

Esau e Jacó: uma escrita irônica e narcisista

EDSON SANTOS DE OLIVEIRA
UFMG/COLTEC

Resumo: O objetivo deste artigo é demonstrar que em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, há uma narrativa narcisista permeada por um olhar irônico. Nossa leitura se baseará no plano externo e interno da obra, na medida em que o modo espelhado de narrar mimetiza, no plano da enunciação, o momento social em que o romance foi construído. Machado, nesse jogo de espelhamentos entre narrador, personagens e leitor, apura sua sutil ironia, tornando ainda mais econômica a sua escrita.

Palavras-chave: ironia romântica; Machado de Assis; romance brasileiro.

Abstract: This article aims at demonstrating that there is a narcissist narrative permeated by an ironic eye in *Esau e Jacó*, by Machado de Assis. The reading is based in the work's external and internal plan, insofar as the mirrored way of narrating mimics, in the enunciation plan, the social moment in which the novel was constructed. Machado, in this set of mirrors among narrator, characters, and reader amends his subtle irony, making his writing even more economic.

Keywords: romantic irony; Machado de Assis; Brazilian novel.

Todo escritor é também um leitor. Roland Barthes afirma que o ato de ler é uma espécie de sobrecodificação (BARTHES, 2004, p. 41). Ao se ler um texto, constroem-se novos sentidos a cada momento de leitura. Seguindo o pensamento do crítico francês, poderíamos acrescentar que leitor e escritor acabam se espelhando, lembrando-nos o mito de Narciso. No entanto, há uma grande diferença nessa relação. Enquanto Narciso quer unificar as duas imagens – seu corpo e seu reflexo – não percebendo o outro que há nele quando se vê, no caso do escritor há sempre um resto que escapa a seu domínio no processo de criação. Surgem sempre resíduos e fios de significação que vão tecer novas redes não programadas por ele. Ler e escrever são atividades que sempre se complementam numa constante repetição diferencial. O reflexo da imagem não é Narciso, da mesma forma que o que o escritor cria é sempre recriado nos inúmeros processos de leitura que ele mesmo faz de seu texto, ou que outros leitores que com ele compõem nova escrita, em cada momento de leitura. O escritor, se por um lado se assemelha a Narciso, por outro difere dele. Quando escreve recria na tela do texto um pouco de si e projeta muito do que leu, seus fantasmas. Há sempre restos do Outro nesse processo, o que leva o jogo da escrita a ser sempre uma atividade especular e falha:

O leitor é o Outro em relação ao escritor, o Outro entendido como um lugar, não como um sujeito, apesar de ser possível supor nesse lugar um sujeito. O escritor dirige-se, não a alguém, mas a um lugar. O escritor imaginariamente pode supor aí um destinatário, um espelho que lhe devolva sua imagem pretendida, o que seria uma ilusão. A escrita

especularizada pode surgir nos diários, nas memórias; de todo modo, ela sempre falha, pois não se submete aos desígnios de quem escreve (BRANDÃO & OLIVEIRA, 2010, p. 17).

Esaú e Jacó, de Machado de Assis, é um romance que prima pelo trabalho artesanal. Texto metaficcional, essa obra tem sintonia com a chamada “narrativa narcisista”, classificação proposta por Linda Luncheon (LUNCHEON, 1984). Luncheon entende por “narrativa narcisista” aquela que se reflete no seu fazer, texto que como Narciso se apaixona pela sua própria imagem. Nesse sentido, tentaremos mostrar que a “narrativa narcisista” acaba sendo também uma escrita irônica, uma vez que há uma sintonia entre ironia e espelhamento na construção do texto literário. Vale ressaltar que há dois tipos de ironia, a retórica e a romântica. A primeira se baseia na oposição do sentido. Trata-se de uma escrita em primeiro grau, como propõe a pesquisadora Lélia Parreira Duarte:

A ironia retórica corresponde ao primeiro grau de evidência da ironia, o da ironia coberta, no dizer de Wayne Booth. Trata-se daquele nível em que ela pretende ser compreendida como tal, isto é: a mensagem deve ser percebida em sentido contrário, anti-frástico, caso em que a tática de ação pode ser tanto a simulação quanto a dissimulação. Embora o sentido pretendido não seja diretamente expresso, uma verdade é afirmada, há uma mensagem a compreender, o que pode significar uma ideologia a exaltar ou a defender (DUARTE, 2006, p. 31).

A segunda forma de ironia é a romântica, ou de segundo grau. Não se trata aqui de um texto irônico construído na época do Romantismo. Estamos nos referindo à ironia proposta por Schlegel, aquela que valoriza o fragmento e a relatividade, sendo tecida na dialética do pensamento idealista, abrangendo a finitude e a infinitude, a criação e a negação de si (DUARTE, 2006, p. 43). Dessa forma, a ironia romântica, na linha do pensador alemão acima aludido, tem relação com a concepção lacaniana de linguagem, que nunca esgota o real. Nesta nossa leitura, ao nos referirmos à ironia, teremos sempre em vista a ironia romântica, que mantém a ambiguidade. Sem a pretensão de exigir um sentido claro, acabado, ela se destaca pelo espírito lúdico da linguagem que a constitui (DUARTE, 2006, p. 32). O que marca o discurso irônico é a fragmentação, o espelhamento, o jogo do fazer e do desfazer do texto:

Reduplicação, espelhamento, fragmentação, mascarada, inversão, autoparódia, multiplicidade de papéis representados, jogo e parábase são artifícios da obra construída com a ironia romântica, em que o autor se mostra constantemente por trás de suas personagens, pois o objetivo é desfazer a ilusão da representação, contradizer o espírito de seriedade da obra. Esta não será assim a representação de algo exterior a si, mas algo que se faz diante do leitor/espectador, essencial para a existência da obra: o narrador/autor pode contar uma história, a história que quiser, conduzi-la como lhe aprouver, porque só ele a conhece (ou só ele pode inventá-la). Paradoxalmente, porém, só o pode fazer porque há quem o entenda, quem acredite nesse saber, que se disponha a entrar nessa comunicação (DUARTE, 2006, p. 42).

