

TÍTULO DO TRABALHO			
<b>AS CONTRADIÇÕES EXPLICÁVEIS DE ESAÚ E JACÓ:</b> opção ética, cultura popular e determinismo na narrativa de um conselheiro duplicado			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Ana Clara Magalhães de Medeiros	Universidade de Brasília	UnB	Doutoranda
RESUMO (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p><i>Esaú e Jacó</i> (1904), de Machado de Assis, erige-se a partir de contradições decisivas. Índices aparentemente desprezíveis redimensionam-se na análise aqui proposta: a pitonisa cabocla do Morro do Castelo (consultada pela elite), o velho seu pai que toca cantigas em uma viola, o irmão das almas que encontra o eldorado, uma tabuleta que não se sabe como pintar, a morte de uma moça inexplicável. Observa-se, ainda, um tom profundamente fatalista que domina a narrativa, em movimento aparente de apagamento da logicidade humana. Instaura-se, assim, um problema de decisão ética, figurado na jovem Flora – morta pela impossibilidade de agir em plenitude, que não deixa de ser sintoma histórico (para se pensar com Lukács). História contada em um país por se fazer, articula gêmeos antagonistas e inseparáveis: metáfora maior da dubiedade social em período que clamava por grandes mudanças políticas, trazidas à tona pelo ímpeto libertador da literatura.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ 3)			
Machado de Assis; Destino; Ação Ética			
ABSTRACT (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p><i>Esaú e Jacó</i> (1904), by Machado de Assis is founded over crucial contradictions. Manifestations apparently simple become resized on our proposition: the mestiz phytoness of castle hill, the old father playing guitar, the souls' brother finding an Eldourado, a plaque impossible to colour, and the death of a inexplicable young lady. We notice yet a deep fatalistic tone which prevails throughout the narrative in a seemingly movement of effacement of human logicity. It is established a problem of ethical nature, figurated on Flora, dead by the impossibility to act, which cannot but be a historical symptom (thinking with Lucácks). The history, told on a country still about to be, the narrative articulates two rival and inseparable twins: eminent metaphor of the social dubiety, in a phase that where calling for big political changes, brought up from the dash and impulsive liberating literature.</p>			
KEYWORDS (ATÉ 3)			
Machado de Assis; Destiny; Ethic action.			
EIXO TEMÁTICO			
2. A luta libertadora da cultura e da arte			

## AS CONTRADIÇÕES EXPLICÁVEIS DE ESAÚ E JACÓ: opção ética, cultura popular e determinismo na narrativa de um conselheiro duplicado

Ana Clara Magalhães de Medeiros\*

*Nenhuma revolução se faz como a simples passagem de uma sala a outra.* Machado de Assis

*Esau e Jacó* (1904) é romance de Machado de Assis que pode ser situado em dois conjuntos relevantes de sua obra. Primeiramente, inclui-se no *esquema* de publicações machadianas mais conscientes, do ponto de vista estético e histórico – que vai de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) até seu derradeiro *Memorial de Aires* (1908). Depois, a narrativa integra alguns cadernos manuscritos que teriam por autor o Conselheiro Aires – como informa um editor incógnito na abertura da obra de 1904. Neste exercício, apresentam-se alguns pontos analíticos que fazem desta uma narrativa muito destacada na poética machadiana, justamente por partir de referenciais composicionais e históricos diversos daqueles empregados nos romances que o antecedem, como também por enformar, ao lado do *Memorial*, um legado de Aires enxertado na prosa deixada por Machado de Assis.

“Há contradições explicáveis” – ressalta o narrador de *Esau e Jacó* no capítulo quinto, que leva por título tal máxima. Desvelar as contradições explicáveis, bem como perscrutar aquelas que não se explicam ao longo da narrativa é nosso objetivo maior neste trabalho. Nesta direção, apresentar também, a opção ética que avulta do literário, por mais que este se insinue dominado por uma lógica automatizada, maquinal em quase todo o desenrolar do romance.

A primeira contradição se insere no âmbito da espacialidade do romance: diferentemente da geografia romanesca dos demais livros machadianos lançados a partir de 1880, *Esau e Jacó* principia no Morro do Castelo, periferia da cidade do Rio de Janeiro. Um breve apanhado literário e histórico-espacial pelas três narrativas que antecedem a de 1904 pode mostrar com clareza essa *explicável* problemática que Machado nos impõe.

A primeira referência urbana de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é Catumbi – região central do Rio, onde as famílias de classe média alta instalavam sobrados e chácaras até finais do século XIX. Lá estava a propriedade de Cubas quando este expirou em 1869 – diz-nos a página inicial de suas memórias.

---

\* Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PÓS-Lit) da Universidade de Brasília (UnB). Pesquisadora bolsista CAPES.

Na obra seguinte, *Quincas Borba* (1891 – sem considerar a versão em folhetim de 1866), deparamo-nos, desde o primeiro parágrafo, com o personagem Rubião “à janela de uma grande casa de Botafogo” (ASSIS, 2008, p. 47), moradia confortável situada, portanto, no bairro que foi, até princípios do século XX, “reduto privilegiado da aristocracia” (TEIXEIRA, p. 3).

*Dom Casmurro*, finalmente, apresenta-nos um indivíduo solitário que optara por alguma reclusão no Engenho Novo – embora o primeiro capítulo já nos faça crer que o personagem pudesse ir a Petrópolis (região nobre para passeios e divertimentos) quando quisesse. Por mais que, desde seus primórdios, o Engenho Novo tenha sido considerado região de subúrbio, não aparenta ser periférica a localidade onde morou Bento Santiago no fim de sua vida. Ainda composto, no século XIX, por chácaras, fazendas e solares – como destaca a geógrafa Adriana Silva (2014) –, o Engenho Novo não permite (senão pela distância que apresentava em relação à zona central da cidade) exatamente a narração de um *História dos Subúrbios* (ASSIS, 2008c, p. 42). Tal título advém de formulação do próprio Bentinho acerca do livro que quis compor. No segundo capítulo de suas memórias sobre Capitu, destaca a obra de padre Luiz Gonçalves do Santos (que leva o mesmo título), para concluir que tampouco ele – o Dom Casmurro – fora capaz de compor a tal narrativa suburbana. Segundo Silva Junior (2013), somente no Morro do Castelo é que tal história popular, do subúrbio, começa a ser contada.

