

UM MUNDO ALEGÓRICO

DOI: 10.47677/gluks.v24i3.480

Recebido: 21/08/2024

Aprovado: 01/10/2024

GONÇALVES, Filipe de Freitas ¹

RESUMO: Este artigo pretende discutir o problema da alegoria no *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis. Partindo da afirmação geralmente aceita pela crítica de que essa é uma narrativa que se constrói por meio de alegorias, procura-se mostrar que, para além do uso da alegoria como um método de composição do romance, o texto também toma seu procedimento formal como objeto da representação. Procura-se, então, investigar qual seria o conteúdo da alegoria como objeto presente no romance, partindo do pressuposto que não se trata apenas de um exercício metalinguístico. A hipótese apresentada é a de que Machado diagnostica um episódio da vida econômica brasileira (o Encilhamento) e o desenvolvimento dos hábitos políticos nacionais (encarnados em Batista) como alegóricos. A alegoria se transforma em objeto, portanto, porque ela está inscrita no próprio conteúdo histórico representado no romance. Procura-se mostrar, também, como o conjunto do procedimento criado por Machado toma o método compositivo usado e o conteúdo histórico inscrito nesse mesmo método a partir de um distanciamento crítico inerente à prosa machadiana.

PALAVRAS-CHAVE: Alegoria, Encilhamento, política, Machado de Assis.

Alegoria do mundo

A crítica de *Esau e Jacó* (1904) sempre retorna ao problema da alegoria. Mesmo quando engajada com outras questões, como no caso de Abel Barros Baptista (2003, p. 159), o problema alegórico precisa ser enfrentado em qualquer tentativa de interpretação do romance. Um caso paradigmático dessa necessidade, por exemplo, é a conjunção entre o pouco interesse do enredo em comparação com outros romances do autor e a presença intensificada de referências diretas a acontecimentos históricos, também em comparação com os outros livros. Como atribuir sentido a um enredo que, do ponto de vista dos paradigmas narrativos do romance do século XIX, tem tão pouco interesse? Todas essas questões acabam

¹ Doutorando em Letras (Estudos Literários) na UFMG, onde desenvolve pesquisa sobre o problema da alegoria no romance machadiano. Trabalha como professor de Literatura no Ensino Básico. E-mail: lipe.ton.fr@gmail.com.

esbarrando numa interpretação que, no geral, intenta operar uma leitura alegórica do texto, procurando os significados inscritos em sua composição (cf. Gledson, 2003, p. 184-190; Guimarães, 2012, p. 14-15).

O exemplo mais famoso seria o da cena das tabuletas. No dia da Proclamação da República, Aires conversa com Custódio, o dono de uma confeitaria, que procura a solução para o problema do nome de seu estabelecimento. Antes denominada de “Confeitaria do Império”, a placa precisa ter o nome alterado por causa dos atos de vandalismo do dia 15 de novembro. O comerciante vai conversar com o Conselheiro exatamente sobre o que poderia fazer para resolver seu dilema, e eles entram num diálogo que vai do sério ao cômico em poucas frases. Ao final do trecho, a interpretação alegórica parece bem estabelecida: a cena nos diz da pouca capacidade da República de operar mudanças profundas na sociedade brasileira, estando restrita aos níveis mais superficiais da vida nacional. A transição política seria, de fato, apenas uma mudança do letreiro de uma confeitaria. O valor alegórico poderia ser observado ainda nos detalhes da cena, quando, por exemplo, Aires levanta a possibilidade de que se acrescente a expressão “das leis”, em letra menor, ao fim da inscrição, para que a placa passe a se referir não ao regime político, mas ao Estado de Direito. Custódio acha a ideia razoável, mas levanta a possibilidade de que as pessoas, não vendo a expressão acrescentada por ser pequena, acabem ignorando a mudança e vandalizando seu estabelecimento da mesma maneira. O caráter exemplar do trecho é evidente: na sociedade brasileira, o respeito às leis seria algo de menor importância e a mudança de regime não alteraria essa constante de nossa vida política e social.