Se a narrativa narcisista é aquela que se reflete enquanto se constrói, se ela supõe um processo metalinguístico mais sofisticado estendendo-se aos personagens, ao

espaço, ao leitor, aos deslocamentos do narrador, aos paratextos que a compõem, enfim a todas as esferas da escrita, pode-se afirmar, reforçando nossas reflexões iniciais, que a construção irônica do texto literário é narcisista, já que a escrita é um jogo de autor, leitor e personagens do qual o espelhamento não está ausente.

Tentaremos fazer uma leitura do romance *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, associando os espelhamentos da narrativa ao olhar irônico do autor implícito. Por autor implícito estamos entendendo aquela voz que põe em dúvida as “certezas” do narrador. Rastreado o pensamento de Wayne Booth, Maria Lúcia Dal Farra afirma:

O autor implícito é como um contraponto à voz do narrador. Trata-se de uma voz ficcional, colocando em dúvida as “certezas” do narrador. Ele possibilita a instauração da dúvida do que se afirma aos olhos do leitor. Nessa posição estratégica, o autor implícito tira sempre proveito do que o narrador nem sempre percebe ou do que supôs esconder ao leitor (DALFARRA, 1980, pp. 19-25).

Pretendemos relacionar a estrutura interna do romance *Esau e Jacó* – a relação narrador/leitor, autor implícito e personagens – com a externa – o contexto social em que surgiu a obra. Vamos destacar inicialmente no romance o distanciamento irônico do autor implícito ao narcisismo das elites do século XIX, para em seguida ver de que modo esse narcisismo se dá no plano da enunciação. Não temos a pretensão de ver nesse texto machadiano uma mera ironia ao contexto social da época, momento de transição política, período da Abolição, de instabilidade entre Romantismo e Realismo. Da mesma forma, os espelhamentos da narrativa não devem ser vistos como mero ludismo ficcional. Acreditamos que a relação entre os dois planos, o externo e o interno, pode ser equilibrada a partir de uma leitura irônica dessa penúltima obra de Machado.

Escrito em 1904, o romance *Esau e Jacó* surgiu num período de transição entre Monarquia e República, época de instabilidade política, de indecisões, momento de tensão das elites diante dos destinos do país. Por um lado existiam simpatizantes de uma opção republicana que supostamente se comportavam como liberais, mas temiam um futuro incerto. Por outro, a ala conservadora, sustentada pela Monarquia, representava uma frágil estabilidade para a classe dirigente brasileira, que queria se perpetuar no poder e ver seus descendentes ajustados à nova ordem. Na verdade, a passagem da Monarquia para a República não trouxe modificações substantivas ao sistema político da época. A nata social no Brasil sempre foi narcisista e esteve mais voltada para seus interesses pessoais do que para os problemas da nação. A República não passou de um flerte com as tendências liberais europeias. Tudo ocorreu de cima para baixo. O povo continuou alheio ao que se passava e o país se alimentava apenas de uma imagem liberal modernosa. A construção de um imaginário popular republicano não se deu¹.

Alguns trechos de *Esau e Jacó* nos convidam a uma releitura a partir do olhar irônico do autor implícito frente ao narcisismo de nossas classes dirigentes, tensas diante de um futuro político supostamente incerto. Gostaríamos aqui de esclarecer que quando nos referirmos ao narrador vamos chamá-lo de primeiro narrador, para diferenciá-lo do narrador Aires. Desse modo, a ironia parte do autor implícito, que pode se

¹ Como mostra José Murilo de Carvalho, não houve a criação de um imaginário popular republicano. Quando isso aconteceu, ainda que de modo tímido, foi graças a um diálogo com valores do período imperial. Cf. CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 141.

aliar ao primeiro narrador, ironizando o contexto social e os personagens ou romper com esse mesmo narrador, tornando-o vítima de seu olhar irônico, uma vez que a fala desse último nem sempre é confiável (DALFARRA, 1980, p. 23).

Vamos destacar aqui dois trechos, ambos do capítulo VI. O primeiro deles mostra o narrador descrevendo a volta do casal Santos e Natividade da missa celebrada pela alma de João de Melo, um parente pobre de Santos que se apaixonou por Natividade. Melo recebeu do barão um emprego na periferia do Rio, favor nascido menos da generosidade do que do interesse de Santos em afastar a mulher do possível pretendente. O barão manda celebrar a missa em honra do finado, num local isolado, para não ser encontrado por conhecidos, que iriam ficar espantados com a origem humilde do casal. Percebe-se assim uma preocupação do banqueiro com a sua imagem na sociedade. Se em Santos parece haver um desejo de esconder sua procedência social, por outro lado há, por parte da esposa Natividade, uma extrema ingenuidade em relação ao espaço periférico em que se celebrou a missa. Ela pergunta ao marido por que a missa não foi celebrada na igreja de São Francisco de Paula ou da Glória, templos do centro do Rio. Santos desconversa e fala das ruas mal calçadas. Acompanhemos essa mudança de assunto do barão, que tem certa voltagem irônica:

A princípio, vieram calados. Quando muito, Natividade queixou-se da igreja, que lhe sujara o vestido.

- Venho cheia de pulgas, continuou ela; por que não fomos a São Francisco de Paula ou à Glória, que estão mais perto, e são limpas?

Santos trocou as mãos à conversa, e falou das ruas mal calçadas, que faziam dar solavancos ao carro. Com certeza, quebravam-lhe as molas (ASSIS, 2003, p. 24).