“Cousas futuras” – capítulo inicial de *Esau e Jacó* – revela um deslocamento geográfico que tem reverberações decisivas dentro da obra machadiana, da trama contada por Aires e da conformação social e política do Rio de Janeiro (que não deixa de ser metonímica de toda grande cidade brasileira). A reviravolta estrutural (da geografia e do romance) tem início no movimento de duas senhoras vindas de Botafogo:

Era a primeira vez que as duas iam ao morro do Castelo. Começaram de subir pelo lado da Rua do Carmo. Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi (...). Natividade e Perpétua conheciam outras partes, além de Botafogo, mas o morro do Castelo, por mais que ouvissem falar dele e da cabocla que lá reinava em 1871, era-lhes tão estranho e remoto como o clube. O íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira mortificavam os pés às duas pobres donas (...) lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre, todos olhavam espantados para elas, que aliás

vestiam com grande simplicidade, mas há um donaire que não se perde, e não era vulgar naquelas alturas (ASSIS, 1997, p. 1).

Dado extraído da materialidade literária é que “muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá [morro do Castelo] foi”, inclusive as irmãs sobre quem o narrador poussa o olhar. Um lugarejo “estranho e remoto” para quem circulava usualmente por Botafogo, Catete ou Andaraí – demais bairros que ambientam o romance. Perceba-se que as senhoras são cuidadosamente chamadas de “pobres donas” por terem de pisar o “íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira” a que, certamente, estavam acostumadas as lavadeiras, soldados e empregados de toda sorte que por ali passavam ordinariamente – espantados, naquele dia, pela presença de damas com tamanho *donaire*, pouco comum “naquelas alturas”.

Sobre esse início de prosa espacialmente inovador, Hermenegildo Bastos advert: “Se a narrativa realça a ida ao morro e por ela começa é porque esta é uma história do Rio de Janeiro. Sendo uma história do casal Santos, esta não pode, entretanto, ser entendida senão como parte (e clímax) da história da cidade” (BASTOS, 2012, p. 66). A gente Santos, o morro primeiramente visitado, a cidade do Rio de Janeiro e a condução desta história por Aires estão absolutamente imbricadas, por meio daquele procedimento literário que Antonio Candido chamou de redução estrutural desde *Formação da literatura brasileira* (2000).

Percorrer a segunda metade do século XIX pelos pés mortificados de Natividade ao subir o morro, pela dança ensaiada nos quadris da cabocla Bárbara, pelas contendas ideológicas dos irmãos Pedro e Paulo, pelas estratégias políticas de Dona Cláudia Batista ou pelo impasse nominal da tabuleta do velho Custódio é adentrar uma série de contradições históricas que explicam a narrativa carioca – senão brasileira – dos subúrbios.

Uma das primeiras personagens a que somos apresentados é a cabocla – que com seu velho pai forma dupla significativa da cultura popular. A cena é desconcertante pelo choque entre a concepção clássica de visitas a oráculos (suscitada pelo narrador ao mencionar a Pítia de Ésquilo) e o modo como se desenrola esta consulta à vidente. A grande revelação explica pouco – “cousas futuras!” (ASSIS, 1997, p. 5) é a sentença definitiva da pitonisa do morro – pitonisa, ironicamente, machadiana. A despeito das expectativas de Natividade e de suas perguntas incessantes sobre a qualidade do porvir de seus filhos, a cabocla encerra a cerimônia bem ao gosto popular:

E a filha, não tendo mais que dizer, ou não sabendo que explicar, dava aos quadris o gesto da toada, que o velho repetia lá dentro:

*Menina da saia branca,  
Saltadeira de riacho,  
Tropa-me neste coqueiro,  
Bota-me os cocos abaixo.  
Quebra coco, sinhá,  
Lá no cocá,  
Se te dá na cabeça,  
Há de rachá;  
Muito hei de me ri,  
Muito hei de gostá,  
Lelê, coco, naiá*  
(ASSIS, 1997, p. 6).

O capítulo de abertura de *Esau e Jacó* finaliza-se assim – sem que Natividade, Perpétua ou mesmo o narrador intervenham no controle que a família cabocla assume sobre o discurso e, conseqüentemente, sobre o próprio capítulo. A “história dos subúrbios” – parece sugerir quem a arquiteta – poderia ser contada por quem, de fato, o povoa. As páginas seguintes mostrarão que o ponto de vista oscila geograficamente, com uma narrativa que seguirá para Botafogo e para o centro carioca que comumente permeou os romances machadianos. A previsão advinda do morro, contudo, persistirá, como destino necessário, até o desfecho do livro.

Apesar de breve, não nos parece despreziosa a inserção de uma cantiga de viola, bem como das figuras marginais num romance que é chistoso, mas embebido do capital simbólico erudito (saliente-se que a epígrafe da obra – *Dico, che quando l'anima mal nata...* – é de Dante Alighieri). Para tratar de cultura popular como elemento ativo na composição romanesca importa trazer à discussão o teórico russo que, durante o stalinismo, escreveu tese sobre o realismo no contexto festivo de François Rabelais. Apologética da liberdade e do corpo coletivo, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2008) pode fornecer premissas importantes também para a reflexão a respeito das *fontes populares* (BAKHTIN, 2008, p. 2) em obra produzida pelo romancista insigne da nossa cultura mais elevada:

Os gêneros artísticos e burgueses da praça pública estão frequentemente tão estreitamente misturados, que é por vezes difícil traçar um limite preciso entre eles. Os camelôs que vendiam drogas eram também comediantes de feira; os “pregões de Paris” eram colocados em versos e cantados com diversas melodias; o estilo dos discursos dos charlatães de feira não se distinguia em nada do estilo dos vendedores de romances de quatro centavos (...). A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra (BAKHTIN, 2008, p. 132).