Esse exemplo, que é talvez um dos mais eloquentes para uma interpretação do romance como alegoria do mundo, poderia ser replicado para outros momentos da narrativa. O mais extensivo deles seria a própria disputa entre os dois irmãos, Pedro e Paulo, interpretada como a contraposição entre República e Monarquia, mas também elevada, principalmente ao final do romance, numa espécie de contraposição de corte mais metafísico entre um espírito transgressor e outro conservador. É a esse último conjunto de possibilidades interpretativas que os estudos que procuram distanciar o texto de seu contexto histórico mais imediato costumam se apegar. As leituras de Affonso Romano de Santana (2012) e de Eugênio Gomes (2015) são as que cristalizam essa linha crítica. Mesmo que o “mundo” tenha

perdido agora seu caráter social, político e histórico (que tinha, por exemplo, no estudo de John Gledson (2003), outro iminente representante da tendência à interpretação alegórica), o romance é uma espécie de comentário sobre alguma coisa que está fora de si mesmo e que se relaciona com esse *fora* por meio da chave alegórica.

A alegoria, portanto, é uma espécie de tropo retórico (cf. Hansen, 2006), generalizado ao longo do livro, por meio do qual as historietas contadas e mesmo a trama central do romance assumem um caráter exemplar. Elas passam a significar mais do que dizem em sua literalidade, o que está balizado por processos convencionais e arbitrários de produção de sentido. Embora a discussão teórica sobre o significado histórico da noção de alegoria seja extensa, principalmente depois do Romantismo (cf. Honig, 1959, p. 39-50), envolvendo autores dispares como Lukács (1967, p. 423-474) e Benjamin (2015; 2016)², a definição clássica sintetizada por Angus Fletcher (1964, p. 2, tradução minha) nos serve bem: “No mais simples dos termos, a alegoria diz uma coisa e significa outra”. O narrador nos conta a historieta da tabuleta, mas o que ele pretende significar com o trecho é a superficialidade das mudanças republicanas. O narrador nos diz da disputa entre dois irmãos gêmeos, mas o que ele pretende significar é a contraposição entre um espírito conservador e outro transformador.

Os exemplos poderiam se multiplicar, chegando mesmo aos nomes dos personagens. Flora, que está no centro da disputa entre os dois irmãos, poderia ser vista como o próprio país cujo *florescimento* estaria impedido pela indecisão entre os regimes (ou entre os espíritos conservadores e transgressores, como se queira) e sua morte alegorizaria a incapacidade do país de desenvolver-se. Raciocínios aparentados com esse se poderiam desenvolver sobre Natividade, Santos, Nóbrega, Batista etc. A possibilidade de construir uma interpretação alegórica do romance é imensa e tem produzido frutos. Nosso objetivo aqui não é propriamente negar essa possibilidade, porque, de fato, ela está inscrita no romance, com todas as suas variantes. O autor nos autoriza a fazer leituras históricas e metafísicas, e as duas vertentes encontram no texto dados que sustentam suas hipóteses. O objetivo inicial deste

² Apesar dos muitos embates teóricos, é importante ressaltar que, na imensa maioria dos casos, a diferença está na atribuição de significado ao procedimento e não à sua definição ou caracterização. Como exemplo paradigmático, veja-se os casos em que Lukács (1967, p. 457-474; 1969, p. 67-75), embora discordando acerbamente da *avaliação* positiva de Benjamin sobre o fenômeno alegórico no Barroco e na modernidade, concorda com a descrição feita pelo crítico alemão do fenômeno e, mesmo, de suas consequências estéticas e políticas, que serão, por sua vez, avaliadas de forma oposta pelo húngaro.

trabalho é dar um passo para trás e identificar a alegoria não simplesmente como um método de composição que veicula determinado conteúdo, mas como *um objeto da própria representação*. O que procurarei defender é que o próprio *método alegórico* do romance está inscrito no texto como *objeto representado* e, como tal, esse objeto possui um determinado conteúdo, que também procurarei esboçar em linhas gerais. Dito de outra maneira: a alegoria como um modo de cifrar artisticamente determinado conteúdo (seja ele qual for) é dramatizada ao longo da narrativa e essa *dramatização* da forma como o romance está sendo composto assume conteúdo próprio na composição. O pano de fundo dessa hipótese é atribuir sentido a essas tentativas de interpretação do romance conjugando-as a outra linha fundamental de sua análise, também balizada por dados que podem ser verificados no texto: a vocação metalinguística da narrativa. Dito de forma simples, procurarei defender que o exercício reflexivo sobre o processo de composição romanesca possui, nesse texto específico de Machado, um conteúdo histórico próprio, uma vez que o método sobre o qual se reflete é a alegoria, que, como forma, não apenas veicula conteúdo, mas possui conteúdo social próprio.