A esposa do barão, num primeiro momento, está mais preocupada com outra imagem, não a social, construída pelo marido, mas a pessoal, já que está grávida de gêmeos e a gravidez poderia deformar seu corpo. O segundo trecho que destacamos evidencia o narcisismo de Natividade: “No meio disso, a que vinha agora uma criança deformá-la por meses, obrigá-la a recolher-se, pedir-lhe as noites, adoecer os dentes e o resto?” (ASSIS, 2003, p. 24). No avesso dessa reflexão, há um olhar irônico do autor implícito que, via narrador, minimiza a deformação corporal da baronesa, que descobre outra vantagem de estar grávida: o nascimento dos gêmeos seria também um exercício de maternidade e uma possibilidade de beleza na maturidade: “Natividade viu a figura do filho ou filha brincando na relva da chácara ou no regaço da aia, com três anos de idade, e este quadro daria aos trinta e quatro anos que teria então um aspecto de vinte e poucos...” (ASSIS, 2003, p. 24). Temos, nos dois fragmentos destacados, duas atitudes aparentemente opostas: a primeira, a do barão, preocupada com o público, a segunda, a de sua esposa, com o privado. No fundo, tanto a imagem social de Santos quanto a individual de Natividade estão estreitamente ligadas a seus interesses pessoais, o que pode ser constatado numa marca irônica do último fragmento retratado, as reticências.

Essas duas passagens que estamos destacando – a celebração da missa na periferia, para esconder a origem humilde do casal e a gravidez de Natividade – parecem demonstrar que o narcisismo presente em *Esau* e *Jacó* não se constrói apenas no diálogo com a realidade externa. Como veremos, o corpo da narrativa (narradores duplos, personagens duplos, relação narrador/leitor, além de outras variantes) reflete, no plano interno, essa visão narcisista. No primeiro caso, o da manutenção da imagem externa por Santos, o sujeito da enunciação contempla ironicamente o narcisismo das elites,

inebriadas diante da grandeza do patrimônio e do poder. É o que se pode perceber no sexto capítulo. No último parágrafo, há uma passagem que descreve Santos olhando orgulhosamente sua casa, ornamentada com a estátua de Narciso:

O casal ia calado. Ao desembocar na Praia de Botafogo, a enseada trouxe o gosto de costume. A casa descobria-se a distância, magnífica; Santos deleitou-se a ver, mirou-se nela, cresceu com ela, subiu por ela. *A estatueta de Narciso no meio do jardim, sorriu à entrada deles*, a areia fez-se relva, duas andorinhas cruzaram por cima do repuxo, figurando no ar a alegria de ambos. A mesma cerimônia à descida. Santos ainda parou alguns instantes para ver o coupé dar a volta, sair e tornar à cocheira; depois seguiu a mulher que entrava no saguão (ASSIS, 2003, p. 25, [grifo nosso]).

Nota-se, no trecho anterior, que o autor implícito convida o leitor a observar a vítima de sua ironia, o barão de Santos, encantado com a beleza e o tamanho de sua casa. O discurso irônico ainda pode ser comprovado em elementos da linguagem. Verbos como “ver”, “mirar”, juntamente com outras formas verbais que acenam para o deleite do barão, deleite que é reforçado pela presença da gradação – “[...] Santos deleitou-se a ver, *mirou-se nela, cresceu com ela, subiu por ela*” (ASSIS, 2003, p. 25, [grifo nosso]) – culminando com o sorriso da estátua de Narciso no centro do jardim.

Idêntico olhar irônico pode ser comprovado no capítulo IX, que tem um título sugestivo: “Vista de palácio”. O barão contempla a bela construção e imagina ser dono dela, dando festas memoráveis. “Para Santos a questão era só possuí-lo, dar ali grandes festas únicas, celebradas nas gazetas, narradas na cidade entre amigos e inimigos, cheios de admiração, de rancor ou de inveja” (ASSIS, 2003, p. 32).

Percebe-se no trecho um prazer do barão em contemplar o prédio público imaginando possíveis festas e a admiração dos amigos e inimigos. O que interessa a ele é projetar uma destacada imagem de si. O prédio só é contemplado em função de sua vaidade pessoal:

Já lhe não bastava o que era. A casa de Botafogo, posto que bela, não era um palácio, e depois não estava tão exposta como aqui no Catete, passagem obrigada de toda a gente, que olharia para as *grandes* janelas, as *grandes* portas, as *grandes* águias no alto, de asas abertas (ASSIS, 2003, p. 32 [grifos nossos]).

Na passagem citada, o narcisismo já se insinua no título do capítulo “Vista do palácio”. Para Santos o prédio passaria uma melhor imagem de seu poder do que a casa de Botafogo. Por três vezes aparece no trecho o adjetivo “grande”. No avesso do texto existe uma voz narrativa irônica que contempla a vaidade de Santos ao ver sua propriedade (ou futura propriedade, no caso do palácio) que se torna parte de sua pessoa. Se o narcisismo do barão se manifesta no ato de ter bens e ser admirado pelos amigos, já por parte da esposa, esse mesmo narcisismo se inclina não só para o futuro de sua classe (ela quer saber se os gêmeos serão importantes) como também para a sua gestação, vista como uma espécie de prolongamento de um eu que vê apenas a sua imagem. Numa sociedade em que as elites vivem a contemplar o próprio umbigo, o sujeito da enunciação irônica insinua que Santos e Natividade encaminharão os filhos para que se tornem um prolongamento de suas propriedades, sonhos e ambições. Os gêmeos seriam a garantia de um futuro certo e promissor, enchendo os olhos dos pais.