No morro, o povo tem direito à palavra – permite-nos entender o capítulo que se encerra com uma canção jocosa da “menina de saia branca/saltadeira de riacho”. Há que se fazer, é claro, algumas concessões: Bakhtin, primeiramente, não conheceu a cultura brasileira ou a produção de Machado de Assis, de modo que toda aproximação entre a literatura de um e a teoria de outro é sempre resultante de inferência crítica, que, cremos, pode ser realizada se ponderados certos limites. Note-se que o intelectual russo, neste trabalho, dedicou-se ao estudo da literatura europeia (sobretudo francesa) ensinada durante o fim da Idade Média e o Renascimento.

Por mais distante que a prosa brasileira de 1904 esteja de tal período, não é forçoso perceber que o romance burguês que nos chegou é em muito legatário daquela mescla de gêneros que circulava em camelôs, feiras ou praças públicas de Paris. Os pregões transformados em versos e os romances de quatro centavos vendidos na feira estão certamente relacionados à possibilidade que o romance moderno adquiriu de enxertar, por exemplo, uma cantiga mulata algumas páginas depois de uma frase de Dante. A literatura caminhou, portanto, como um dos últimos lugares de “exterritorialidade”, de superação da ordem oficial, já que a ascensão do individualismo – estritamente vinculada às premissas do capitalismo que se vinham gestando desde o Renascimento – procurou extirpar espaços coletivos de libertação (como as praças e feiras).

O morro do Castelo, em fins do século XIX brasileiro, despontava como um dos lócus que, pela condição de subúrbio, permitia práticas (como a religiosidade popular e a expressão artística desfeticizada) não oficiais que, muitas vezes, eram buscadas pela elite que oficialmente a repudia. Trazer tal cenário – que não se mostra apenas como cenário por ser também mote narrativo da obra – para a abertura do romance é assumir, por mais que de

modo esquivo, a mesma convicção que Bakhtin deflagrara nos autores renascentistas: “convicção da necessidade e da possibilidade de uma mudança e de uma renovação radical de toda a ordem existente” (BAKHTIN, 2008, p. 239).

De Aires não esperamos muita convicção de nada. Mas é certo que há alguém, além deste narrador, ou mesmo do editor-enformador dos manuscritos, que enxerga ou quer criar condições para que se enxergue tal possibilidade, como completa Bastos: “até mesmo a construção da obra, o trabalho do escritor (não me refiro nem ao “editor” nem ao narrador), parece ser dominada por tais mecanismos, mas é aí, na atividade poética, que a dimensão humana, do destino humano, se fará presente” (BASTOS, 2012, p. 67-68).

Há algo de decisivo em *Esaú e Jacó* no que diz respeito à consideração do destino dos homens. A lógica determinista e definitiva buscada por Natividade no morro permanece ao longo do romance de várias formas distintas – seja pela insistência da profecia na memória de quem a escutou, seja na fatalidade que acomete a menina Flora, seja pela casualidade que torna rico um pobre irmão das almas. Analisar tais eventos e acasos, administrados por uma narrativa que por vezes se mostra quase maquinal passa a ser nosso interesse principal depois de revelada a predição de um adivinha que não prevê nada muito diferente do que se poderia esperar de dois jovens filhos de um “capitalista e diretor de um banco” (ASSIS, 1997, p. 15) no Brasil do século XIX: “Serão grandes, oh! grandes!” (IDEM, p. 5).

O caso do irmão das almas se impõe tão logo finda a visita das senhoras de Botafogo à Bárbara. Tão contente que estava com o anúncio da cabocla sobre o futuro grandioso dos filhos, Natividade, ao ouvir um mendigo pedir esmolas para a missa das almas, entrega-lhe uma nota de dois mil réis, quantia absurda, à época, de se dispensar em uma bacia de caridade. O narrador de “bisbilhotice saborosa”, como Antonio Candido (2004, p. 22) alertou sobre os contadores machadianos, esclarece o resultado da misericórdia materna:

E a nota sempre limpa, uns dous mil-réis que pareciam vinte. Não, não era falsa. No corredor pegou dela, mirou-a bem; era verdadeira. De repente, ouviu abrir a cancela em cima, e uns passos rápidos. Ele, mais rápido, amarrotou a nota e meteu-a na algibeira das calças; ficaram só os vinténs azinhavrados e tristes, o óbolo da viúva (ASSIS, 1997, p. 8).

Fica registrado que o mendicante agraciado com a esmola milagrosa (evento casual) guardou-a para si – metendo-a na algibeira das calças (ato causal). A informação permanece aí nos princípios do livro, até ser acionada, outra vez, somente no capítulo de número 74, quando se revela a sorte alcançada pelo irmão devoto:

Chamava-se então Nóbrega; outrora não se chamava nada, era aquele simples andador das almas que encontrou Natividade e Perpétua na Rua de S. José, esquina da Misericórdia. Não esqueceste que a recente mão deitou uma nota de dous mil-réis à bacia do andador. A nota era nova e bela; passou da bacia à algibeira, no fundo de um corredor, não sem algum combate.

Poucos meses depois, Nóbrega abandonou as almas a si mesmas e foi a outros purgatórios, para os quais achou outras opas, outras bacias e finalmente outras notas, esmolas de piedade feliz. Quero dizer que foi a outras carreiras (...). Quando tornou, trazia alguns pares de contos de réis, que a fortuna dobrou, redobrou e tresdobrou. Enfim, alvoreceu a famosa quadra do “encilhamento” (ASSIM, 1997, p. 152-3).

O narrador explica – sem muitos pormenores – que este Nóbrega, que antes de receber os dois mil réis não se chamava nada, pôde ir a “outras carreiras” depois do investimento que fez (meter a nota doada na algibeira das calças). O alvorecer doencilhamento tresdobrou os contos de réis do indivíduo que se tornou rico emergente. A reviravolta acontecida a esta fortuna é apresentada fingidamente de forma quase aleatória: por um incidente casual (a quantia generosa doada por uma mãe satisfeita) desenrola-se uma sorte causal (o enriquecimento progressivo do beneficiário).

