Naquele caso os dous personagens davam interesse especial à aventura. Cá me acordava a afirmação de mana Rita. Que Fidélia não casa. Que não casará nunca. A situação de ambos, a vida que chama Tristão para fora daqui, a morte que prende a viúva à terra e às saudades, tudo somava o interesse da aventura, não contando os motivos de separação, eu próprio ia-me a outros de união possível dos dous (MA, p. 113).

Não seria aí que Aires se depara com o “sujeito fresco” que despertaria em Fidélia uma mudança em sua decisão de não casar novamente? Claro está que o idílio entre a jovem viúva e o jovem “estrangeiro” o afeta, e em particular porque este, na conversação, também desfia “vários dos seus enganos e desenganos”, fala das “aparências que iludiram suas esperanças”, das “desilusões que o marcaram”, crendo “deveras o pior” quanto a Fidélia (MA, p. 113). E o mais interessante é que o conselheiro sente – conforme anota – como se ambos – ele e Tristão – estivessem “quase como dous estudantes do primeiro ano e do primeiro namoro, ainda que com outro estilo” (MA, p. 113), diferença marcante, pois no que diz respeito à aposta feita com sua irmã Rita, está fadado a perdê-la e é ela mesma que o informa, três dias depois do passeio, que ouvira de “D. Carmo a notícia do amor de Tristão”, com o “acréscimo” do desejo da madrinha de vê-lo casado com a viúva (MA, p. 114). Porém, quanto a evitar “o pior”, o jovem planeja seu retorno a Lisboa, tendo já comunicado sua intenção aos padrinhos e, por extensão, igualmente a ela (MA, p. 115), o que vem a ser um motivo desencadeador da confissão recíproca de amor entre os dois e que resulta no reconhecimento do “enfim, amam-se” (MA, p. 119) por todos aqueles que os rodeiam. E, pode-se supor, isso provoca alguma decepção em Aires: sua conjectura de que Fidélia, por ter “medo de cair”, “prefere a viuvez ao outro estado” se torna um ponto de vista distorcido pela esperança. O conflito por que ela passa é outro, como comentamos anteriormente, e reitere-se que o conselheiro jamais a identificará à sevilhana Cármem, cuja lembrança lhe é a mais cara de todas. Possivelmente lhe reste o passado como objeto de satisfação, ou a consciência de ter realizado a própria vida. Acrescente-se que a nova escolha de Fidélia só é realmente um fato memorável para ele e para D. Carmo, que espera, com isso, reter Tristão no Rio de Janeiro para sempre (MA, p. 138).

Surpreendentemente Gledson (1986), apesar de sua acertada ultrapassagem da exagerada codificação do *Memorial*, incursiona por uma via hipotética de interpretação da nova escolha da viúva como um mistério cuja solução desmancha menos uma intrincada meada de acontecimentos que uma meada intrincada de motivos. A interpretação se baseia no encontro de Aires com ela, aquele que se dá na Rua do Ouvidor, o qual já comentamos a partir do momento em que os dois se despedem. Na ocasião, Fidélia agradece a companhia que o conselheiro fez ao casal Aguiar três noites antes, quando nem ela nem Tristão estava lá, e aquele retruca:

– Não tive merecimento nisso; fui lá, achei-os sós, passei a noite.

– Isso mesmo. *D. Carmo disse-me que, se não foi uma noite cheia, foi só por lhe faltarmos o Dr. Tristão e eu, mas que, ainda assim, o senhor teve o dom de nos fazer esquecer.*

Sorri incredulamente, depois expliquei o caso, dizendo que, se os fiz esquecer, *foi por serem eles o próprio assunto da conversa...*

– Isso é o que *ela* não me disse, interrompeu Fidélia espantada.

– Nem dirá; nem lho pergunte. O melhor é crer que eu, com meus cabelos brancos, ajudei a encher o tempo. A senhora não sabe o que podem dizer três velhos juntos, se alguma vez sentiram ou pensaram alguma coisa (MA, p. 85 – grifos nossos).

E a surpresa que a viúva demonstra aí é explicável, pois considere-se o que vem acontecendo desde que atendeu ao pedido de Tristão, quando tocou piano, mesmo tendo decidido nunca mais fazê-lo (MA, p. 68). O pedido teve o reforço de D. Carmo, no que se pode incluir as esperanças desta, talvez ainda incipientes, de vê-los juntos, sob seus cuidados de mãe postiça. A surpresa, portanto, deve ter relação com o fato de que a senhora Aguiar pode ter percebido que ela se sente atraída pelo jovem e que, conseqüentemente, também voltará atrás em sua decisão de não se casar outra vez. Fidélia só vem a saber por Aires que ela e Tristão foram assunto da conversa, na noite em que estavam ausentes, entre os três velhos, e não saber o que foi conversado sobre eles. A surpresa certamente é contaminada por algum constrangimento, uma vez que não foi D. Carmo a informante: *ela* não disse a Fidélia que assunto foi tratado quando da visita do conselheiro, muito menos o teor da conversa. É possível que D. Carmo tenha comentado acerca de suas suspeitas.

Nesse ponto, Gledson comete um equívoco que só se justifica por um erro de leitura em que se baseia sua interpretação e distorce o sentido, haja vista suas articulações a respeito do encontro:

Fidélia encontra-se com Aires na Rua do Ouvidor, e lá lhe agradece por ter feito companhia a Aguiar e Carmo, três noites antes. Ele responde que só não sentiram falta dos dois jovens porque eles foram assunto da conversa, e Fidélia responde com uma surpresa que, por sua vez, é surpreendente – “Isso é o que *ele* não me disse – interrompeu Fidélia espantada”. Será que é porque Aires diz “eles” e ela, por um instante – culposamente – interpreta mal? Seja lá por que for, ela logo se despede, seguindo a Rua do Ouvidor em direção ao Largo de São Francisco. Aires, levado, como ele diz, por “puro gosto estético”, não por curiosidade, segue-a, cerca de dez passos atrás. Para no canto da praça, vê-a “caminhar, parar, falar ao cocheiro, entrar no carro”, que segue por uma transversal, “naturalmente” (como ele diz), em direção a Botafogo. Depois de espia-la partir, ele se vira e encontra Tristão a observá-la também: Tristão o vê e vem em sua direção, “os olhos

deslumbrados, e esta palavra na boca: – Grande talento!” (GLEDSON, 1986, p. 232-233 – grifo nosso).⁷

As articulações prosseguem pela via da “palavra na boca” de Tristão que Aires acha estranha, e define com base numa “estética auditiva” e não visual como a sua e compara o episódio a um outro que se dá quando também o Dr. Osório, um “pretendente” de Fidélia, a espia (MA, p. 78). Neste caso, ela está andando de bonde, enquanto no outro está com “um carro dela” (MA, p. 86), “um tílbur” – como alude Gledson (1986, p. 233), embora Aires refira que a viúva o “aluga”. Deriva daí a suposição de que “o tílbur não está esperando apenas Fidélia mas Tristão e o accidental encontro com Aires estragou – ou adiou – uma entrevista marcada” (GLEDSON, 1986, p. 233). O viés interpretativo é engenhoso e bem digno desse crítico, cujo entusiasmo o leva, por um equívoco, a sugerir do aspecto narrativo do *Memorial* uma oculta atitude conspiratória partilhada pelos dois, outrossim insinuando que “[o] marido de Fidélia morreu em Lisboa, na lua de mel do casal. Não existe, então, nenhuma impossibilidade física de que os dois já se conhecessem antes” (GLEDSON, 1986, p. 232). Daí a engendrar sua hipótese interpretativa é um passo, embora não se descuide de que o *Memorial* apresenta “demasiadas coisas que dependem da interpretação de palavras e gestos; não são apresentados suficientes fatos desprovidos de ambigüidades; e tudo é contado por um narrador suspeito e suscetível” (GLEDSON, 1986, p. 240), o que conduziria sua análise noutro sentido. E conclua-se que vale a intenção de imputar ao romance um enredo instigante e uma personagem mais encorajadora que o Tédio, recorrendo ao benefício da dúvida cujo estofo dá margem a especulações que, no caso, são coroadas pelo emblema da “traição” que Fidélia e Tristão cometem ao frustrar as singelas aspirações do casal Aguiar, particularmente de D. Carmo, quando partem para Lisboa, deixando-os sós. À despedida “D. Carmo foi até o cais; *estava sucumbida*, e enxugava os olhos” (MA, p. 151 – grifos nossos). Além disso, há as notícias que o desembargador Campos traz depois e encarrega Aires de as transmitir ao casal, por não querer testemunhar sua comoção e por se sentir “aturdido”, pois os recém-casados, conforme lhe escreveu Tristão, pelo visto, não retornarão ao Rio de Janeiro após a lua de mel como prometeram (MA, p. 146). O rapaz havia sido eleito