Vale ressaltar que o adjetivo “grande”, que surge três vezes no trecho anterior, aparece em outras partes do romance. Ao receber da cabocla Bárbara a leitura do futuro dos gêmeos, Natividade pergunta se eles serão grandes: “- Serão grandes? - Serão grandes, oh! grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir...” (ASSIS, 2003, p. 15). Já no final da narrativa, a mãe, na carruagem com Aires e Perpétua, após a tomada de posse dos gêmeos nas cadeiras de deputados, pensa em voltar à Ladeira do Castelo para contar à cabocla que os meninos se tornaram importantes, como ela predisse. A ironia é retomada novamente com a utilização do mesmo adjetivo “grande”. Não satisfeita com a carreira de deputados, a baronesa já está apostando na presidência, na vice-presidência da república e numa futura troca de cargos:

Quando a carruagem ia dobrar a Praia de Santa Luzia, ladeando a Santa Casa, Natividade teve idéia, mas só idéia, de voltar e ir ter à Ladeira do Castelo, subir por ela, e ver se achava a adivinha no mesmo lugar. Contar-lhe-ia que os dous meninos de mama, que ela predisse *seriam grandes*, eram já deputados e acabavam de tomar assento na Câmara. Quando cumpririam eles o seu destino? Viveria o tempo de os ver *grandes homens*, ainda que muito velha? (ASSIS, 2003, p. 235 [grifos nossos]).

Se nos dois trechos anteriormente citados, há um olhar narcisista do barão voltado para a propriedade, para a posse da casa e do palácio, com “grandes portas e janelas”, no último fragmento existe uma postura narcisista de Natividade, imaginando os filhos como “grandes homens”: a grandeza da propriedade (a casa, o palácio, contemplados por Santos) se projeta também na “grandeza” dos filhos.

Há por parte do casal Santos e Natividade uma expectativa de futuro promissor, grande... Eles querem garantias e são exatamente essas garantias que levam a mãe a pedir para que a cabocla leia o futuro dos meninos. Desse modo, a visita furtiva de Natividade, no primeiro capítulo, à cabocla para saber o destino dos descendentes é extremamente irônica. Vivenciando um momento de indecisão política do país, ela quer segurança em relação ao futuro dos filhos a fim de se prevenir no presente, recorrendo ao plano sobrenatural. Essa mesma prudência caricata pode ser constatada em Santos, quando consulta o espírito Plácido. A preocupação do casal com o presente, o momento político em que vivia a nação (Abolição, Proclamação da República) é mínima. O que importa é o futuro dos filhos, sinônimo de garantia e perpetuação do poder. Em outros termos, na política, há sempre os arranjos, as oscilações, traços típicos dos medalhões da época (importa ressaltar que esse narcisismo maquiavélico está presente também no conto “Teoria do Medalhão”). Voltada para o futuro, para a garantia de seus interesses pessoais, a classe dirigente brasileira sabe que os atritos políticos acabam sendo amaciados, no presente, em proveito das vantagens particulares. Episódios do romance como a troca de placa de Custódio, a mudança de partido de Batista, comandada pela fálica esposa Cláudia, exemplificam muito bem tais amaciamentos, descritos ironicamente. Alfredo Bosi, ao se referir aos últimos romances machadianos, mostra que esse “amaciamento de atritos”, ressaltado por alguns críticos no escritor fluminense, é relativo. Na verdade, acompanhando Bosi, poderíamos acrescentar que Machado apura sua ironia desenhando a imagem de uma sociedade que, saindo de “dilemas espinhosos”, está mais voltada para os interesses particulares do que para os públicos:

A obra final de Machado, sentida às vezes como o *amaciamento de todos os atritos*, parece,

antes, desenhar em filigrana a imagem de uma sociedade (ou, talvez melhor, de uma classe), que, tendo acabado de sair de seus dilemas mais espinhosos (a abolição da escravatura, a queda do Império), *quer deter e adensar o seu tempo próprio, fechando-se ciosamente nas alegrias privadas*, que o narrador percebe valerem mais que as públicas (BOSI, 2007, p. 141 [grifos nossos]).

Na citação de Bosi, o que interessa à incipiente burguesia do final do Império é o fechamento narcísico nas “alegrias privadas”. Em nosso entender, é bem possível que tenham ficado resíduos dos “dilemas” da nata social dessa época em alguns personagens machadianos, o que leva a uma finíssima ironia de seus últimos textos. Acompanhemos a trajetória de Aires: como personagem, o diplomata é cordato, conciliador. Outras vezes, como autor/narrador (Aires escreve um diário), é extremamente cético. As oscilações do conselheiro – como personagem e como autor/narrador – e de Flora, como veremos, parecem ter sintonia com os dilemas da classe dominante da época. Em outros termos, as indecisões de Aires personagem, seu desejo de agradar a gregos e troianos, se espelham também nos mesmos dilemas do primeiro narrador, que ora agride o leitor atento, ora faz aliança com ele quando ironiza.

Aires, o narrador e o leitor

O que caracteriza a diplomacia, como afirma Bosi, é a política do possível (BOSI, 2003 p. 142). Na diplomacia, amaciar conflitos supõe aceitar o jogo do parecer, estar ao lado de Narciso, isto é, ver o aparente como real. O traço que marca a figura de Aires é a conciliação. Descrevendo o diplomata, afirma o narrador: “Em suma, era extremamente cordato” (ASSIS, 2003, p. 37). Um pouco à frente, quando Perpétua pergunta a ele o que achava da cabocla do Morro do Castelo, aquela que leu o futuro dos gêmeos, afirma ironicamente o primeiro narrador, integrado ao olhar do autor implícito:

Aires não pensava nada, mas percebeu que os outros pensavam alguma coisa, e fez um gesto de dous sexos. Como insistissem, não escolheu nenhuma das duas opiniões, achou outra, média, que contentou a ambos os lados, coisa rara em opiniões médias. Sabes que o destino delas é serem desenhadas. Mas este Aires – José da Costa Marcondes Aires – tinha que nas controvérsias uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo se não sa-rava, não morria, e é o mais que fazem pílulas. Não lhe queiras mal por isso; a droga amarga engole-se com açúcar [...] (ASSIS, 2003, p. 38).