Não fosse a frase enxuta que dá fim ao parêntese sobre Nóbrega (“Enfim, alvoreceu a famosa quadra doencilhamento”), o leitor estaria imerso em uma rede de acontecimentos puramente acidentais que reverberam num jogo simples de causa e consequência. Como no metonímico caso do pedinte, a narrativa também quer insinuar-se como orquestrada por lógicas deterministas – artifício quase ardiloso de quem arquiteta este romance.

Citação de pensador ocupado em identificar os elementos determinantes da obra de arte (reflexo do mundo), György Lukács, pode impulsionar tal discussão:

(...) o que é possível chamar de acidental na representação artística? Sem elementos acidentais, tudo é abstrato e morto. Nenhum escritor pode

representar algo vivo se evitar completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade. Será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente “necessária”? Ou, ao contrário, esta necessidade decorre das relações dos personagens com as coisas e com os acontecimentos nos quais se realiza o seu destino e através dos quais eles atuam e sofrem? (LUKÁCS, 2010, p. 151).

Ressalte-se que estamos diante de um Lukács ainda jovem, autor de “Narrar ou descrever?” (1936). Mas já aqui, desvela relação decisiva entre o que é acidental – casual, como o depósito da nota valiosa na bacia do pedinte – e o que se mostra inerente ao plano da necessidade humana – histórica, como o fenômeno econômico do encilhamento que alterou a *sorte* brasileira do século XIX – dentro da obra de arte. A pergunta feita pelo pesquisador húngaro no trecho destacado já encaminha nossa inquietação analítica para com o caso Nóbrega.

A narrativa quer se mostrar maquinal: uma nota depositada tresdobrada e faz ascender um andador do morro. Acontece que aí se enraíza uma série de relações entre o personagem e a coisa, entre o personagem e a realidade objetiva. Pouco importaria a descrição do óbulo não estivesse este vinculado ao personagem. Que, por sua vez, participa de um momento singular do capitalismo em que a moeda, de forma abstrata e, portanto, fantasmagórica, multiplica-se.

Quase no mesmo ano de publicação de seu ensaio célebre sobre o mecanismo do narrar, Lukács desenvolve seu *Romance histórico* (1936/37). O estudo fornece aporte teórico ainda mais sofisticado para o caso literário em questão:

esses objetos [cidade medieval ou clã escocês dos romances de Walter Scott] são componentes da vida e dos destinos de homens cuja psicologia se situa no mesmo nível de desenvolvimento histórico desses objetos ou, em outras palavras, cuja psicologia é um produto dos mesmos conjuntos sociais e históricos que constituem tais objetos (LUKÁCS, 2011, p. 232).

Aqui lançamos ressalva similar àquela apresentada quanto à apropriação de algumas premissas bakhtinianas: Lukács analisa a obra do que considera como primeiro romancista histórico europeu, Walter Scott. Quase todo seu esforço teórico, neste livro, dá-se no

sentido de demonstrar como é efetiva a vinculação entre os destinos dos personagens e a materialidade histórica na pena de Scott. Pulando do século XVIII para meados do XIX, das cidades escocesas para o Rio de Janeiro, consideramos que segue pertinente a consideração lukacsiana para estudo do imbróglio lançado em *Esau e Jacó*: a nota de dois mil réis compõe a própria vida de Nóbrega – como a conhecemos. Sua existência torna-se mote narrativo justamente porque, ligadas à materialidade, sua psicologia e seu destino revelam o conjunto social e histórico que movimenta o país. A biografia do irmão das almas é um capítulo sucinto (por opção do narrador) da história do encilhamento no Brasil.

Uma breve incursão histórica faz-se necessária neste ponto:

O primeiro ano da República foi marcado por uma série de negócios e de especulação financeira conhecida como Encilhamento (...). Desde os últimos dias do Império, contatava-se que o meio circulante – quantidade de moeda em circulação no país era incompatível com as novas realidades do trabalho assalariado e do ingresso em massa de imigrantes. (...) Rui Barbosa baixou vários decretos com o objetivo de aumentar a oferta de moeda e facilitar a criação de sociedade anônimas. A medida mais importante foi a que deu a alguns bancos a faculdade de emitir moeda (FAUSTO, 1995, p. 252).

Assim descreve Boris Fausto o fenômeno de ordem econômica ocorrido no Brasil justamente no período flagrado por este romance machadiano – de transição entre Império (louvado por Pedro) e República (sonhada por Paulo). Evento diretamente vinculado ao fim da escravatura (1888), o encilhamento tornou o dinheiro ainda mais espectral. A participação da Inglaterra, com concessão de empréstimos públicos em larga escala aos países latinos, sobretudo a partir de 1888, também foi decisiva (como adverte Felipe Filomeno, 2010).

A descrição do historiador não é, em muito, diferente da apresentada pelo conselheiro Aires, no capítulo pretensamente intitulado “Um eldorado”, que antecede aquele responsável por nomear o felizardo irmão das almas:

Certo, não lhe esqueceste o nome, encilhamento, a grande quadra das empresas e companhias de toda espécie. Quem não viu aquilo não viu nada. Cascatas de ideias, de invenções, de concessões rolavam todos os dias, sonoras e vistosas para se fazerem contos de réis, centenas de contos,

milhares, milhares de milhares, milhares de milhares de contos de réis. Todos os papéis, aliás, ações saíam frescos e eternos do prelo (...). Cada ação trazia a vida intensa e liberal, alguma vez imortal, que se multiplicava daquela outra vida com que a alma acolhe as religiões novas. Nasciam as ações a preço alto, mas numerosas que as antigas crias da escravidão, e com dividendos infinitos (ASSIS, 1997, p. 151).