Um passo atrás

Uma reavaliação do romance nos termos que propomos precisa começar pela ideia de que a alegoria não é apenas um método compositivo, mas um objeto do mundo representado no interior do romance. Esse é um elemento que está presente em toda a narrativa, nos mais variados níveis, mas aqui vou tentar mostrar a validade da afirmação a partir de dois trechos.

O primeiro é uma das cenas mais importantes do enredo: a discussão que tem Pedro e Paulo com um vidraceiro sobre um conjunto de retratos que eles querem comprar. A cena tem nítido valor alegórico e sua importância na economia geral do romance está realizada no fato de que é ali que, pela primeira vez, se estabelece um conteúdo político concreto à oposição entre ambos. Até essa cena, eles são crianças que brigam, mas, nesse momento (que é a sequência da cena anterior, em que eles respondem sobre sua data de nascimento atribuindo a ela sentidos divergentes), a briga ganha um conteúdo político preciso: Pedro será um monarquista; Paulo, um republicano. O caráter alegórico está inscrito no próprio desenrolar da cena: ficamos sabendo dessas opções pela escolha entre os retratos de Luís XVI e

Robespierre. O que nos interessa é a frase inicial: “Tanto cresceram as opiniões de Pedro e Paulo que chegaram a incorporar-se em alguma coisa” (Assis, 2012, p. 80). A sentença é muito importante porque ela não apenas introduz uma cena do romance, mas dramatiza o processo por meio do qual ela se constrói. De um lado, temos as opiniões de Pedro e Paulo que, dentro deles, crescem; num determinado momento desse crescimento, essas opiniões se transformam em “alguma coisa”, ou seja, objetivam-se no mundo. Essa coisa, surgida do crescimento das opiniões, serão os respectivos retratos, encarados como alegorias das respectivas opiniões. A frase não participa da cena narrada, que se inicia logo na sequência: “Tam descendo pela rua da Carioca” (Assis, 2012, p. 80). Ela dramatiza o processo mesmo de composição que está sendo usado, mas não faz parte do enredo; está na responsabilidade da narração.

O caráter alegórico do procedimento que se está descrevendo pode facilmente ser observado pela ideia da incorporação. As opiniões, que estão dentro deles, não possuem matéria, mas, ao se incorporarem nos retratos, ganham um corpo material que as expressa. A alegoria parte exatamente desse princípio, que pode ser descrito nos dois sentidos: 1) um conjunto de valores, ideias ou noções abstratas *ganha* corpo num determinado conjunto de imagens sensivelmente construídas; 2) um conjunto de imagens sensivelmente construídas *perde* sua determinação específica em nome de sua transformação em alegoria de um conjunto de valores, ideias ou noções abstratas (cf. Tambling, 2010). A Justiça se incorpora na mulher vendada segurando uma balança; a mulher vendada segurando a balança deixa de ser uma mulher específica, numa situação dada, vendada por um motivo pontual e segurando uma balança única por um conjunto específico de motivos, para se transformar na alegoria da Justiça³. Os retratos deixam de ser retratos determinados para se transformarem na alegoria da República ou da Monarquia⁴. Esse problema estará encarnado na própria discussão que terão os garotos com o vidraceiro sobre o valor das mercadorias: para os irmãos, ele deveria estar vinculado às figuras representadas — isto é, o valor é das ideias encarnadas nos retratos —,

³ Para um desenvolvimento mais extensivo dos procedimentos alegóricos e de seus desdobramentos, ver Angus Fletcher (1964). Para uma história da alegoria como procedimento e como objeto crítico, ver Hansen (2006).