Aires é extremamente ambíguo. Casou-se sem vontade e ficou viúvo. Tem vida de solteiro, mas se vê como “pai espiritual” dos gêmeos, é cordato e ao mesmo tempo observador atento da sociedade em que vive. Como diplomata, é meio estrangeiro na própria terra. Amou Natividade na juventude, foi preterido por ela; continua, no entanto, a frequentar a casa do barão. Aposentado, está fora do processo de produção, mas frequenta a sociedade, podendo observá-la com distanciamento irônico.

Vale ressaltar aqui as diversas instâncias da narrativa, tendo em vista a escrita irônica. O conselheiro atua ora como personagem ora como narrador. Além do autor real, Machado de Assis, há o autor implícito, voz ficcional que estabelece o distanciamento irônico em relação à voz do primeiro narrador e aos demais personagens, sem

contar com o autor Aires, morto, ser fictício, como se pode comprovar na advertência da obra. Estamos diante de um diário, mas narrado em terceira pessoa por Aires, que às vezes se integra ao primeiro narrador. Este, numa aparente onisciência, acompanha o desempenho do diplomata, que também é autor e personagem. Há assim um espelhamento na escrita machadiana, uma espécie de brincadeira do escritor fluminense com as esferas da narrativa, como afirma Soares:

Assim, antes de ser uma personagem do romance em questão, Aires é o próprio autor, que então já está morto quando a obra é encontrada. Machado de Assis brinca com as esferas narrativas, criando um autor fictício dentro da ficção, sendo que esse autor é também o narrador e uma personagem da mesma (SOARES, 2010, p. 7).

Como personagem, Aires oscila, agradando a todos, muitas vezes atuando como vítima da ironia do autor implícito. Por outro lado, como narrador que observa a sede de poder e o narcisismo das camadas dirigentes, ele se torna um contemplador irônico desses amaciamentos das pessoas que com ele convivem, espelhando o autor implícito. A dubiedade de Aires-personagem se espelha também, insistimos, nas oscilações do primeiro narrador. Assim, a forma diplomática instável e irônica de narrar de Aires dialoga com o modo dúbio do primeiro narrador na construção de seu texto, plasmado em frases tecidas com alternâncias, paralelismos, antíteses. Desse modo, a microestrutura dialoga com a macroestrutura da narrativa:

- Quanto a mim, um de vocês gosta dela, se não ambos, disse Aires. *Pedro mordeu os beijos, Paulo consultou o relógio; iam já na rua.* Aires concluiu o que sabia, que sim, que ambos e não trepidou em dizê-lo, acrescentando que a moça não era como a República, que *um podia defender e outro atacar; cumpria ganhá-la ou perdê-la de vez.* Que fariam eles, dada a escolha? Ou já estava feita a escolha, e o preterido teimava em a torcer para si? (ASSIS, 2003, pp. 186-187 [grifos nossos]).

No plano do enunciado, é possível associar também as oscilações de Aires-personagem com relação às opiniões que emite – estando ora de um lado ora de outro – com os deslocamentos das elites da época, deslocamentos estes decorrentes da transição política do Império para a República. No plano da enunciação, o primeiro narrador mimetiza esse jogo oscilante do conselheiro-personagem. Releiamos o penúltimo trecho machadiano citado e observemos o movimento de Aires. Inicialmente, esse primeiro narrador joga farpas no conselheiro, chamando-o de dúbio, colocando-o como vítima de sua ironia. Pouco depois, alerta o leitor para não pensar mal do diplomata. No final do fragmento, reforça seu olhar irônico, afirmando que a droga amarga pode ser engolida com açúcar.

Há, pois, um jogo estranho, como afirma Magalhães, entre o narrador Aires e Aires-personagem: “O narrador-Aires e Aires-personagem se confundem e se distanciam num jogo constante, *de ajuda mútua e de estranhamento*” (MAGALHÃES, 2006, p. 255 [grifo nosso]). Se entendemos bem o fragmento, Magalhães está fundindo aqui o narrador Aires com o que estamos chamando de primeiro narrador. Estamos tentando fazer uma separação entre esse primeiro narrador e o narrador Aires para tornar mais claro o jogo ficcional e irônico. Em nosso entender, o estranhamento a que se refere Magalhães se dá também quando esse primeiro narrador, integrado à voz do autor

implícito, lança sua ironia ao personagem e ao narrador Aires, solicitando uma aliança do leitor, isto é, uma compreensão da mensagem irônica, tornando o texto mais sutil. Em outros termos, no plano da enunciação, há uma oscilação do autor implícito, que ora se integra à voz do primeiro narrador, concordando com ele no olhar irônico lançado aos personagens, ora se distancia dele, ironizando-o, colocando-o como vítima do processo irônico, principalmente quando esse primeiro narrador supõe comandar a narrativa, acreditando preencher todas as lacunas do texto, evitando que o leitor o pegue em contradição.