Se bem poderia estar alocado num livro de história do Brasil, o parágrafo também soluciona a questão emblemática que envolve a fortuna de Nóbrega. A apresentação literária do *eldorado* que foi o encilhamento, com todos os seu papéis e contos de réis multiplicados, que repercutiriam em “dividendos infinitos”, mais numerosos que os do período de escravidão, é justamente o que fornece ao leitor ferramentas para suspeitar que o que faz progredir o irmão das almas não é simplesmente um incidente casual ou uma lógica de causa e efeito (recebeu os dois mil contos, logo ficou rico), senão uma conjuntura provocada pela “dinâmica da economia-mundo capitalista” (FILOMENO, 2010, p. 1) de que o país, e por extensão, seus cidadãos-personagens, fizeram parte. Para elucidar o caso, Bastos continua:

Ligando as duas lógicas, o dinheiro. Natividade presenteia Bárbara com uma quantia cinco vezes superior a que era o costume se pagar pelos serviços da cabocla; ao irmão-das-almas ela dá uma nota de dói mil-réis. Essa mesma nota se multiplicará. Mas Nóbrega não é um caso isolado. Ele e Santos são idênticos: sabendo usar o descontrole a seu favor, ambos enriquecem (BASTOS, 2012, p. 77).

Fica explícito, assim, que os elementos casuais ou causais do romance estão necessariamente ligados ao destino das personagens – a nota (inerente ao mundo objetivo) interfere no rumo das ações dos homens (Nóbrega mendigo; Santos banqueiro) e modifica seus mundos subjetivos. Está cumprida a premissa básica da narração conforme reclama Lukács: os elementos acessórios estão a serviço do descobrir da necessidade humana. Necessidade embotada por algo espectral – o dinheiro – sobretudo, em tempos de encilhamento:

O capitalismo, ao transformar dinheiro em mercadorias, que servem de matérias constituintes de um novo produto ou de fatores do processo de

trabalho, ao incorporar força de trabalho viva à sua objetividade morta, transforma valor, trabalho passado, objetivado, morto em capital, em valor que se valoriza a si mesmo, um momento animado que começa a “trabalhar” como se tivesse “amor no corpo” (MARX, 1985, p. 160-161).

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

Mais um exemplo de ação-conjuntural apresentada em *Esau e Jacó* serve para ampliar a discussão. Trata-se do caso de Custódio, pequeno comerciante assolado pela instabilidade dos regimes brasileiros. Sua loja era a *Confeitaria do Império*; seu problema, o uso de nome que remetia a um regime que acabara de cair; sua preocupação, perder fregueses partidários da República nascente ou do Império desfeito. Um relação causal que lhe afetava diretamente: cai o Império, logo cai o prestígio de seu negócio, cujo nome (agora antiquado) é estampado pela tabuleta. O mais chistoso – ao mesmo tempo que grave – é perceber, nas falas do velho proprietário, como o destino do país permanecia sob decisões e ações inconstantes ou pouco confiáveis:

[Aires] – Mas pode pôr “Confeitaria da República”...

[Custódio] – Lembrou-me isso, em caminho, mas também me lembrou que, se daqui a um ou dous meses, houver nova reviravolta, fico no ponto em que estou hoje, e perco outra vez o dinheiro.

[Aires] – Tem razão (...).

[Custódio] – Sim, vou pensar, Excelentíssimo. Talvez convenha esperar um ou dous dias, a ver em que param as modas, disse Custódio agradecendo (ASSIS, 1997, p. 130-133).

Pela voz de um pequeno-burguês, temos acesso à falta de credibilidade inspirada pelas instituições brasileiras. Pouco depois de proclamada a República – sabem lá os personagens porquê ou por quem –, o comerciante pondera (com razão, assegura o respeitado Conselheiro Aires) que substituir *Confeitaria do Império* por *Confeitaria da República* possivelmente implicaria perda de dinheiro, posto que a situação política do país

pode ter “reviravolta” em um ou dois meses. Em fins da discussão, enuncia-se a expressão que sintetiza o curso da nossa política: “a ver em que param as modas”.

Há algo de trágico nesta quase anedota ensaiada por um narrador de ironia fina. A tabuleta – despencada por velha e corroída como o Império – pode levar qualquer nome, desde que agrade a todos, num niilismo nominal que remete ao nosso desdém histórico com a implementação de estruturas governamentais sérias: o nome significa pouco, importa mais que as instituições permaneçam imutáveis. Uma economia feita de eldorados; uma política feita de modas; um destino sobre o qual não se pode dizer mais nada além de “cousas futuras”. Tal conjuntura Aires narrou no século XIX, Machado de Assis publicou no século XX, nós lemos – e vivemos – no XXI. O cenário literário – por responsivo à vida – é de auto-ironia, com nesgas de crueldade. Isso o deflagrou Augusto Meyer, como traço inerente à prosa machadiana em geral:

Em todo esse dar de ombros que é a obra de Machado, há um espectador que julga, mas se compraz na vaidade do espetáculo. Sem espetáculo, acabou-se o vício gostoso da ironia. Quem humoriza tem de certo modo a ilusão do camarote, pensa que está acima dos outros, pobres diabos na platéia. É verdade que o *humour* envolve uma forma de auto-ironia, como se tratasse de evitar o ridículo dessa ilusão. Mas o humorista depende do seu espetáculo e afirma o direito de julgar. O mundo é absurdo, a vida é uma farsa, diz ele. Traçou, portanto, na exuberância da realidade uma perspectiva singular e, pelo determinismo do ponto de vista, tornou-se o escravo de sua visão (MEYER, 2008, p. 61).

O crítico capta com exatidão o riso vaidoso, ao mesmo tempo que contido dos narradores machadianos. A proposição de nomes por Aires, bem como as respostas de Custódio reveladoras da galhofa que é a história brasileira denunciam que o escárnio é doloroso porque sabemos ser exemplar da nossa própria miséria. As preocupações do pequeno comerciante refletem, a um só tempo, o particularismo de suas inquietações políticas e o determinismo histórico infiltrado na cultura brasileira: “A vida é uma farsa” – ensina o caso da tábua de madeira. Crer na ilusão montada pela fatalidade é ridículo – pensa Aires e por isso narra. Como que buscando absolvição. Ocorre que seu ponto de vista, como adverte Meyer, muitas vezes, está também embotado por esse automatismo controlador, que controla o destino do país, a escrita das letras na tabuleta, o andamento da

narração de um intelectual impelido a contar alguma coisa. O narrador, enfim, opta por observar curioso os atos do atordoado Custódio e se compadece dele (por isso freia o riso), embora se compadeça mais de si mesmo.