⁴ Como bem observa Gledson (2003, p. 197-199), a cena é marcada pelo tensionamento do sentido político das alegorias, culminando numa espécie de perspectivismo inscrito na cena. Isso não apaga, no entanto, o fato de que essa rasura nos significados se dá num nível posterior, segundo, possibilitado exatamente pelo anterior, primeiro, em que o sentido de Robespierre como republicano e Luís XVI como monarquista está bem delimitado pela narrativa.

mas, para o comerciante, ele está determinado pela realidade material específica dos objetos que ele vende — isto é, o valor é dos retratos que encarnam ideias. Aos próprios gêmeos se poderia aplicar o mesmo raciocínio: no romance, por mais realista que ele seja no nível da composição dos detalhes, eles não são pessoas histórica, social e geograficamente determinadas, mas a incorporação de suas ideias políticas próprias. Se a opinião dos irmãos está incorporada nos retratos, também o processo político brasileiro estaria incorporado neles como imagens sensíveis de um conjunto abstrato de problemas históricos.

Sendo um comentário metalinguístico, a frase transforma o modo de composição da cena em parte do próprio mundo representado. Ela atribui também, no mesmo movimento, certa perspectiva desidentificada ao método que está em operação, porque, ao evidenciá-lo, convida o leitor a meditar sobre o que ele significa na economia narrativa. Ao não simplesmente construir uma narrativa alegórica, mas introjetar na própria narrativa seu processo de construção, o autor do romance — Machado de Assis — se afasta desse mesmo método e o transforma em objeto do questionamento narrativo. Poderemos entender melhor as consequências disso se partirmos para o segundo trecho que valida a afirmação geral que fizemos. Aires se encontra com Natividade depois que ela se preocupa com o discurso de Paulo quando da Abolição. Os dois têm uma conversa marcada pelo tom de flerte e o Conselheiro promete à baronesa que irá se aproximar dos filhos para que possa ajudar a aplacar as contendas entre eles. O que interessa nesta análise é o que acontece depois: acompanhando Aires pelas ruas da cidade, a narrativa assume um tom mais fragmentário e encadeia três historietas, aparentemente não relacionadas, a não ser pelo fato de que elas são presenciadas (ou lembradas) pelo Conselheiro enquanto perambula.

Apesar do tom de pouca relação com o conjunto da narrativa, os três casos estão relacionados com o tópico da conversa que teve Aires com Natividade em relação à atitude reativa de Paulo sobre a Abolição. Na primeira historieta (Cap. XXXIX: Um gatuno), ele está diante de uma multidão que, primeiro, pretende defender um suposto ladrão contra policiais e, depois, que se satisfaz na sua condenação. Aires, então, reflete sobre a resistência à autoridade como parte da natureza humana a despeito do conteúdo específico da oposição. A conversa que teve com Natividade versava exatamente sobre o caráter intempestivo da resposta de Paulo a uma carta da mãe pedindo prudência. A conclusão a que chega a partir do caso

particular comentado parece ser aplicável também ao caso de Paulo: “Que o homem se acostume às leis, vá; que incline o colo à força e ao bel-prazer, vá também; (...). Mas que abençoe a força e cumpra as leis sempre, sempre, sempre, é violar a liberdade primitiva, a liberdade do velho Adão” (Assis, 2012, p. 113).

É exatamente essa multidão que o faz relembrar a próxima historieta (Cap. XL: *Recuerdos*). A reflexão continua o tópico anterior a partir do episódio da queda de um governo em Caracas quando ele trabalhava lá e mantinha um caso com uma mulher chamada Carmen. Não apenas o assunto levantado pela história é semelhante, como também a mistura entre a discussão política e o flerte — que antes estava direcionado a Natividade e agora está encarnado na figura de Carmen — reaparecem. Assim como era parte da natureza humana a resistência à autoridade, agora é inútil a resistência às mudanças políticas, já que elas constituem algo recorrente na vida social. A solução é, então, entregar-se aos prazeres da sensualidade (Carmen e Natividade), dando pouca ou nenhuma importância ao conteúdo próprio da subida ou descida de partidos do poder.

O terceiro caso (Cap. XLI: Caso do burro) retoma o problema da resistência à autoridade pela história do burro que apanha de seu dono. Apesar de inútil, a resistência permanece como uma característica humana encarnada na figura do burro que, a certa altura, começa a pensar:

Nos olhos redondos do animal viu Aires uma expressão profunda de ironia e paciência. Pareceu-lhe o gesto largo de espírito invencível. Depois leu neles este monólogo: "Anda, patrão, atulha a carroça de carga para ganhar o capim de que me alimentas. Vive de pé no chão para comprar as minhas ferraduras. Nem por isso me impedirás que te chame um nome feio, mas eu não te chamo nada; ficas sendo sempre o meu querido patrão. Enquanto te esfalfas em ganhar a vida, eu vou pensando que o teu domínio não vale muito, uma vez que me não tiras a liberdade de teimar..." (Assis, 2012, p. 115).