É possível encontrar em *Esau e Jacó* várias passagens em que podemos constatar esse jogo do primeiro narrador, que ora se coloca numa posição distanciada, irônica, ora se torna subjetivo, colando-se ao ponto de vista do personagem e narrador Aires. Em algumas passagens, ele diz ser objetivo e onisciente, em outras, garante não ter onisciência. Vejamos dois exemplos. Ao afirmar que Natividade vai à Rua do Ouvidor, esclarece que não sabe o que ela iria comprar: “Quando, às duas horas da tarde do dia seguinte, Natividade se meteu no bonde, para ir a *não sei que* compras na Rua do Ouvidor, levava a frase consigo” (ASSIS, 2003, p. 82 [grifo nosso]). Em outro trecho, esse narrador demonstra ter grande domínio da narrativa e quer ser econômico na construção de seu texto. Referindo-se a Aires, afirma:

Mandou fazer um armário envidraçado, onde meteu as relíquias da vida, retratos velhos, mimos de governos e de particulares, um leque, uma luva, uma fita e outras memórias femininas, medalhas e medalhões, camafeus, pedaços de ruínas gregas e romanas, *uma infinidade de cousas que não nomeio para não encher papel* (ASSIS, 2003, p. 75 [grifo nosso]).

Diríamos que há algo de irônico nesse jogo do primeiro narrador. Inicialmente ele é detalhista, enumera vários objetos para em seguida salientar que não quer encher papel. Outras vezes, provoca o leitor atento, como se pode constatar no capítulo XXVII: “Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método” (ASSIS, 2003, p. 65). Percebe-se assim um toque perverso no ato de narrar: de um lado o primeiro narrador, colado ao autor implícito, é irônico e insinua em vários momentos o narcisismo das camadas dirigentes pedindo, nos bastidores do texto, a colaboração atenta do leitor; de outro lado, agora descolado do autor implícito e ironizado por este, ele fica insatisfeito com o leitor que adivinha a composição do livro que está sendo construído “com método”. Não caímos no canto de sereia desse primeiro narrador narcisista. O que seria um livro construído com método? Essa aparente contradição no modo de narrar deve ser lida com atenção. No processo da escrita, esse olhar tem a ver com a posição irônica desse primeiro narrador, que vai alimentando o espelhamento da narrativa, seduzindo, provocando o leitor, ora demonstrando ser onisciente, ora aparentando falsa onisciência.

No trecho que segue, ao descrever as carruagens de seu tempo, o primeiro narrador utiliza falas do narrador Aires, fundindo-as com as suas. A mistura das duas vozes aumenta o efeito irônico, que pode ser endereçado não só à realidade social da época, mas também à construção da narrativa. Em outros termos, a inversão das posições – patrão e cocheiro – pode ser aplicada também ao par narrador/leitor, mesmo não havendo intenção irônica consciente do primeiro narrador:

Casos há – escrevia o nosso Aires –, em que a impassibilidade do cocheiro na boleia

contrasta com a agitação do dono no interior da carruagem, fazendo crer que é o patrão que, por desfastio, trepou à boleia e leva o cocheiro a passear (ASSIS, 2003, p. 160).

Relendo todo o capítulo do qual o fragmento acima foi retirado, é possível notar uma fina ironia do primeiro narrador que, colado ao olhar do autor implícito, mostra o descompasso entre a riqueza de um país periférico que se espelha grotescamente na civilização europeia com a imponência de suas carruagens, mas no fundo tem uma classe que está de pires na mão dependendo do capital estrangeiro. Ainda nesse capítulo, o primeiro narrador insinua maliciosamente que Cacambo, personagem de Basílio da Gama – metáfora da doce e ingênua nacionalidade, ainda num período pré-romântico – é devorado por Voltaire, que injeta nele uma boa dose de ironia. Como afirma o primeiro narrador, a ironia do filósofo venceu a doçura do poeta:

Pessoas do tempo, querendo exagerar a riqueza, dizem que o dinheiro brotava do chão, mas não é verdade. Quando muito, cai do céu. Cândido e Cacambo... Ai, pobre Cacambo nosso! Sabes que é o nome daquele índio que Basílio da Gama cantou no *Uruguai*. Voltaire pegou dele para o meter no seu livro, e a ironia do filósofo vencer a doçura do poeta. Pobre José Basílio! tinhas contra ti o assunto estreito e a língua escusa. O grande homem não te arrebatou Lindoia, felizmente, mas Cacambo é dele, mais dele que teu, patricio da minha alma (ASSIS, 2003, p. 159).

Desse modo, ironia e espelhamentos se constroem não só no plano do enunciado, mas também no da enunciação, seja através do distanciamento em relação à realidade externa, no último trecho citado, como também à interna, como se pode comprovar na fusão entre o ponto de vista de Aires e do primeiro narrador no penúltimo exemplo, ambos contemplados pelo sujeito da enunciação irônica. Machado vai assim apurando sua ironia, explorando o ludismo da narrativa, principalmente na relação entre o leitor e o narrador. Este questiona o fazer do texto, mas procura entrar em sintonia com aquele, que às vezes se torna uma espécie de duplo do narrador. Com relação a esse processo, afirma Almeida Magalhães:

[...] O narrador interrompe inúmeras vezes a narrativa para esclarecer algum aspecto obscuro ao leitor ou leitora, ou indicar o comportamento de leitura esperado. Ele demonstra estar apreensivo com a recepção por parte do leitor. Atento ao estabelecimento da verdade, o narrador refuta possíveis julgamentos e conclusões, procurando dirigir o entendimento. Para ilustrar a narração ou se fazer melhor compreender, faz afirmações de caráter geral, cita ou altera referências literárias e ditados populares (MAGALHÃES, 2006, pp. 251-2).

Ainda segundo Magalhães, o narrador direciona o leitor, insinuando que este entenda a sua verdade, descartando novas possibilidades de interpretações que ele poderia fazer. Outras vezes, acrescentamos, rompe com esse mesmo leitor, desafiando-o:

Não, leitor, não me apanhas em contradição. Eu bem sei que a princípio o andador das almas atribuiu a nota ao prazer que a dama traria de alguma aventura. Ainda me lem-

bram as palavras dele: “Aquelas duas viram passarinho verde!”. Mas se agora atribuía a nota à proteção da santa não mentia então nem agora. Era difícil atinar com a verdade. A única verdade certa eram os dois mil-réis. Nem se pode dizer que era a mesma em ambos os tempos. Então a nota de dous mil-réis equivalia, pelo menos, a vinte (lembra-te dos sapatos velhos do homem); agora não subia de uma gorjeta de cocheiro (ASSIS, 2003, p. 162 [grifo nosso]).