*Esau e Jacó* alterna, portanto, entre duas opções narrativas: a que descortina o destino dos personagens “engastado numa realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta” (AUERBACH, 2011, p. 414) (como na apresentação do encilhamento escondido no sucesso de Nóbrega); e aquela que sucumbe ao determinismo, ao automatismo generalizado por esbarrar nos limites impostos pela nossa própria história. Ora apontando saída, ora resignando-se à auto-piada (como intui Meyer sobre o narrador machadiano em geral), Aires tateia dentro do inexplicável e, por isso, apresenta-nos a sorte de Flora.

A presença singular da menina Batista já foi bastante estudada pela crítica machadiana – com destaque para as inferências de Meyer (2008) e Candido (2004), que serão acionados ainda neste trabalho –, mas resta pensar sobre o lugar desta figura (que consideramos a mais próxima do Conselheiro Aires) entre as lógicas narrativas deflagradas. Antes de tudo, cabe mirada sobre a explicação de Aires a respeito da inexplicabilidade da outra:

— Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dous olhos, outros matam-se de desespero (ASSIS, 1997, p. 67-68).

Se Flora morreu entre dois olhos ou matou-se de desespero não sabemos elucidar ao certo: o fato é que morreu. Não muito tempo depois de proferida a explanação do Conselheiro sobre ela. A passagem de Flora pelo mundo do romance não se termina de pintar – é interrompida pela necessidade de escolha entre duas opções aparentemente opostas, mas que, se miradas pormenorizadamente, parecem-se muito (ao menos na visão apaixonada de Flora e na enfadada do Conselheiro).

O narrador e a jovem vão nos mostrando que, por mais ou menos tinta que se coloque, por mais pinceladas que se dê, Pedro – com seu ímpeto imperial – e Paulo – representante da assunta República – assemelham-se na banalidade de seus ideais. Como no

saco da tabuleta de Custódio, um nome não difere muito do outro – no máximo, causarão uma ou outra reviravolta, alguma balbúrdia e, depois de passadas as modas, a tabuleta, os irmãos e o regime político do Brasil seguirão intocados.

Os gêmeos são sempre os mesmos: seguem à risca a sina de almas mal-nascidas que brigaram no ventre materno – lógica fatalista expressa outra vez. Por mais que evitem as contendas depois da morte de Flora ou mesmo prometam, diante do corpo moribundo da mãe, não pelear mais, dentro de alguns dias ou meses, tudo será como sempre – compõe-se, portanto, uma metáfora sutil dos governos brasileiros do momento histórico flagrado pelo romance.

A instabilidade dos dois é objetificada nas visões de Flora, que marcam sua despedida do mundo:

Outras vezes, a visão ficava sem o sonho, e diante dela uma só figura esbelta, com a mesma voz namorada, o mesmo gesto súplice. Uma noite, indo a deitar-lhe os braços sobre os ombros com o fim inconsciente de cruzar os dedos atrás do pescoço, a realidade, posto que ausente, clamou pelos seus foros, e o único moço se desdobrou nas duas pessoas semelhantes. A diferença deu às duas visões de acordada um tal cunho de fantasmagoria que Flora teve medo e pensou no diabo (M.D.A., 1997, p. 163).

O sonho desfeito e a visão de acordada – os gêmeos continuam dois inconciliáveis conciliados – fazem a menina temer e pensar no diabo. *Esau e Jacó* é livro de desdém com sonhos e de cumprimento de predestinações seculares. Mas Flora não aceita – ou não escolhe, como prefere Candido:

Através da crônica aparentemente corriqueira de uma família da burguesia carioca no fim do Império e começo da República, surge a cada instante este debate, que se completa pelo terceiro personagem-chave, a moça Flora, que ambos os irmãos amam, está claro, mas que, situada entre eles não sabe como escolher. É a ela, como a outras mulheres na obra de Machado de Assis, que cabe encarnar a decisão ética, o compromisso do ser no ato que não volta atrás, porque uma vez praticado define e obriga o ser de quem o praticou. Os irmãos agem e optam sem parar, porque são as alternativas opostas; mas ela, que deve identificar-se com uma ou com

outra, se sentiria reduzida à metade se o fizesse, e só a posse das duas metades a realizaria; isto é impossível, porque seria suprimir a própria lei do ato, que é a opção. Simbolicamente, Flora morre sem escolher (CANDIDO, 2004, p. 26).

Enquanto Flora permanece na dúvida ética, de quem conhece a necessidade do ato definitivo, “os irmãos agem e optam sem parar”. Perceba-se que neles opera a lógica maquinal: entregues à causalidade, à casualidade ou a simples banalidade das escolhas fáceis, dentro das opções postas, escolhem constantemente, posto que seu único fim é a contraposição ao outro igual. Em nenhum momento, os gêmeos sentem-se impelidos a agir com consciência refletida: nunca consideram uma humanidade mais complexa que se construa para além deles. Seus atos não requerem ponderação por serem, nada mais, que a oposição condicionada – num partidarismo infantil que faz pensar na nossa política cambiante, bem representada pela figura de Dona Cláudia, mãe de Flora, capaz de fazer passar o marido de conservador a liberal em pouco mais de três dias (opção imediata se a nova República queria representantes do liberalismo).

Diferente da mãe, a jovem Batista avalia que as ações precisam ter dimensão ética, não sendo cambiáveis de acordo com as *modas*. Se para Candido, Flora morre sem escolher; para Silva Junior, morre porque prefere o trespasse a uma conjuntura estática que não a completa. Para o estudioso da *decomposição biográfica* em Machado de Assis, “o universo incerto e silencioso da morte confronta-se com a lógica racional dos vivos” (SILVA JR, 2008, p. 16). Por mais incerta e atemorizadora que seja a morte, insurge-se, para Flora, como opção diversa das lógicas dos vivos, lógicas que não a satisfazem, por serem mesmo, profundamente, incompletas. Para fechar o aparato crítico sobre a menina inexplicável, complementa, ainda, Augusto Meyer: “Para ela a plenitude vive num centro ideal como fantasma inatingível. (...) Não podendo, não sabendo viver senão na plenitude, espera o momento ideal que nunca vem, e morre de tanto esperar” (MEYER, 2008, p. 33).