O trecho poderia ser pensado de vários pontos de vista, mas aqui me interessa, fundamentalmente, o fato de que ele cristaliza muito bem o que o Conselheiro vem fazendo enquanto caminha pela rua: ele transforma tudo que vê e lembra em alegorias que incitam à reflexão sobre o conjunto de problemas que havia discutido com Natividade imediatamente antes. Nesse momento, o procedimento é evidente pela personificação momentânea do animal, que passa a, literalmente, oferecer uma chave de interpretação para si como alegoria.

Na continuação do trecho que citamos, o caráter alegórico aparece evidenciado como procedimento do personagem:

Depois riu de si para si, e foi andando. Inventara tanta coisa no serviço diplomático, que talvez inventasse o monólogo do burro. Assim foi; não lhe leu nada nos olhos, a não ser a ironia e a paciência, mas não se pôde ter que lhes não desse uma forma de palavra, com as suas regras de sintaxe. A própria ironia estava acaso na retina dele. O olho do homem serve de fotografia ao invisível, como o ouvido serve de eco ao silêncio. (Assis, 2012, p. 115-116)

O discurso do burro, assim como o conteúdo retirado das outras duas historietas, não estava necessariamente inscrito nele próprio, mas foi ali interposto pelo olhar do Conselheiro enquanto caminha pelas ruas da cidade. As cenas *perdem* sua materialidade própria para que as ideias abstratas possam *ganhar* corpo material. A única coisa que consegue ler nos olhos do animal é “a ironia e a paciência”; as palavras ficam por sua conta. Ao final, o narrador praticamente nos oferece uma definição do que seja a alegoria: a fotografia do invisível, que está no olho do próprio homem, é exatamente sua capacidade de olhar para uma determinada imagem e ver o que nela não está, ou seja, seu significado alegórico, atribuído pelo olho de quem vê. É exatamente isso que faz o personagem enquanto caminha pela rua: olha imagens que estão diante de si e as transforma em fotografias do invisível, aquilo que está em sua própria cabeça pela conversa que acabara de ter com Natividade.

Do ponto de vista do uso da alegoria não apenas como método compositivo, mas como objeto da representação, o trecho como um todo é valioso: o que estamos lendo não são simplesmente as alegorias que o personagem vai construindo ao longo de seu passeio pela cidade, mas o processo por meio do qual ele as está construindo. É o mesmo procedimento que vimos antes: o episódio como um todo não pode ser reduzido às alegorias ou a seu conteúdo, mas precisa estar incorporado na análise o fato de que o próprio fazer das alegorias é um tópico fundamental da construção do romance. Aqui, a conclusão a que chegamos antes pode e deve ser repetida: porque a representação está incorporada no universo representado, existe um distanciamento por parte do autor em relação à própria composição do texto. Não nos parece adequado dizer, por isso, que o autor Machado de Assis⁵ esteja compondo um

⁵ A ideia de autoria aqui está pensada do ponto de vista do conceito de autor-modelo de Umberto Eco (1994, p. 17-31).

romance construído por meio de alegorias, mas que seu narrador o está fazendo. Não apenas fazendo como dramatizando seu próprio fazer. Esse distanciamento crítico em relação ao método da construção do livro é um dado fundamental para que possamos dar o passo seguinte.

Um mundo alegórico

Se a alegoria está tomada como um objeto da representação, qual seu conteúdo? A primeira resposta, algo óbvia, seria dizer que o conteúdo da alegoria como objeto é a própria alegoria, e isso reduziria o procedimento artístico de Machado à simples elocubração metalinguística. O que se interpõe a essa interpretação é o fato de que essa injunção do método como objeto se dá no mesmo passo em que se elabora o conteúdo propriamente histórico do romance. De fato, do ponto de vista da empiria do texto, não estamos diante de dois níveis diferentes, mas de um mesmo nível que, espelhado sobre si mesmo, reforça o conteúdo histórico pela forma como ele está representado. Em outros termos, a alegoria como objeto da representação é também um elemento que diz da historicidade do próprio romance, uma vez que sua elaboração acontece concomitantemente à elaboração do conteúdo social. Ao dramatizar a alegorização pela frase introdutória da cena dos retratos, o narrador está, num mesmo passo, fazendo metalinguagem e nos apresentando a matéria política: os dois atos não se distinguem em dois níveis, mas são parte de um mesmo processo que cabe desvendar. De forma geral, o que vou procurar defender aqui é que a alegoria se transforma em objeto porque o mundo representado aparece, ele próprio, como alegoria.