⁷ A indicação de Gledson se refere à página 1.152 do volume I das *Obras completas* de Machado, editada pela Aguilar em 1962. O erro de leitura se verifica pelo fato de que nessa edição, como em mais outras que consultamos, além da que estamos utilizando, o *ele* que grifamos acima está grafado *ela*, numa alusão clara a D. Carmo e não deriva nenhuma interpretação culposa – que se possa imputar – quanto à reação de espanto de Fidélia. O “eles” a que se refere Aires, trata-se dela mesma e de Tristão, assunto da conversa. Fidélia não interpreta mal. E o que Gledson quer insinuar não parece se sustentar como hipótese, como demonstraremos a seguir. Cf. as edições do *Memorial*, além da que Gledson utiliza e da que utilizamos: São Paulo: Ática, 2003, p. 80; Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 91; Rio de Janeiro: Record, 1968, p. 83. Não constatamos, como se pode supor, um erro de revisão ou de impressão no texto consultado por Gledson, o que se confirma em nossa consulta a outras edições do romance de Machado.

deputado, selando a impossibilidade do retorno (MA, p. 153). “Os dous velhos ficaram fulminados, a mulher verteu lágrimas silenciosas, e o marido cuidou de as enxugar”, eis a reação deles ao ouvir as notícias (MA, p. 153). E aqui concordamos com Beauvoir (1976, II, p. 130) quando afirma levarem “os jovens grande vantagem [...]. Ignoram amiúde os esforços dispendidos por outros para resolverem o problema que os está preocupando; atacam-no confiantes, têm toda a vida pela frente e não sentem nenhum desejo de poupar as forças”. Ao que acrescentamos a conclusão de Aires “que a mocidade tem o direito de viver e amar, e separar-se alegremente, do extinto e do caduco” (MA, p. 154), exibindo certa crueldade diante do que Gledson (1986, p. 241) denomina uma “traição completa”.

A possibilidade de Tristão e Fidélia se terem conhecido antes em Lisboa tem como base certas insinuações do *Memorial* que se colocam em suas epígrafes, recortadas dos poemas de Joham Zorro e do rei D. Denis, exemplos da lírica galego-portuguesa dos séculos XIII e XIV, que, tomados juntos, celebram um acordo entre amantes, a ser cumprido além-mar:

*Em Lixboa, sobre lo mar,
Barcas novas mandey lavrar...*

Cantiga de Joham Zorro

*Para veer meu amigo
Que talhou preyto comigo,
Alá vou, madre.*

*Para veer meu amado
Que mig’a preyto talhado,
Alá vou, madre.*

Cantiga d’el rei Dom Denis

Feito o acordo, a amante prepara-se para ir ao encontro do amado, comunicando à mãe seu intento e parte para encontrá-lo, pois se tratando do que acontece nas cantigas de amigo, a pessoa que fala é uma mulher. Supõe-se, então, um plano urdido em Lisboa, a ser cumprido no Rio de Janeiro, além-mar. A essa sugestão junta-se outra, que traz o nome da personagem Tristão, levando à ópera *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner, cujo enredo traz a chancela do amor e da morte, emoldurados por uma trágica dissimulação, cujo resumo julgamos necessário apresentar aqui, inclusive por não ser destituído de interesse para a compreensão dos argumentos de Gledson.

Tristan, um nobre da Cornualha, mata Morold, nobre irlandês, enviado à região para extorquir tributos, porém, gravemente ferido, precisa procurar a ajuda da maga, a princesa irlandesa Isolde. Para isso, vai à Irlanda, tomando a precaução de mudar seu nome, invertendo as sílabas, transformando-o em Tantris. Isolde o cura, mas, no tratamento, descobre quem ele é. Embora saiba que deveria matá-lo para vingar Morold – que era seu cavaleiro –, por algum motivo inexplicável, não o faz. E Tristan volta para casa, mas depois é enviado por Mark, rei da Cornualha, numa missão em busca de uma nova rainha que seria Isolde. Ela, dividida entre os sentimentos e o dever, quando é levada para a Cornualha, preocupada com a honra e a vingança, a que se acrescenta um amor inconsciente por Tristan, decide matar-se. Prepara uma poção e o convida a beber com ela, pretendendo matá-lo também. Mas Bragãna, sua criada, substitui o veneno por um filtro de amor e o resultado é que, quando se aproximam da Cornualha, onde serão recebidos pelo rei Mark, eles caem nos braços um do outro. A paixão leva a um fim trágico, com Tristan, ferido pelas mãos de seu amigo Melot que conta o caso ao rei, e a morte na Bretanha.⁸

Firmado no enredo da ópera, Gledson insiste em ressaltar as analogias a seguir:

O dilema de Isolde entre a lealdade a seu cavaleiro morto e o amor inconsciente por Tristan encontra o mais óbvio paralelo na lealdade de Fidélia à memória do marido e o (inconsciente?) amor de Tristão; certamente, este paralelo aponta para o que estou quase inclinado a tomar como “fato” inconteste, dentro da ficção romanesca: os dois enamorados encontraram-se antes, em Lisboa (exatamente como Tristão e Isolda encontraram-se antes na Irlanda). Não é preciso concluir que Tristão assassinou Eduardo, marido de Fidélia, embora isto pudesse acrescentar novas e deliciosas profundidades de maldade calculada a este “idílio” (1986, p. 246).

E atribui toda a responsabilidade pelo símile operístico a Machado, agregada à forma intencionalmente irônica de apresentá-la, uma vez que “estava consciente das diferenças entre suas histórias e as da ópera” (GLEDSON, 1986, p. 246), justificativa até trivial em se tratando de como utiliza construções alegóricas em seus romances. Para concluir sua argumentação, Gledson recorta o episódio da recepção na casa do corretor Miranda, em que acontece o diálogo entre D. Cesária e Aires, quando aquela formula sua dúvida acerca da “viuvez perpétua” de Fidélia, e este acaba sendo atraído pelo comentário acerca do blefe que se dá no jogo de pôquer, explicado como “uma espécie de conto do vigário”, insinuação velada do que a viúva encena.

⁸ Cf. LEVY, H. et all. *Pequena enciclopédia de conhecimentos gerais*, Vol. III, p. 952-953.

Essa hipótese interpretativa seria acertada não fosse o descuido de Gledson quanto aos detalhes do *Memorial*, o que ele tanto insiste em fazer o leitor atestar em sua análise. O encontro de Aires com Fidélia na Rua do Ouvidor, distorcido por um erro de leitura, conduz a uma outra via, que em parte já comentamos, especialmente quanto à surpresa da segunda, ao saber que ela e Tristão foram assunto da conversação entre o primeiro e o casal Aguiar, três noites antes. O que parece óbvio aí é que Fidélia pôde supor a propósito do conteúdo da conversa, uma vez que D. Carmo – e não Tristão, como confunde Gledson – não lhe comunica, apenas se refere – conforme diz a própria Fidélia – que “se não foi uma noite cheia, foi só por lhe faltarmos o Dr. Tristão e eu” (MA, p. 85). Assinale-se que, após essa declaração, Aires sorriu “incrivelmente”. Ele, que participou da conversação, deve saber seu conteúdo, o que envolveria alguma suspeita de D. Carmo, não desprovida de alguma perspicácia de observadora somada à sua intenção de manter os jovens sob seus cuidados de mãe postiça, acerca da atração que a moça passa a sentir pelo rapaz, o que também pode crer recíproca. O espanto de Fidélia não seria devido ao fato de se sentir “flagrada” num movimento que contradiz sua decisão de permanecer viúva e que ela gostaria de impedir que transparecesse aos olhos de D. Carmo? Aires, outrossim, não lhe informa o que conversaram a respeito dos dois, só que foram assunto da conversa, e seu sorriso incrédulo imprime um efeito de sentido deveras vexatório para ela. Logo, o “acidental encontro” não “estragou” e muito menos “adiou” uma “entrevista marcada”. É melhor referir o fato de que a viúva parte “vexada” na direção de seu carro e vai “naturalmente” para Botafogo, onde mora.