Ora, os três pensadores (e nós) concordamos que Flora quer a plenitude – modo de viver escolhido honestamente pela pintora inconformada que um dia Aires explicou. Se a plenitude não chega, por mais que se espere, a opção é morrer. Embora o Conselheiro nos apresente outra saída: o narrar – ação ética que coletiviza o problema, já que a opção de Flora (o trespasse) individualiza o embate. Para todos os personagens do romance, à exceção do que o narra, o fim da moça resulta de uma fragilidade sua, não de uma limitação conjuntural, como estamos pontuando. Na tanatografia (escrita de morte), a opção por

narrar é força vital e analítica do Conselheiro. Mas sua obra é diário-autobiográfica. O elemento discursivo, da ordem do dia, permanece guardado em uma secretária – e somente na editoria fingida, no campo tanatográfico machadiano, este dizer e analisar se torna possível. São os narradores de Machado, afastados, fora do espetáculo, analisando o espetáculo humano-brasileiro (SILVA JR, 2008).

Diante de tudo o que envolve a agonia e o adeus de Flora – personagem profundamente lúcida, apesar dos delírios que a acometem – parece-nos pertinente inseri-la em discussão ontológica lançada por Lukács:

O que faz nascer tais concepções de mundo (...) em pensadores profundos e lúcidos como Aristóteles e Hegel, é uma necessidade humana elementar e primordial: a necessidade de que a existência, o curso do mundo e até os acontecimentos da vida individual – e estes em primeiro lugar – tenham um sentido (LUKÁCS, 2013, p. 48).

A menina esperava por um sentido (de suas ações, das ações dos que a rodeavam, do mundo e do Rio de Janeiro que a circundavam) que não veio. Se em *Esau e Jacó* tudo tem sentido superficial maquinalmente atribuído, Flora requer o cumprimento de necessidades humanas elementares e primordiais – como o sentido e a plenitude. Possivelmente por isso, Aires faz questão de dar a moça, tão precocemente extinta, tamanho destaque em seus cadernos.

Iniciamos este trabalho sob o mote das *contradições explicáveis* que em algum momento se precisavam explicar. A imagem de Flora erige como agregadora de todas elas. Primeiramente, apresentamos a profecia de uma cabocla do morro que diz nada além de “cousas futuras” – pela fragilidade da predição, desmoronada em futuro que não chega, lembra, em muito, a cartomante outrora apresentada por Machado em conto trágico (1884; 1999). O tema do destino predeterminado, observado em perspectiva desconfiada e crítica não é incomum na poética machadiana. A sentença anunciada no primeiro capítulo domina o círculo de Natividade – que morre sem chegar a ver as tais “cousas” – e de seus filhos, crescidos sob a égide de serem grandes – cada um maior que o outro. Flora, contudo, não tem futuro. Obstinação a viver apenas se em plenitude, não passa além do presente, que não lhe ofereceu mais alternativas que a resignação e a vivência automatizada.

Depois, apresentamos o caso curioso do irmão das almas, que por uma casualidade recebe nota de dois mil réis em sua bacia mirrada que, em circunstâncias de encilhamento, proliferou-se num eldorado. Este mesmo Nóbrega – nominado depois de rico – intromete-se a tal ponto na narrativa que chega a ser a última peça no *quadrilátero* amoroso de Flora

(SILVA JR, 2000). Quando já doente, no Andaraí, a moça recebe pedido de casamento do antigo irmão das almas, que recusa com convicção. Nóbrega só pôde considerá-la doente, pelo não, senão estava fora de si quem, não tendo por dote tanta fortuna, ainda recusasse a proposta de burguês excelso como ele. Apesar da negativa, o homem não deixará de ser um dos gentis a carregar o caixão de Flora: distinção última de um capitalista rejeitado.

Em sequência, apresentamos o incidente com a tabuleta: Custódio não é capaz de escolher nome que dê sentido a sua tabuleta naquele momento da história do Brasil. Grande metáfora do auto-chiste no romance, este pedaço de madeira relaciona-se diretamente à indecidibilidade de Flora: não sabemos que nome, afinal, pintou-se na tabuleta. Se teve solução o caso. É provável que não tenha tido – como não teve a herdeira Batista. Em contrapartida, pode bem ser que a madeira tenha sido pintada e tudo voltou ao progresso na confeitaria do velho aturdido. Isso porque a dúvida de Custódio era meramente causal (muda o regime, muda o nome do estabelecimento) e as inquietações imediatas, banais são, usualmente, solucionadas com facilidade na lógica capitalista. A República resistiu e é provável que a confeitaria também: ambos se restauraram para se adequar ao cenário que queriam os ingleses, os investidores, os clientes, ou quem quer que fosse. Quem não se pôde ajustar foi Flora, que tinha não uma questão ordinária, antes uma necessidade profunda de agir eticamente num cenário em que revoluções resumiam-se a trocas de sala – para ficar com a imagem suscitada por nossa epígrafe, retirada, como não deveria deixar de ser, de *Esau e Jacó*.