Um primeiro caso paradigmático é o processo econômico. O episódio central em torno do qual gira o enredo é o Encilhamento, uma crise da bolsa do Rio de Janeiro do início do período republicano (ver Franco, 1992; 2012). Dando seguimento a políticas iniciadas já no último gabinete Imperial (Schulz, 2013), Rui Barbosa (o ministro da Fazenda do governo provisório nos seus primeiros meses) intensifica a permissão para o estabelecimento de bancos de emissão com autorização para colocar em circulação no mercado papel-moeda não lastreado em depósitos em ouro. Era, na época, uma política que procurava incentivar o desenvolvimento econômico (Furtado, 1999) e dar liquidez à praça carioca, mas, dentro das disputas ideológicas do tempo, era um procedimento heterodoxo (papelista) cujas balizas e

limites não estavam totalmente claros. O primeiro efeito foi certa euforia desenvolvimentista, encarnada pelo surgimento de uma série de companhias que negociavam suas ações na bolsa e cujos valores subiam desenfreadamente. O segundo efeito foi uma bancarrota geral, uma vez que os papéis negociados (assim como o novo dinheiro emitido) simplesmente não correspondia a empreendimentos reais que estivessem se desenvolvendo. Abria-se uma companhia para a negociata da Bolsa, mas ela não necessariamente estava em operação na economia real, de forma que os lucros obtidos pela subida frenética das ações não correspondiam ao lucro que as companhias geravam a partir de negócios efetivados. O período foi marcado tanto pela febre das ações — o impulso pela jogatina e a ideia de um enriquecimento fácil sem o recurso ao trabalho — quanto pela desconfiança geral criada pela quebraadeira. A crise foi longa e, de fato, só se resolveu no governo Campos Sales com a política de austeridade misturada com empréstimos no estrangeiro de Joaquim Murinho, o então ministro da Fazenda.

No romance, o episódio aparece com grande força e tem mesmo uma função estruturante na narrativa. Nele se entrecruzam várias linhas do enredo. Depois de descer do Morro do Castelo, Natividade, empolgada com a previsão da Cabocla, encontra um pedinte recolhendo esmolas para a bacia das almas e lhe dá uma quantidade incomum de dinheiro. O “irmão das almas”, então, resolve que aquela nota de dois contos não deveria ser colocada para as almas, e acaba por roubá-la, justificando seu ato por um raciocínio intrigante segundo o qual ele também era uma alma e, por isso, poderia pegar o valor para si. A cena fica perdida no início do trecho até que, na época do Encilhamento, ele reaparece como um ricoço que havia multiplicado o dinheiro, primeiro no exterior, e depois na jogatina da Bolsa durante a crise brasileira. Ele reaparece, nesse passo da história, numa cena de perambulação pelas ruas da cidade, lembrando-se dos acontecimentos iniciais de sua fortuna. Nóbrega — a partir desse momento ele passa a ser nomeado — ainda vai aparecer uma última vez no romance como o quarto pretendente de Flora, aquele que ela nega e cuja justificativa para a negação inventada por ele próprio (uma doença) acaba se manifestando na realidade e levando a moça para sua morte. É ainda durante o Encilhamento que o casal Batista e a filha retornam de sua estadia numa província do Norte a cargo de uma missão para o novo regime. De fato, o próprio assunto é introduzido no romance pela chegada da família à capital que estaria vivendo dos

“restos” do frenesi gerado pela política de emissão. Não apenas nesse momento as alucinações da jovem se iniciam, como Santos aparece empreendendo um negócio que sintetiza bem o espírito econômico do tempo. Ele não vai buscar os amigos no cais Pharoux por está “lançando uma companhia” (Assis, 2012, p. 198) e, alguns capítulos depois, aparece fazendo “(...) umas liquidações últimas e lucrativas” (Assis, 2012, p. 206). Assim como Nóbrega se aproveita do ambiente para enriquecer mais ainda, o próprio Santos — que já havia vivido uma oportunidade semelhante na crise de 1855 — aumenta sua fortuna e se comporta como um dos zangões da Bolsa a se aproveitar dos ingênuos.