O saber do conselheiro, aí, entretanto faz uma grande diferença, pois causa, em seguida seu próprio espanto e seu “não entender nada” diante da “palavra no boca de Tristão”: “– Grande talento!”, com o que, evidente paradoxo, “concorda de gesto e de palavra” (MA, p.86). Diga-se que “os olhos deslumbrados” do rapaz diante da visão de Fidélia traduzem o mesmo deslumbramento de Aires no episódio. O desentendimento dele se explica pela reflexão sobre o sentido visual ou auditivo da palavra do rapaz. A reflexão – *Nachdenken* – é um tipo de pensamento em que o sujeito exerce uma crítica sobre seu processo associativo, em vez de deixar as associações se produzirem livremente. O sujeito que reflete – o *Nachdenkenden* –, exerce uma atividade crítica “em consequência da qual rechaça ou rejeita uma parte das idéias emergentes que lhe ocorrem depois de percebê-las; interrompe outras bruscamente, negando-se a seguir as vias de cogitação que elas abririam, e recalca outras antes que tenham chegado à percepção, não permitindo que se tornem conscientes” (FREUD, [1900] 1973, p. 409). Assinale-se, por essa via, que, quando se separa

de Tristão na Rua da Quitanda, Aires entra a “cogitar” se ele, ao dar consigo, “*compôs* aquela palavra para o fim de mostrar que, *mais que tudo*, admira nela a arte musical” (MA, p. 86 – grifos nossos), concluindo a seguir que “podia ser isto”, pois havia “nele muita compostura e alguma dissimulação” (MA, p. 86). O rapaz não quis “*parecer admirador de pés bonitos; referiu-se aos dedos hábeis. Tudo vinha a dar na mesma pessoa*” (MA, p. 86 – grifos nossos). Eis o mote da reflexão que torna o conselheiro o sujeito que reflete, certamente impulsionado por sua mágoa narcísica.

Como dissemos, o saber de Aires faz uma grande diferença e é exatamente esse saber que provoca a atividade crítica, de todo modo o deslizamento de sentidos, que opera seu desentendimento do que, em seu processo associativo, estaria muito bem entendido. E o deslumbramento de Tristão, sendo correlato ao seu próprio, ajuda-o em seu transe metonímico, pois que as idéias que se associam à palavra “Grande talento” imprime um matiz erótico articulado ao seu “amor frustrado” por Fidélia. Ora, as anotações que faz com referência ao passeio com Tristão, em que este confessa gostar da viúva tecem uma comparação deveras significativa, a ponto de se interrogar; “Como é que Tristão foi tão franco ontem [...], e tão cauteloso naquele dia do Largo de São Francisco, onde dei com ele embebido a ver entrar a moça no carro? ‘Grande talento!’, exclamou então, o talento de pianista *que ela não levava nas saias*” (MA, p. 114 – grifos nossos). E acrescenta:

Aires amigo, *confessa que ouvindo ao moço Tristão a dor de não ser amado, sentiste tal ou qual prazer*, que aliás não foi longo nem se repetiu. *Tu não a queres para ti, mas terias algum desgosto em a saber apaixonada dele; explica-te se podes; não podes*. Logo depois, entraste em ti mesmo, e viste que nenhuma lei divina impede a felicidade de ambos, se ambos quiserem ter juntos (MA, p. 114 – grifos nossos).

Ora, na ordem narrativa, convém ressituar aqui, o episódio do passeio que se dá depois daquele do encontro no Largo de São Francisco. Neste, Aires “cogita” se Tristão “compôs” a expressão “Grande talento!” a fim de “mostrar *mais que tudo*” sua admiração da arte musical em Fidélia, imputando, em seguida, ao rapaz “muita compostura e alguma dissimulação”. Dito de outro modo, o conselheiro reflete se houve de parte do rapaz ao produzir (compor) a palavra, um ajuste (uma composição) de sua compostura à sua dissimulação para fazer sobressair que admirava na viúva sua tendência para a música, embora estivesse de fato deslumbrado com outras *qualidades* que ela lhe inspirava. Além disso, esconde-se na reflexão, ou vem nela embutida, a referência à harmonia (composição) entre aquela tendência e essas outras qualidades. Concluir isso não é difícil, no que compor também é harmonizar, e no que tanto Aires quanto Tristão, pode-se afirmar a partir daí, se

inspiram nas mesmas qualidades de Fidélia. Eis o que, em primeira instância, situa a ordem desejante, fazendo aparecer o matiz erótico da expressão emitida pelo segundo e desencadeia o percurso reflexivo do primeiro, sem dúvida emoldurado por seu “tédio à controvérsia” que o faz, de primeira, concordar com o outro. A atualização da *Nachdenken* freudiana aí é inegável e Machado a exemplifica em toda a sua extensão, posicionando a personagem Aires como o *Nachdenkenden*.

Porém, essa extensão não se encerra aí, pois seu desdobramento prossegue na comparação e no acréscimo que o conselheiro faz em seu comentário acerca do dois episódios, levando a julgar indiscutível o “grande talento” de Fidélia, ou o “grande talento” que ela é. Trata-se de um desafio tanto para o jovem Tristão como para o velho Aires. Ela demonstra certa agudeza de espírito ilustrado e inteligente, além de qualidades superiores e invulgares, e daquelas que leva nas saias, o que requisita o mistério involucrado pelo pudor instrumentalizado como arma, sobretudo para comandar a cena, fazendo convergir para si a imaginação e o desejo. Seu “grande talento” é seu *talante*, ela é uma grande mulher – magnífica, esplêndida, cuja valentia não prescinde de certa violência simbólica, no que modula seu arbítrio e sua vontade e orienta seu empenho e sua diligência, esta traduzida pelo cuidado.⁹ Enfim, não se trata de uma mulher ingênua, muito menos sofredora. A imaginação, o olhar e o desejo dos outros é que se descuidam ao lhe atribuírem esses predicados, transitando em torno dele como supostas vítimas e supostos algozes de seu bel-prazer, a exemplo de Tristão, do casal Aguiar e de Aires, que tropeça na palavra “Grande talento!”, ao ouvi-la emitida pelo primeiro, e critica, reflexivamente, seu “amor frustrado”, rejeitando-o como idéia por seu matiz erótico. Muito em Fidélia o atrai, inclusive o talento que ela não leva nas mãos e sim “nas saias”, daí sentir “tal ou qual prazer” ou ouvir de Tristão “a dor de não ser amado”.

Conclua-se que a hipótese interpretativa de Gledson (1986), portanto, origina-se pura e simplesmente num equívoco de leitura ou satisfaz uma profunda necessidade metafísica. Em se tratando do equívoco, este resulta numa distorção do curso de sua análise, emprestando ao *Memorial* um enredo que não se sustenta. No caso da satisfação de uma profunda necessidade metafísica, explica – no que configura uma lisonja a Machado com a qual poderíamos concordar, a não ser pela desmedida superestimação – seu intento, no exame do romance, em fazer uma “interpretação correta e frutífera” (GLEDSON, 1986, p.

⁹ Articulamos aqui as equivalências de sentido que perfazem a equação talento=talante. Cf. CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*, p. 751.