Como se pode notar, a identidade do primeiro narrador torna-se ambígua. Em alguns trechos, insistimos, integrado à voz do autor implícito, ele busca aliança com o leitor, quando ironiza, esperando que este capte sua mensagem latente; em outros, se distancia desse mesmo autor implícito, quando se torna vítima do discurso irônico deste, numa falsa onisciência. Percebe-se assim uma posição narcisista do primeiro narrador na medida em que quer construir uma narrativa totalizante, sem brechas, a fim de que o leitor não capte suas contradições. No entanto, o escrever supõe faltas e esse mesmo narrador, mesmo querendo controlar o texto, deixa lacunas, como ocorre com qualquer outra escrita.

Como esperamos ter demonstrado, o primeiro narrador não quer apenas direcionar a recepção do leitor, mas desafiá-lo, convocá-lo para o jogo ficcional. Esse jogo entre leitor, autor implícito, primeiro narrador e a posição ambígua de Aires (narrador e personagem) nos parece ser irônico, na medida em que há um velar e um desvelar, um tecer e um destecer num processo de sedução e de boicote do leitor. Se por um lado existe um narcisismo do primeiro narrador, colocado pelo autor implícito como vítima de um discurso irônico, ao querer construir um texto sem contradição, parece haver também esse mesmo narcisismo em outra personagem, no caso, Flora, mas num outro ângulo, já que ela não narra, mas é apenas personagem. Seu narcisismo é decorrente da indecisão.

Flora e a unidade imaginária

Flora, filha de Batista e Claudia, pode ser enfocada no romance como uma personagem que se constrói à sombra de uma sutil ironia. Indecisa, ela é o oposto da mãe Claudia, decidida, que manipula o marido. Referindo-se aos pais de Flora, afirma o primeiro narrador, aliado ao olhar do autor implícito:

Tal era aquele casal de políticos. Um filho, se eles tivessem um filho varão, podia ser a fusão das suas qualidades opostas, e talvez um homem de Estado. *Mas o céu negou-lhes essa consolação dinástica.*

Tinham uma filha única, que era tudo o contrário deles. Nem a paixão de dona Cláudia, nem o aspecto governamental de Batista distinguia a alma ou a figura da jovem Flora. Quem a conhecesse por esses dias poderia compará-la a um vaso quebradiço ou à flor de uma só manhã, e teria matéria para uma doce elegia. Já então possuía os olhos grandes e claros, menos sabedores, mas dotados de um mover particular, *que não era o espalhado da mãe, nem o apagado do pai*, antes mavioso e pensativo, tão cheio de graça que faria amável a cara de um avarento. Põe-lhe o nariz aquilino, rasga-lhe a boca meio risonha, formando tudo um rosto comprido, alisa-lhe os cabelos ruivos, e aí tens a moça Flora (ASSIS, 2003, p. 70 [grifos nossos]).

Nesse sentido, o famoso ditado “Tal pai, tal filho” poderia ser aqui ironicamente

te corrigido como “Tal mãe, qual filha?” Essa ironia é complementada por outra: a família Batista é sarcasticamente comparada a uma dinastia: “Mas o céu negou-lhes essa consolação dinástica” (ASSIS, 2003 p. 70).

Enquanto Natividade vê nos gêmeos o prolongamento de poder de sua classe, Claudia não consegue encontrar na filha Flora um futuro “grande”. Flora pode ser enfocada como espelho de Natividade. Ela vê a baronesa como uma espécie de mãe dupla. Escolher entre Pedro e Paulo é anular esse espelhamento, sutilmente marcado pela ironia nas reticências e no adjetivo “grande”:

Ao cabo, Flora cada vez gostava mais de Natividade. Queria-lhe como se ela fosse sua mãe, duplamente mãe, uma vez que não escolhera ainda nenhum dos filhos. A causa podia ser que as duas índoles se ajustassem melhor que entre Flora e Cláudia. A princípio, sentiu não sei que inveja amiga, antes desejo, quando via que as formas da outra, embora arruinadas pelo tempo, ainda conservavam alguma linha da escultura antiga. Pouco a pouco, foi descobrindo em si mesmo o introito de uma beleza, que devia ser longa e fina, e de uma vida, que podia ser *grande*... (ASSIS, 2003, p. 179 [grifo nosso]).

Constata-se, no trecho destacado, que a beleza de Natividade, machucada pelo tempo, é neutralizada pelo olhar de Flora, que se vendo como reflexo da mãe dos gêmeos, teria também em sua fantasia uma beleza fina e uma *vida grande*. O que marca a jovem Batista é a hesitação. Ela não consegue escolher entre Paulo e Pedro e morre sem fazer uma escolha. Flora quer manter a unidade dos gêmeos. Escolher um é renunciar a outro. Como afirmou Augusto Meyer, o equilíbrio da moça “está sempre na hesitação entre Pedro e Paulo, portanto, entre uma escolha e outra que a suprime” (MEYER, 1952, *apud* SOARES, p. 3). Em termos psicanalíticos, ela vive na unidade imaginária, não conseguindo estabelecer a castração, mantendo um eterno espelhamento numa “agonia narcísica”, conforme aponta Meyer:

Não podendo, não sabendo viver senão na plenitude, [Flora] espera o momento ideal que nunca vem, e morre de tanto esperar. Não sabe aceitar o meio termo que a realidade oferece, o compromisso entre o idealismo transfigurador e a sua posse num limite obrigatório. [...]. Querendo tudo sem renúncia, perderá tudo, num longo suicídio consciente, *através de uma agonia narcísica voltada para os quatro pontos cardeais da insatisfação* (MEYER, 1952, *apud* SOARES, 2010, p. 3 [grifo nosso]).