Finalmente, Flora está profundamente vinculada ao duplicado Conselheiro, embora tal duplicidade não tenha sido até aqui explicada – “explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção” (ASSIS, 1997, p. 13), diz-nos Aires no capítulo já referido sobre as contradições. Pois bem: claro está que o Conselheiro duplica-se porque é narrador – diz o editor na Advertência e esse dado da materialidade da obra precisa ser considerado – e também personagem vivo (fundamental dentro da trama) e morto (que legou-nos o romance em separado do *Memorial*). Mas não é somente a esse elemento da estrutura romanesca que nos referimos quando o tomamos por duplicado. Em certa medida, Flora e Aires são duplos (no melhor sentido dostoiévskiano) um do outro porque sabem que estão sozinhos (juntos) na consciência de que o mecanicismo que envolve a gente Santos, a gente Batista, os transeuntes do morro do Castelo ou os emergentes descidos de Petrópolis é brutal. Só Aires e Flora percebem que esta é uma triste *História dos subúrbios*. Para discorrer melhor sobre a questão do duplo, acionamos o pensador Paulo Bezerra:

a duplicidade é aquele estado de uma consciência na qual se alojam, convivem e dialogam coisas às vezes até diametralmente opostas ou antagônicas, pondo a consciência do protagonista no movimento pendular entre aceitação e/ou recusa à consciência e ao julgamento do outro, numa atitude às vezes desesperada para afirmar a própria consciência. (...) Assim, a duplicidade radica no pavor do homem diante da vida e se manifesta em formas de cisão da consciência. A duplicidade enreda o homem numa teia de contradições de tal ordem que ele, ao ver-se diante de problemas que reclamam solução, não consegue tomar uma decisão firme e unívoca (2011, p. 240).

A afirmação de duplicidade entre Flora e Aires é pendular: entre aceitação e recusa da consciência própria e da consciência do outro, o Conselheiro sabe que a angústia de Flora não se resume à escolha simples entre um e outro. No entanto, muitas vezes, contamos como se assim o fosse (ecos de uma trama em triângulo amoroso, de cujas formas Machado fora especialista). Flora sabe que o aposentado a conhece e, por isso, a chama de inexplicável. Diametralmente opostos pela idade, pela condição e pela experiência, ambos precisam conviver com a consciência conjugada que partilham. O pavor diante da vida, evidentemente encarnado pela jovem não deixa de ser também experimentado (embora camuflado) pelo Conselheiro, que escreve o temor, atestando que “a esperança e o receio fugiram deste mundo” (ASSIS, 1997, p. 142).

Enredados numa teia de contradições particulares, nacionais e universais, Aires e Flora dividem uma consciência mesma – por isso os chamamos de seres duplicados –, repartida quando da ação final de um deles: a morte da moça. Mais ou menos consciente, o morrer de Flora significa uma postura ética frente à consciência que lhes tomava, frente ao mundo que não lhes comporta. Ação ética porque responde a si, ao duplo, aos gêmeos e ao mundo objetivo que a circundam:

A individualidade é uma categoria social e, por isso, sua explicação não se contrapõe antinomicamente à sociabilidade, antes exige uma interação cada vez mais intensa entre a totalidade social e o indivíduo singular (...). Essa exigência no seu patamar mais elevado é a ética; é esta que ata os fios entre o gênero humano e o indivíduo que supera sua própria particularidade (LUKÁCS, 2013, p. 328).

Flora e Aires são os únicos a superar a sua própria particularidade, por isso se universalizam, em gesto ético. Depois de assistir – não “sem pena” (ASSIS, 1997, p. 212) – ao óbito de sua cúmplice de racionalidade, o Conselheiro vê-se também diante de um problema que requer solução e, por mais fleumático e ensimesmado que seja, opta pela interação viva e responsiva com a totalidade social e, para tanto, escreve um romance.

Assim, mais protagonistas que Pedro e Paulo, insurgem-se Flora e Aires por assumirem a necessidade de reatar o gênero humano ao sentido da vida por meio da ação ética, possível somente quando considerada a *práxis* social. Morrer e escrever significa dizer ao mundo que ele não pode prosseguir como está.

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

Como quer que tenhamos continuado, importa que, na agoralidade de nossas ações, resistam duas posturas éticas que tomamos de Flora e Aires – bons leitores que queremos ser: o firme anseio pela plenitude e a teimosia de continuar lutando com as palavras até que elas nos concedam a liberdade ansiada pelo gênero humano. Cousas futuras? Coisas iminentes.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997.

\_\_\_\_\_. *A cartomante*. Chapecó-SC: Argos, 1999.

\_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. São Paulo: Globo, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 2008c.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BASTOS, Hermenegildo. A profecia e a circulação do capital: leitura de *Esau e Jacó*. *As artes da ameaça – ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras Expressões, 2012, p. 65-83.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BEZERRA, Paulo. O laboratório do Gênio. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo: poema petesburguense*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 237-248.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. Esquema de Machado de Assis. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004, p. 15-32.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FILOMENO, Felipe Amin. A crise Baring e a crise do Encilhamento nos quadros da economia-mundo capitalista. *Economia e Sociedade*. Campinas, v. 19, n. 1 (38), p. 135-171, abr. 2010, p. 135-171.

LUKÁCS, György. Narrar ou descrever? Uma discussão sobre naturalismo e formalismo. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 149-185.

\_\_\_\_\_. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Para uma ontologia do ser social*. 2 vol. Trad. Nélío Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Forte. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Vol. 1, tomo 1. Coleção Os economistas. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1985.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis, 1935-1958*. 4. ed. RJ: José Olympio/ABL, 2008.

SILVA, Adriana Carvalho. O subúrbio carioca em *Dom Casmurro*: o diálogo entre Geografia e Literatura como metodologia de ensino de geografia. *Pesquisar*. Revista de Estudos e Pesquisas em Ensino de Geografia. Florianópolis, SC, v. 1, n. 1, out. 2014, p. 3-24.

SILVA JR, Augusto Rodrigues da. *Quincas Borba*: filosofia, memória, loucura. Goiânia: UFG, 2000.

\_\_\_\_\_. *Literatura de Campo, Cultura Popular, Oralidade e Performance*. Brasília: Universidade de Brasília, 2013. (Comunicação oral).

\_\_\_\_\_. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras da UFF. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

TEIXEIRA, Luís Guilherme Sodré. História breve do bairro de Botafogo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB\\_LuizGuilhermeSodreTeixeira\\_Historia\\_breve\\_bairro\\_Botafogo.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_LuizGuilhermeSodreTeixeira_Historia_breve_bairro_Botafogo.pdf). Acesso em: 16 jun 2015.