223) de seus motivos condutores. Mas, como demonstramos em nossa investigação, o encontro de Aires com Fidélia na Rua do Ouvidor e, logo depois, com Tristão no Largo de São Francisco, deriva outras articulações, bem diversas das que se originariam de uma atitude culposa da viúva ou da suposição de um prévio conhecimento do rapaz em Lisboa, onde este teria assassinado Eduardo Noronha e lavrado com ela um acordo de encontrarem-se no Rio de Janeiro para se casarem. Ou ainda de que teriam marcado um encontro na mesma rua, impedido pelo aparecimento de Aires. Cremos que o *Memorial* não se enquadra no modelo dos romances policiais de fins do século XIX e começo do século XX, nos quais “o assassinio não era um feio lugar-comum, mas uma excentricidade agradavelmente excitante” (ROLO, 1973, p. 203), porém engendra, por vários ângulos, a arquitetura do desejo frustrado, senão nas motivações da personagem Fidélia, nas do velho Aires ou nas do casal Aguiar.

O *Memorial*, tampouco, se enquadra no modelo do romances de amor, em que as relações entre as personagens que se atraem são emolduradas pela dramaticidade, pela expectativa ou pela dor. O que afeta Aires, por exemplo, não é amar sem ser amado, mas “não poder dar o que os homens chamam amor”. Das lições de amor, ele “esqueceu tudo ou quase tudo” e, para poder dá-lo seria “preciso não haver esquecido” o que aprendeu (MA, p. 27). Ora, a “meia-idade avançada” – versão eufemística da velhice –, embora não impeça o amor, impede que se o possa dar pelo entrave que coloca a perspectiva do futuro, incluindo a proximidade da morte. E considere-se, outrossim, por um viés que se insinua no aspecto narrativo do romance, que Aires chama de amor algo diferente do que os homens chamam, bem mais temperado pelo erotismo – haja vista “a sevilhana” de cara lembrança – e pela sensualidade do que pela compostura e pelo conchavo moral que definiria a santa instituição do casamento. A “diferença de temperamento e de espírito” entre ele e a mulher com quem casou talvez explique esse argumento, a ponto da viuvez ser-lhe uma libertação. Além disso, note-se que a “meia-idade avançada” do conselheiro, aliada à sua conquista da maturidade provecta que assegura a posição plena em relação ao mundo, imprime-lhe certa hesitação no agir e deriva a cristalização de suas tendências “diplomáticas”, muita vez situando contradições entre o que pensa e o que faz, daí seu “tédio à controvérsia”. Porém, isso não impede seus ganhos compensatórios, uma vez que pode auferir, assim, do testemunho do quanto os outros se enganam tomando a realidade por algo que está de acordo com as expectativas que têm dela, também corrigindo seus próprios auto-enganos. Aires parece experimentado para distinguir imaginação e lembrança da realidade, sabe que são diferentes,

o que, em certas circunstâncias, se não o faz cruel, torna-o refém da complacência ou da misericórdia, ou ainda o posiciona numa distância solipsista do mundo:

Eu tenho a mulher embaixo do chão de Viena e nenhum dos meus filhos saiu do berço do Nada. Estou só, totalmente só. Os rumores de fora, carros, bestas, gentes, campanhas e assobios, nada disto vive para mim. Quando muito o meu relógio de parede, batendo as horas, parece falar alguma coisa, – mas fala tarde, pouco e fúnebre. Eu mesmo, relendo estas últimas linhas, pareço-me um coveiro (MA, p. 87).

E note-se que essa distância solipsista do mundo inclui uma posição crítica que traz o confronto com um imponderável – a passagem do tempo. O que lhe “parece falar alguma coisa” é “o relógio de parede batendo as horas”, embora fale “tarde, pouco e fúnebre”, causando-lhe, ao reler suas anotações, a impressão de ser “um coveiro”. O que ele faz aí, na verdade, não é uma lamentação melancólica ou ressentida, mas uma constatação de seu estado: trata-se de um velho, cuja velhice, porém, não embota a lucidez para averiguar – trazendo-se aqui a moldura da insuficiência do gênero humano – o que, talvez, os outros velhos não fazem. Estes não se empenham em julgar a velhice, ou não reconhecem o que não se pode evitar se se quer assumir a condição humana em sua realidade, deixando-se de trapanças quanto ao futuro que os aguarda. Para eles, “a verdade objetiva da idade continua sendo [...] mera aparência, enquanto o sentimento interno de juventude permanece vivaz” e guardam “a impressão de haver assumido uma máscara alheia” (BEAUVOIR, 1976, II, p. 21).

Ora, como criação de Machado, a personagem José Marcondes da Costa Aires faz com que o leitor do *Memorial* corra o risco de confundi-la com um sujeito real, ao mesmo tempo vítima e algoz de suas convicções alicerçadas na experiência de vida ou no conhecimento do mundo. Essa confusão é explicável. Como temos feito perpassar no curso de nossa análise, a personagem expressa em suas ações e palavras contradições que não são incomuns em pessoas vivas, até naquelas cujas idiossincrasias não escapam ao auto-julgamento rigoroso que, às vezes, beira a impiedade. Em muitas de suas anotações, como vimos, Aires se confessa maledicente, dissimulado e faz julgamentos temperados por um sarcasmo agudo ou induz a se acreditar que sua cautela no trato relacional é um símile do fingimento ou da falsidade. Desde sua estréia em *Esau e Jacó*, as especulações que o leitor pode fazer a respeito da personagem resulta em inferências extravagantes, muito próximas das que podem originar-se de pessoas vivas. Esse desafio que propõe a verossimilhança, entretanto, não passa despercebido ao “fino leitor” que desvenda na máscara que lhe atribui a própria máscara que exhibe em seu esforço de leitura. É essa dinâmica que, na recepção do

aspecto narrativo machadiano, faz levantar, particularmente na leitura do *Memorial*, uma dúvida acerca do proveito que teria, por sua vez, o autor Aires em registrar o que traz à memória, as lembranças, ou certos fatos e impressões que, para ele, seriam memoráveis. E essa dúvida se levanta quando o leitor se depara com os comentários que ressaltam a inutilidade de lembrar:

Papel, amigo papel, *não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia*. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá dessa vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor.

Não, papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e fuge. A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso. *Comigo o mais que podes achar é esquecimento, que é muito, mas não é tudo*; primeiro que ele chegue, virá a troça dos malévolos ou simplesmente vadios (MA, p. 28 – grifos nossos).

Ou com insinuações quanto a parar de escrever: “Não quero acabar o dia de hoje sem escrever que tenho os olhos cansados, acaso doentes, e não sei se continuarei este diário de fatos, impressões e idéias. Talvez seja melhor parar” (MA, p. 66), embora as contradiga a seguir: “Qual! Não posso interromper o *Memorial*; aqui me tenho outra vez com a pena na mão. Era verdade, *dá certo gosto deitar no papel cousas que querem sair da cabeça, por via da memória ou da reflexão*. Venhamos novamente à notação dos dias. [...] *Aí está; tinha resolvido não escrever mais, e lá vai uma página com a sombra da sombra de um assunto*” (MA, p. 66-67 – grifos nossos). E isso leva a concluir que, se há algum proveito do autor Aires, não é exatamente o de lembrar mas de auferir, escrevendo, do poder de dizer o que pensa, como sugere Bosi (2003, p. 129), “um poder raro e terrível”, também auferido pelo autor Brás Cubas nas *Memórias*, o que parece realmente importar a ambos os memorialistas. Só que, para o segundo, isso implica uma tentativa de regeneração de suas motivações perversas na inatingibilidade do além-túmulo, uma tentativa que parece extrapolar a função de viver ou do desempenho da vida. Brás Cubas também parece resgatar, morto, a própria vida, o que se explica, como analisamos, através do império conespícuo da *recusa*. No caso do primeiro, aquele poder é tudo o que lhe resta, como o de reduzi-lo às cinzas, o que o torna mais raro e mais terrível comparativamente, e faz seu exercício incorrer no risco do esquecimento, um extraordinário contraste, senão perfeito, porque Aires assim sustenta o direito que o ampara em sua causa, pondo-se “a escrever na situação privilegiada de quem já pode dispensar-se de intervir no duro jogo da sociedade” (BOSI, 2003, p. 129). Dito de outro modo, o conselheiro, por ter atingido a maturidade sábia, gozando de sua velhice, pode se

aproveitar de toda a investidura que lhe confere a experiência e o saber, nem que seja para desconstruí-los ou declará-los inúteis. Certamente, trata-se de um velho *sui generis*, que questionaria

Que valor pode ter a calma tão longamente esperada,
 Com tanto ardor desejada, a serenidade outonal
 E a sabedoria da velhice? Teriam eles nos logrado
 Ou lograram-se a si próprios, os mais velhos de fala comedida,
 Que nos legaram apenas o recibo de uma fraude?
 A serenidade não passa de um embrutecimento voluntário,
 A sabedoria encerra apenas o conhecimento dos segredos mortos
 Inúteis na escuridão a que assomaram
 Ou daquela de que seus olhos se esquivaram. Há, nos parece,
 Em suma, apenas um limitado valor
 No conhecimento que deriva da experiência.
 O conhecimento impõe um modelo, e falsifica,
 Porque o modelo é vário para cada instante,
 E cada instante uma nova e penosa
 Avaliação de tudo quanto fomos. Apenas não nos decepcionaremos
 Com tudo o que, decepcionando, já não causa mais dano.
 [...]