Como esperamos ter demonstrado, no plano das personagens, as hesitações de Flora, como as de Aires, se projetam nas oscilações do primeiro narrador, que ora se torna distanciado do autor implícito, tornando-se vítima deste quando busca contato com o leitor, ora se funde a esse mesmo autor implícito, lançando seu olhar irônico seja ao comportamento ambíguo de personagens que compõem a narrativa, seja ao momento histórico marcado pela instabilidade.

Mais do que descrever um período da História do Brasil, na passagem do Império para a República, Machado vai além, construindo uma narrativa, que é tecida não só no plano do enunciado, quando contempla de modo debochado o narcisismo e as oscilações das camadas dominantes do final do século XIX, como também no da enunciação. Nesse último plano, o discurso irônico se dissemina em várias instâncias, ora no nível dos personagens e do primeiro narrador narcisista – que aparenta ter objetivida-

de na narrativa, e finge ser subjetivo – ora no nível do leitor, que enredado no refinado jogo ficcional, pode ou não entender as intenções irônicas do autor implícito. Enfim, como afirma Sant’anna, o ludismo da narrativa vai além do enunciado e deve ser entendido no plano da escrita (SANT’ANNA, 1974, p. 124). Nesse jogo, o leitor pode ou não ser vítima de um golpe desse primeiro narrador oscilante, já que a ironia tem como traço marcante o deslizamento do sentido pelas diversas esferas do texto. Roberto Schwarz, analisando o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, afirma que o narrador dá um golpe no leitor:

Se prestarmos atenção nas pequenas rupturas que ocorrem a cada momento – agora eu sou esclarecido, em seguida eu sou cínico, em seguida eu sou vulgar, etc. – veremos que a cada uma dessas modificações é como se o narrador desse um salto atrás, se desidentificasse da personagem que ele compunha na frase anterior, e que, de certo modo, *ele está dando um golpe no leitor* (SCHWARZ, 1989, p. 48 [grifo nosso]).

Essa manobra está presente também em *Esau e Jacó* e parece ficar mais clara se levarmos em conta a natureza da ironia romântica. O golpe que o narrador pretende dar no leitor, nesse penúltimo romance machadiano, nem sempre funciona e muitas vezes este consegue se safar daquele, uma vez que sabe que não é Narciso, mergulhado na sua autocontemplação, nem acredita, como o primeiro narrador, na totalidade de seu texto. O leitor atento é apenas consciente de que tanto a escrita quanto a história têm suas lacunas.

Com sua refinada ironia, Machado de Assis continua atual, levando-nos a refletir sobre as grotescas instabilidades políticas da nossa história no final do século XIX. Como já demonstraram alguns pesquisadores, a República nasceu capenga no Brasil e permanece até hoje inconclusa, no seu sentido filosófico de prática efetiva de cidadania. Em pleno século XXI, ela ainda é inoperante e está à mercê de mesquinhos interesses, como no seu começo. Como afirma Renato Janine Ribeiro, a democracia só se efetiva sendo republicana e ela só se conserva “*contendo e educando os desejos*” (RIBEIRO, 2000, pp. 22-23 [grifo nosso]).

Descrevendo o nascer de nossa República, Machado ironiza as posições hesitantes das nossas camadas dirigentes que, num jogo narcísico infinito, não controlam seus desejos. Num estratégico distanciamento irônico, o escritor fluminense nos mostra também que os espelhos são sempre ilusórios e que a escrita especular, tão frequente nos diários, escapa sempre às intenções de quem escreve (BRANDÃO & OLIVEIRA, 2010, p. 17).

Referências bibliográficas

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOSI, Alfredo. “Uma figura machadiana”, in: *O enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BRANDÃO, Ruth Silviano & OLIVEIRA, José Marcos. "O escritor é, antes de tudo, um leitor", in: *Machado de Assis em linha*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, ano 3, n. 05, junho de 2010. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/número05/rev_num05_artigo03.asp. Acesso em 12/02/2012.

CARVALHO, José Murilo. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DALFARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1980.

DUARTE, Lélia Parreira. *Humor e ironia na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2006.

LUNCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York/ London: Methuen, 1984.

MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. "Vozes da narração em *Esaú e Jacó*", in: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó: Argos, 2006.

MEYER, Augusto. "Flora", in: *Machado de Assis*. 2 ed. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1952.

RIBEIRO, Renato Janine. "Democracia versus República: a questão do desejo nas lutas sociais", in: BIGNOTO, Newton (org.) *Pensar a República*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano. "Esaú e Jacó", in: *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

SCHWARZ, Roberto. "Novidade em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (transcrição, revista pelo autor, de conferência pronunciada no "I Encontro de professores de Literatura Brasileira - Machado de Assis: Texto e Contexto, realizada na Faculdade de Letras da UFRJ, 1989), in: SOARES, Mariana Baierle. *Linguagem: Revista Eletrônica de Popularização Científica em Ciências da Literatura*. 18 ed. São Paulo: Universidade Federal de São Carlos, 2010.

Disponível em: http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edição17att_mbsoares.php. Acesso em 17/01/2012.

SOARES, Mariana Baierle. "A construção dos personagens e do narrador em *Esaú e Jacó*", *Linguagem: Revista Eletrônica de Popularização Científica em Ciências da Literatura*. 18 ed. São Paulo: Universidade Federal de São Carlos, 2010.

Disponível em: http://www.letras.ufscar.br/linguagem/edição17_att_mbsoares.php. Acesso em 17/01/2012.