Que não me falem
 Da sabedoria dos velhos, mas antes de seu delírio,
 Do seu medo ao medo e do frenesi, do medo de serem possuídos,
 De pertencerem a outro, ou a outros, ou a Deus.¹⁰

E o questionamento traduz, em sua forma, uma meditação sobre o sentido da vida, sobre a condição humana e o desconcerto do mundo, o que implica conceber a existência como uma metáfora da duração e indissociável do significado do tempo: o tempo da infância, o tempo da juventude e o tempo da velhice que fecha o circuito da vida. No dia de seu aniversário, Aires anota: “Chego aos meus sessenta e... não escrevas todo o algarismo, *querido velho; basta que o saiba teu coração e vá sendo contado pelo Tempo no livro de lucros e perdas*” (MA, p. 95 – grifos nossos) e adiante sentencia que todos os seus “dias vão contados, não há recobrar sombra do que se perder” (MA, p. 127), pois “a vida é uma repetição de atos e meneios, como nas recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma coisa” (MA, p. 87) e “neste mundo a imperfeição é coisa precisa” (MA, p. 101). Assim,

¹⁰ Cf. ELIOT, T. S. East Cocker, p. 209-210

logo depois, afirma: “Tristezas não são comigo. Entretanto, em rapaz, quando fiz versos, nunca os fiz senão tristíssimos. As lágrimas que verti então, – pretas, porque a tinta era preta, – podiam encher este mundo, vale delas” (MA, p. 102), afirmação em que a ironia prevalece, temperada por algum cinismo, dada a vicariedade do sentimento que se representa pelas lágrimas que a pena verte e não ele, pois são apenas a tinta com que escreve. Acrescente-se que o conselheiro não descuida de seu fim, a morte, o destino de todos os vivos, comentando que, ao destino, chama-o “assim para dar-lhe um nome a que a leitura antiga me acostumou, e francamente gosto dele. *Tem um olhar fixo e definitivo. Ao cabo, rima com divino, e poupa-me de cogitações filosóficas*” (MA, p. 144 – grifos nossos), porque “se os mortos vão depressa, os velhos ainda vão mais depressa que os mortos... Viva a mocidade!” (MA, p. 154). O velho Aires jamais esqueceu as coisas que só viu – e sentiu, e viveu – e conheceu em menino e em rapaz (MA, p. 49-55).

Que se revele aqui uma artimanha de Machado: a velhice que empresta ao conselheiro Aires não é a que concede ao casal Aguiar, que vive a esperança da consolação “de um mal agudo” – a falta de filhos – “com um bálsamo inesperado” (MA, p. 45), em especial D. Carmo que gravita em torno da “amizade” de seus filhos postiços. Essa boa senhora – assim tantas vezes designada no *Memorial* – não se contenta com a vida que traz em si mesma, quer viver na idéia dos outros uma vida imaginária, fazendo com que a imaginação disponha de tudo, notadamente da felicidade, mesmo que “média ou turva” (MA, p. 85).¹¹ Já comentamos a reação de D. Carmo diante da notícia de que seus filhos postiços não retornarão de Lisboa, para onde foram após casarem-se. Resta-lhe exhibir uma “ternura mórbida” (MA, p. 153). A carta enviada por Tristão, aliás, causa um espanto mortificante nela e no marido. Aires registra que ambos “olhavam para lá, para longe, para onde se perde a vida presente e tudo se esvai depressa. Aguiar ainda pegou na carta [...]; leu para si as palavras de Tristão que eram aborrecidas em si mesmas [...]. D. Carmo pediu-lha com o gesto, ele meteu-a na carteira. A boa velha não insistiu” (MA, p. 153-154). Eis o que arremata o fim da ilusão da boa senhora de manter os dois filhos postiços ao pé de si, bem

¹¹Atentando-se para os contrapontos entre ter e ser, essência e aparência, imaginação e realidade, esse nosso argumento tem uma base pascaliana que, nesse caso, se entrecruza com a noção psicanalítica de *imaginário*, o qual se define como o registro do engodo. O *imaginário* deve ser entendido a partir da imagem e faz com que na relação com o outro seja sempre introduzido algo fictício, que é a projeção imaginária de um sobre a tela simples em que o outro se transforma. O uso específico que a psicanálise faz dessa noção nem por isso se desvincula de seu sentido habitual, pois qualquer relação imaginária está essencialmente voltada ao malogro. Cf. CHEMAMA, R.(Org.) *Dicionário de psicanálise*, p. 104; LACAN, J. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, p. 97; LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*, p. 304 e PASCAL, B. *Pensamentos*, p. 64;81.

como da de seu marido. Para eles se trata de um desfecho desolador, pontuado pela tristeza, a mágoa e o pesar. A última visão que Aires apresenta deles reflete a “orfandade às avessas” (MA, p. 154) em que ficaram:

Há seis ou sete dias que eu não ia ao Flamengo. Agora à tarde lembrou-me lá passar antes de vir para casa. Fui a pé; achei aberta a porta do jardim, entrei e parei logo.

“Lá estão eles”, disse comigo.

Ao fundo, à entrada do saguão dei com os dous velhos sentados, olhando um para o outro. Aguiar estava encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos. D. Carmo, à direita, tinha os braços cruzados à cinta. Hesitei ir adiante ou desandar o caminho; continuei parado alguns segundos até que recuei pé ante pé. Ao transpor a porta para a rua, vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risinhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos (MA, p. 154).

Infortunadamente, o casal Aguiar não distingue da realidade a lembrança e a imaginação, não estabelece entre estas e aquela nenhuma diferença. Através de Aires, Machado exhibe certa impiedade, ou, como sugere Picchio (1997), um niilismo desesperante, ressecado pela ironia. A última imagem que o conselheiro apresenta dos dois velhos traduz o significado pleno da frustração real de uma satisfação, cujo impedimento subtrai do sujeito inclusive a possibilidade de se manter em equilíbrio. Nesse caso, não há como transpor a tensão provocada por ela em sua ação voltada para o mundo exterior que consiga retirar dele uma satisfação real, nem de sublimar o impedimento e utilizá-lo para outros fins, alheios a ele. Por sua vez, o efeito real no destino do sujeito é a impotência diante da realidade irreparável.

Como dissemos, a velhice que Machado empresta a Aires não é a que concede ao casal Aguiar. Há, nessa diferença, um contraponto visível entre ilusão e realidade, malogro e sucesso. O conselheiro sabe que a imaginação pode dispor de tudo; que pode fazer a beleza, a justiça e a felicidade. Assim sendo, não se permite capturar por ela, nem ser invadido ou mantido como penhor de sua realização. O enfrentamento da realidade importa um risco, mas também um saldo compensatório que implica lidar com os imprevistos usando do *savoir-faire*, ou reconhecer a “repetição de atos e meneios” que é a vida com certa ironia elegante, o que impede que haja uma solução de continuidade para as possíveis satisfações reais que se apresentem. Por essa via, Machado articula a arquitetura do desejo frustrado, no *Memorial*, sua projeção simbólica como sua ruptura imaginária, sendo esta a interrupção de um empreendimento que, normalmente, deveria prolongar-se, ter continuidade, atingir um fim e ser arrematado. Entenda-se que a projeção simbólica está para Aires assim como a

ruptura imaginária está para o casal Aguiar. Dito de outro modo, o casal, em sua aspiração à felicidade completa – só inviabilizada em sua aceção absoluta pela falta de filhos – dá por concreta a possibilidade de manter Fidélia e Tristão ao pé de si, o que não ocorre, pois seu empreendimento para mantê-los, ou sua esperança, não se viabiliza. Ademais, D. Carmo e Aguiar se negam a completar o “íngrato” que é Tristão por um “quase”, embora ele tenha descumprido uma promessa de retornar ao Brasil quando de sua partida para a Europa, abandonando-os no Rio de Janeiro anos antes, quando ainda adolescente (MA, p. 19). Também descuidam que tiveram o afilhado “por esquecido” (MA, p. 45-46). Em especial, D. Carmo tergiversa, pois, diante do anúncio do retorno de Tristão ao Brasil, argumenta que é preciso desculpá-lo do “que é próprio de rapaz”, e insiste: “Ele não é mau; esqueceu-se *um pouco* de nós, mas a idade e a novidade dos espetáculos explicam tudo. *A prova é que aí vem ele ver-nos [...]*” (MA, p. 47 – grifos nossos).

Avalie-se que é oportuno para D. Carmo, que “não é capaz de criticar ninguém” (MA, p. 48), desculpar o afilhado como demonstrar que ele só esqueceu “um pouco” dos padrinhos com o fato de sua vinda. O que ela faz é ratificar sua aspiração à felicidade completa, ou sua esperança, que talvez imagine a um passo de ser concretizada com a ajuda do destino, o que inclui algum fatalismo. Vale assinalar, particularmente, que esse detalhe é desvelado na anotação de Aires que sucede essa, em que ele registra a conversa com D. Carmo e na qual ele enuncia sua explicação. É uma anotação do dia seguinte, o dia de São João – 24 de junho –, relatando a extensão da conversa e fazendo um comentário, à primeira vista, excêntrico:

Ontem conversei com a senhora do Aguiar acerca das antigas noites de S. João, Santo Antônio e S. Pedro, e mais as suas sortes e fogueiras. *D. Carmo pegou do assunto para tratar ainda do filho posticho. Leve o diabo tal filho. [...]*

Também tirei sortes outrora. Com pouco se fingia de Destino, – um livro, um rimador de quadras e um par de dados. “Se há de desposar a pessoa que ama”, dizia o título da página, por exemplo, deitavam-se os dados, os números eram cinco e dous, sete: ia-se à quadra sétima e lia-se. Suponhamos que se lia... Vá, risco a quadra que cheguei a escrever aqui. Geralmente era engraçada, – pelo menos, mas também troçava com a pessoa que consultava o Destino. Todos riam, alguns criam deveras; em todo caso passavam-se as horas até chegar o sono. E ali vinha o velho camareiro da humanidade, que os pagãos chamavam de Morfeu, e que a pagãos e cristãos, e até a incréus fecha os olhos com os seus eternos dedos de chumbo. Agora, meu sono amigo, só tu virás daqui a uma ou duas horas, sem livros de sortes nem dados. Quando muito trará sonhos, e já não serão os mesmos de outro tempo (MA, p. 48-49 – grifos nossos).

E essa anotação do conselheiro, que recorda as “sortes e fogueiras” do São João de “outrora”, situa um paralelo excepcional às justificativas de D. Carmo. A vinda de Tristão

possui, para ela, o feitio de oráculo, isento de toda a repetição, bem como de todo ato e meneio. É o prenúncio do futuro ou sua antevisão, afinal o bordão popular de que “a esperança é a última que morre” tem aí sua devida aplicação. O retorno não só opõe o “quase” ao “íngrato” como o “pouco” ao esquecimento do afilhado. O peso do destino pontifica como uma garantia da esperança que só morre por último, sem que sua concretização seja questionada como o que efetiva a repetição sob a forma da tragédia ou da farsa.

Ora, D. Carmo não vê na vinda do afilhado aquilo para o que seus olhos estão fechados com os “eternos dedos de chumbo” o que não a faz diferente como alguém que pertence ao gênero humano. Sua revisitação das recordações é o correlato do procedimento da adivinhação de São João, um lance de dados, precedido, no caso como adendo, da aposta no futuro que a favorece. E o lance de dados dá os números que, somados, confirmam seu beneficiamento na posta – cinco mais dois igual a sete, índice da perfeição e das virtudes, dentre elas a fé, a esperança e a justiça (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990) –, pois ela se julga beneficiada pela sorte. O equivalente da consulta ao destino se encerra com a prova que está no fato de Tristão vir vê-la e a seu marido Aguiar, grato e lembrado. Sua consulta ao destino, nesse ponto, lhe parece isenta de troça. D. Carmo “esquece” a ingratidão do afilhado, não leva em conta a possibilidade dela se repetir e, por essa via, seus sonhos, que com essa evidência não seriam os mesmos de outro tempo, continuam, paradoxalmente, sendo os mesmos, como se o retorno anulasse a ingratidão e o esquecimento do rapaz, para ela bem justificados, então, pela “idade” e pela “novidade”.

Eis aí um interessante enquadramento da ruptura imaginária que retira do simbólico toda a violência que sua projeção demanda e imprime para desenredar o sujeito do malogro que o faz escapar à realidade e, muitas vezes, à verdade. A imaginação é má conselheira, pois faz o sujeito aprisionar-se na teia de uma história sem fim. D. Carmo “não é capaz de criticar ninguém”, muito menos a Tristão, pois não questiona seu caráter, sequer inventaria suas qualidades e defeitos. O “quase íngrato” e o “pouco” esquecido que lhe imputa são a evidência disso, atribuições indefinidas sob os critérios do verdadeiro e do falso. Ela não tenta nenhuma apreciação minuciosa para elucidar os fatos e compreender o porquê da vinda do afilhado que descumprira uma promessa anterior de retornar. Por um lado, isso lhe é difícil, penoso e embaraçoso; por outro lado, resgata a possibilidade de ter, “ao pé de si”, um elemento faltoso para a completação de sua felicidade – a falta de filhos. Alegue-se que o critério usado pela “boa senhora” é o amor, mas que aí, além de ser o crime perfeito, faz com

que amar seja dar o que não se tem a quem não quer e tornar a vida o outro a partir do qual o sujeito não cessa de conquistar-se, supremo clímax da ruptura imaginária (LACAN, 1992a). Além disso, Machado traduz, por essa via, e magistralmente, certo modo próprio das relações burguesas com o amor. O retorno de Tristão, como algo inesperado, uma espécie de acidente, revela a carência, a necessidade de um despertar desse descuido do coração que se harmoniza tão bem com o tipo de altruísmo no qual se assenta o dever burguês, um extremo exercício de civilidade cujos limites testam a resignação. Enfim, resta ao casal Aguiar “a saudade de si mesmos” ou a fria desolação que o abandono promete.

A arquitetura do desejo frustrado tem seu fecho no *Memorial* com a ruptura imaginária. Note-se que a capacidade de Aires de acompanhar as mudanças, como também de refletir sobre elas, torna o contraponto entre sua velhice e a do casal Aguiar deveras interessante. O conselheiro não se poupa da violência simbólica, conspira para que lhe reste, enfim, uma compensadora satisfação real: o que lhe é negado e o que se nega se transformam no incentivo para uma reflexão sobre si mesmo ou para o registro do que para os outros é irremediável. Já o casal Aguiar não se põe a salvo da violência simbólica, dispõe, ilusoriamente da esperança de suprir o que falta para a felicidade completa: os filhos. D. Carmo e Aguiar não superam o que se negam e o que lhes é negado com uma satisfação real que venha compensar qualquer perda ou impedimento. Investem nos filhos postiços como na indiscutível garantia e um belo futuro, sem cogitar das mudanças que podem transformar esse investimento num ato sem retorno. Não possuem o ceticismo nem o temperado cinismo de Aires quando julga as oportunidades, nem parecem guardar o registro do que o tempo e a experiência ensinou. Preferem esperar, confiantes, no que o destino lhes reserva, mas, como Aires bem observa, só lhes resta o espanto de quem perde os “bens do Céu” (MA, p. 85), uma acerba melancolia que, em D. Carmo, é “mais forte” que em Aguiar.

CONCLUSÃO

Uma leitura dos romances e contos de Machado de Assis exige sempre o cuidado de escapar ao óbvio e apreender a multiplicidade de sentidos que o texto envia. Daí uma intersecção fatível entre literatura e psicanálise: encontrar no aspecto narrativo machadiano uma via apreciável de convergência. Diga-se que os recursos estilísticos de que Machado lança mão colocam em pauta uma relação entre uma ordem narrativa e uma ordem desejante que se imbricam na narração. Sua leitura demanda, portanto, a ultrapassagem do sentido aparente que se apresenta ao leitor, para que se mostre um sentido outro, revelador de elementos inconscientes.

O aspecto narrativo machadiano, desse modo, assemelha-se àquele derivado da elaboração onírica e aproxima a narração dos romances da maturidade de Machado – em especial *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, objetos de nosso estudo – do relato do sonho que, desde seu conteúdo manifesto, perfaz a encenação do desejo. E isso se depreende, ao longo da narração, das escolhas das personagens, traduzidas por seus atos e palavras.

Ao procurar na teoria psicanalítica o suporte para proceder a análise dos romances objeto de nosso estudo, reafirmamos a possibilidade inaugurada por Freud (1907) com sua abordagem de *A gradiva* de W. Jensen em que demonstra a correlação entre os efeitos de linguagem e as formações do inconsciente. É nessa perspectiva – a desejante – que os efeitos de linguagem se fazem valer por sucessivos deslocamentos e condensações, produzindo a metonímia, a metáfora, o eufemismo, a hipérbole, a antítese para representar literariamente, e com o risco da escrita, essas operações por semelhança àquelas formações.

Observa-se que nos romances analisados pode-se seguir o curso da encenação do desejo, acrescida dos seus elementos, e se constata os seus motivos condutores desde uma enunciação. Isso se dá em *Esaú e Jacó* em sua feição mais acabada, perfazendo uma estrutura paradigmática que acentua o desejo de morte como o encenado ao longo da narração e que faz sua mostra através das escolhas das personagens. Essa estrutura é aplicável ao que se apresenta em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires*, guardadas as devidas proporções, pois encena-se, no primeiro, o desejo perverso, pontuado pela *recusa*, e, no segundo, o desejo frustrado que só se compensa com uma satisfação real. Nos casos acima

mencionados, Machado, manejando a força da mimese, às custas de uma realidade “romanesca”, leva a cabo a construção de uma narrativa que aponta para uma outra cena, aquela movida por uma ordem desejante.

O texto machadiano adquire, assim, não somente um novo interesse do leitor: serve de exemplificação magistral do desejo estética e imaginariamente representado em sua forma literária e traz ao plano da escrita o que pode ser revelado como o universo do sentido. Esse universo ultrapassa as convenções da realidade, as motivações conscientes e, tantas vezes, os requisitos de uma literariedade que se espelha na conveniência do tempo e do espaço.

Demonstramos, por conseguinte, que uma outra leitura pode ser feita do texto machadiano, diversa da que implica uma fidelidade à história narrada. Nesse caso, o leitor se prende à percepção de uma via de captura, na escrita, daquilo que ela esconde, desvia ou oculta, deixando sempre um resto a compreender. Convidando-nos a examinar o que está ali como se não estivesse, Machado sempre dispõe em seu modo de narrar – e às expensas de um narrador – esse resto. Invocado pelos vieses da leitura, ele surge como o que, tendendo a escapar, é integrado ao universo de sentido e agregado ao espaço da significação.

Explorando o campo dos efeitos de linguagem, correlatos das formações do inconsciente, Machado também aponta para a insuficiência humana que, por insuficiente, posiciona o homem como um ser de desejo ao modo de Freud e – por extensão – da psicanálise. É também assim que o domínio da linguagem trespassa a escrita e invade a construção narrativa, concorrendo para a multiplicidade de vias de nomeação dessa insuficiência no que o desejo só pode ser encenado ou realizado no sonho. Eis um modo de dizer que o homem está fadado à incompletude e tem como única via de compensação seu projeto simbólico ou sublimado de posicionamento no mundo como sujeito, buscando as vias de transformação e superação de si mesmo.

REFERÊNCIAS

Obras de Machado de Assis:

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.

MACHADO DE ASSIS, J.M. [1880 - 1881] *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 2000.

MACHADO DE ASSIS, J. M. [1891] *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Record, 1968.

MACHADO DE ASSIS, J. M. [1899] *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

MACHADO DE ASSIS, J. M. [1897] *Crônica*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962, Vol. III, p. 756 – 775.

MACHADO DE ASSIS, J. M. [1904] *Esaú e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997.

MACHADO DE ASSIS, J. M. [1908] *Memorial de Aires*. São Paulo: Globo, 1997.

Obras sobre Machado de Assis:

BARRETO FILHO, J. [1947] *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

BOSI, A. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

BOSI, A. *Machado de Assis*. São Paulo: Publifolha, 2002.

BOSI, A. *Machado de Assis*. O enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2003.

BRANDÃO, R. S. A vida escrita: os impasses do escrever. In BARTUCCI, G. (Org.) *Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 145 - 170.

CALDWELL, H. [1960] *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Cotia: Ateliê, 2002. Trad. Fábio Fonseca de Melo.

GLEDSON, J. *Machado de Assis*. Ficção e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. Trad. Sônia Coutinho.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Trad. Fernando Py.

- JUCÁ FILHO, C. *O pensamento e a expressão em Machado de Assis*. Ensaio de estilística. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1939.
- KAUFFMANN, A. L. Elementos da ética egoísta na ironia machadiana. In: *Revista de psicanálise*, nº 3, Vol. XIX, dezembro 2002, p. 383-393. Porto Alegre: Sociedade Psicanalítica de Porto alegre.
- LIMA, A. A. *Três ensaios sobre Machado de Assis*. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941.
- MERQUIOR, J. G. Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Colóquio/Letras*, nº 8, julho 1972, p. 17-35. Lisboa: Assírio e Alvim.
- MERQUIOR, J. G. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MEYER, A. *Machado de Assis, 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- MURICY, K. *A razão cética*. Machado de Assis e as questões de seu tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PEREIRA, L. M. [1950]. *Prosa de ficção*. De 1870 a 1920. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- PEREIRA, L. M. [1937] *Machado de Assis*. Estudo crítico e biográfico. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ EDUSP, 1988.
- PEREIRA, L. S. *Um narrador incerto entre o estranho e o familiar*. A ficção machadiana na psicanálise. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.
- PINHEIRO DE FREITAS, L. A. *Freud e Machado de Assis*. Uma interseção entre psicanálise e literatura. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.
- PUJOL, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.
- RAMOS JÚNIOR, J. P. Machado de Assis. O lince. In: *Discutindo literatura*, Ano 1, nº 4, julho 2005, p. 30-39. São Paulo: Escala Educacional.
- ROUANET, S. P. Contribuição, salvo engano, para uma dialética da volubilidade. In: _____. *O mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 304-338.
- SARAIVA, J. A. (Org.) *Nos labirintos de Dom Casmurro*. Ensaio crítico. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor, as batatas*. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo/Machado de Assis/* São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SCHWARZ, R. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Outras obras:

ADORNO, T. W. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962. Trad. Victor Sanchez de Zavala.

ADORNO, T. W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1971. Trad. Fernando Riaza.

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1974.

ANDRÉ, S. *A impostura perversa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. Trad. Vera Ribeiro.

ARISTÓTELES. *Ética eudêmica*. In: *Obras*. Madrid: Aguilar, 1986, p. 509-650.

AROUET, F. M.(dito Voltaire) [1772] *Tratado de metafísica*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Trad. Marilena de Souza Chauí Berlinck.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993. Trad. Aurora F. Bernardini.

BARTHES, R. et al. *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982.

BEAUVOIR, S. de *A velhice*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1976, Vols. I e II. Trad. Heloysa de Lima Dantas.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1985. Trad. Euclides Martins Balancini et al.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave Maria, 1989. Trad. Centro Bíblico Católico.

BÍBLIA SAGRADA. Campinas: Gideões Internacionais, 1995. Trad. João Ferreira de Almeida.

BIGNOTTO, N. As fronteiras da ética: Maquiavel. In: NOVAES, A. (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 113-127.

BLOOM, H. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. Trad. Marcos Santarrita.

BLOOM, H. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. Trad. Marcos Santarrita.

- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. Trad. Fernando Tomaz.
- BRANDÃO, J. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987, Vols. II e III.
- BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico*. Mitologia grega. Petrópolis, Vozes, 1992, Vol. II.
- BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico*. Mitologia e religião romana. Petrópolis: Vozes, 1993.
- CARPEAUX, O. M. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1980, p. 238-247. Posfácio.
- CASTRO, M. A. de Conceito de literatura infantil. In: *Legenda*. Rio de Janeiro: UFRJ, 7, p. 49-58, 1983.
- CHEMAMA, R. (Org). *Dicionário de psicanálise* Porto Alegre: Artes Médicas, 1995. Trad. Francisco Franke Settineri.
- CHEVALIER, J. ;GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. Trad. Vera Costa e Silva.
- CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- DUBOIS, J. et al. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1995. Trad. Frederico Pessoa de Barros et al.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. Trad. Waltensir Dutra.
- ELIOT, T. S. East cocker. In: *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 205-214. Trad. Ivan Junqueira.
- EPICURO. *Antologia de textos*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, Vol. V, p. 7 - 28. Trad. Agostinho da Silva.
- ESPINOSA, B.[1677] *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. Trad. Joaquim de Carvalho.
- FARIA, E. *Dicionário latino português*. Rio de Janeiro: FAE, 1988.
- FREUD, S. [1900] *La interpretación de los sueños*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. I, p. 343-720.

- FREUD, S. [1901] *Psicopatología de la vida cotidiana*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. I, p. 755-932.
- FREUD, S. [1907] *El delirio y los sueños en "La gradiva" de W. Jensen*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. II, p. 1285 - 1336.
- FREUD, S. [1908] *El poeta y los sueños diurnos*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. II, p. 1343-1348.
- FREUD, S. [1910] *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. II, p. 1577-1619.
- FREUD, S. [1912] *La dinámica de la transferencia*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. II, p. 1648-1653.
- FREUD, S. [1912b] *Sobre las causas ocasionales de la neurosis*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. II, p. 1718-1722.
- FREUD, S. [1913] *La iniciación del tratamiento*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. II, p. 1661 - 1674.
- FREUD, S. [1914] *Introducción al narcisismo*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. II, p. 2017 - 2033.
- FREUD, S. [1915a] *La represión*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. II, p. 2053-2060.
- FREUD, S. [1915b] *Lo inconsciente*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. II, p. 2061-2082.
- FREUD, S. [1916] *Lo perecedero*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. II, p. 2118-2120.
- FREUD, S. [1922] *Sobre algunos mecanismos neuroticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. III, p. 2611-2618.
- FREUD, S. [1923] *El "yo" y el "ello"*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. III, p. 2701-2728.
- FREUD, S. [1925] *La negación*. In: *Obras completas*. Madrid; Nueva, 1973, Vol. III, p. 2884-2886.
- FREUD, S. [1925] *La negación*. In: *Obras completas*. Madrid; Nueva, 1973, Vol. III, p. 2884-2886.

- FREUD, S. [1927] Fetichismo. In: *Obras completas*. Madrid; Nueva, 1973, Vol. III, p. 2993-2996.
- FREUD, S. [1940] *Escisión del “yo” en el proceso de defensa*. In: *Obras completas*. Madrid: Nueva, 1973, Vol. III, p. 3375 - 3378.
- GRACIÁN, B. [1647] *A arte da prudência*. São Paulo: Martin Claret, 2003. Trad. Pietro Nasseti.
- GROSRICHARD, A. Sardanapalo. In: NOVAES, A.(Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 307-328.
- GUÉRIOS, R. F. M. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.
- HANNS, L. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HELSINGER, L. A. *O tempo do gozo e a gozação*. A temporalidade na perversão. Rio de Janeiro: Revan, 1996.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1989. Prefácio da 2ª edição [1787], p. 15-35. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Mourão.
- KARDEC, A. *O evangelho segundo o espiritismo*. São Paulo: Lake, 1999. Trad. J. Herculano Pires.
- KAUFMANN, W. *Hegel*. Madrid: Alianza, 1972. Trad. Victor Sanchez de Zavala.
- KLEIN, M. *Contribuições à psicanálise*. São Paulo: Mestre Jou, 1981. Trad. Miguel Maillet.
- LACAN, J. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966a, p. 93-100.
- LACAN, J. Le temps logique et l’assertion de certitude anticipée. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966b, p. 197-214.
- LACAN, J. Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966c, p. 237-322.
- LACAN, J. La direction de la cure et les principes de son pouvoir. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966d, p. 585-645.
- LACAN, J. La signification du phallus. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966e, p. 685-696.
- LACAN, J. La science et la vérité. In: *Écrits*. Paris: Seuil, 1966f, p. 855-877.

- LACAN, J. *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979. Trad. M. D. Magno.
- LACAN, J. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989. Trad. José Martinho.
- LACAN, J. *O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. Trad. Ari Roitman.
- LACAN, J. *A transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992a. Trad. Dulce Duque Estrada.
- LACAN, J. *A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. Trad. Dulce Duque Estrada.
- LACAN, J. *As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999. Trad. Vera Ribeiro.
- LACAN, J. *O desejo e sua interpretação*. Porto Alegre: Apoa, 2002. Trad. Associação Psicanalítica de Porto Alegre.
- LAPLANCHE, J. ;PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. Lisboa: Moraes, 1976. Trad. Pedro Tamen.
- LAVIE, J.-C. *O amor é um crime perfeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Trad. Cláudia Berliner.
- LECLAIRE, S. *Desmascarar o real*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1977. Trad. Manuel Carrilho.
- LEVY, H. et All. *Pequena enciclopédia de conhecimentos gerais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964, Vol. III. Trad. Armando Fonseca Filho.
- LLOSA, M. V. *A orgia perpétua*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. Trad. Remy Gorga Filho.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000. Trad. José Marcos Mariani de Macedo.
- MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*. Petrópolis: Vozes, 1973. Trad. Lígia Maria Pondé Machado.
- MANNONI, O. *Ficções freudianas*. Rio de Janeiro: Taurus, 1983. Trad. Jorge Bastos.
- MAQUIAVEL, N.[1550] *O príncipe*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, Vol. IX, p. 7-122. Trad. Lívio Xavier.

- McDOUGALL, J. *Em defesa de uma certa anormalidade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983. Trad. Carlos Eduardo Reis.
- MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1998.
- NIETZSCHE, F. Empédocles de Agrigento. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, Vol. I, p. 249-253. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho.
- PASCAL, B. *Pensamentos*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, Vol. XVI. Trad. Sérgio Milliet.
- PICCHIO, L. S. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko.
- PIÉRON, H. *Dicionário de psicologia*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. Trad. Dora de Barros Culligan.
- REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.
- ROLO, C. J. Simenon e Spillane: a metafísica do assassinio para milhões. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D. M.(Org.) *Cultura de massa*. As artes populares nos Estados Unidos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 196-208. Trad. Octávio Mendes Cajado.
- ROSENFELD, K. Inconsciente. In: JOBIM, J. L. (Org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 185-211.
- ROUANET, P. S. *A razão cativa*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ROUANET, P. S. O desejo libertino entre o iluminismo e o contra-iluminismo. In: NOVAES, A.(Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 167-176.
- SANT'ANNA, A. R. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SANTIAGO, S.[1978] *Uma literatura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHÜLER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SHAKESPEARE, W. *Júlio César*. Rio de Janeiro: Record, 1965. Trad. Carlos Lacerda.
- SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Trad. Ornestaldo de Pennafort.
- SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. Trad. Ornestaldo de Pennafort.

SOUZA, R. A. Teoria da literatura. In: JOBIM, J. L. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

WANDERLEY, J. Literatura. In: JOBIM, J. L. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

WELLER, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1971. Trad. Alexandre Fradique Mourão.