Como se vê, o trecho é de grande importância para o romance e qualquer interpretação deve encarar sua centralidade. O que me interessa aqui é algo circunscrito (que, numa leitura mais geral, deve ser conjugado com todos os outros elementos), mas que serve aos nossos objetivos: mostrar como *a crise econômica está representada na narrativa como um fenômeno alegórico*. Não apenas as alegorias serão usadas para representar esse episódio específico da vida nacional (o retorno alegórico de Nóbrega, por exemplo), mas a própria crise será vista e diagnosticada como um episódio de tipo alegórico. A alegoria, portanto, não estaria apenas vinculada aos olhos do demiurgo da narrativa que, olhando para a realidade, resolve dar-lhe essa forma, mas estaria inscrita no próprio real, de tal maneira que a ação de representar identifica determinada forma que já está presente na realidade e lhe dá tratamento literário. O problema encontra-se sintetizado no capítulo “Um Eldorado”:

A capital oferecia ainda aos recém-chegados um espetáculo magnífico. Vivia-se dos restos daquele deslumbramento e agitação, epopéia de ouro da cidade e do mundo, porque a impressão total é que o mundo inteiro era assim mesmo. 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 idéias, de invenções, de concessões rolavam todos os dias, sonoras e vistosas para se fazerem contos de réis, centenas de contos, milhares, milhares de milhares, milhares de milhares de milhares de contos de réis. Todos os papéis, aliás ações, saíam frescos e eternos do prelo. Eram estradas de ferro, bancos, fábricas, minas, estaleiros, navegação, edificação, exportação, importação, ensaques, empréstimos, todas as uniões, todas as regiões, tudo o que esses nomes comportam e mais o que esqueceram. Tudo andava nas ruas e praças, com estatutos, organizadores e listas. Letras grandes enchiam as folhas públicas, os títulos sucediam-se, sem que se repetissem, raro morria, e só morria o que era frouxo, mas a princípio nada era frouxo. 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, mais numerosas que as antigas crias da escravidão, e com dividendos infinitos (Assis, 2012, p. 190-191).

O trecho começa por caracterizar o momento de grande excitação que se vivia na cidade durante o Encilhamento e o tratamento recai exatamente na ideia de exagero. “Ideias, invenções e concessões” rolavam como cascatas; a prosa mimetiza, pelo ritmo acelerado, marcado pelo encadeamento dos termos, a sensação de rapidez dessa quadra histórica. Logo depois, a marca alegórica se faz sentir: “os papéis, aliás ações” correspondem a elementos do mundo concreto, “estradas de ferros, bancos” etc. A enumeração que se segue mantém o ritmo frenético da própria Bolsa, mas o conteúdo do que se diz coloca o problema central: os papéis negociados alegorizam a vida real e a grande novidade do momento parece ser exatamente a percepção de algum poder mágico dessa alegorização, uma vez que ela supostamente transportaria as ideias do papel para a própria realidade. A política de emissão resulta num procedimento que poderíamos encarar como mágico: às cascatas de papéis deveria corresponder também uma cascata de negócios. Os papéis, afinal, apenas alegorizam os negócios que estão acontecendo na realidade. A força alegorizante continua na frase imediatamente seguinte: “Tudo andava nas ruas e praças, com estatutos, organizadores e listas”. Aqui a confusão é exemplar, porque o que de fato está andando nas ruas são as ações, que surgem de um dia para o outro e já dão lucros inimagináveis, fazendo fortunas com uma velocidade nunca vista, mas a sentença confunde pela indefinição referencial do pronome “tudo”. A frase imediatamente anterior enumera os negócios que estavam sendo alegorizados pelas ações e, portanto, o “tudo” se refere às companhias, mas, na realidade, não são elas que estão andando pelas “ruas e praças”, mas seus emblemas alegóricos, os papéis. A multiplicação das ações, contraposta ao final com a procriação dos escravos, é uma espécie de atestado do caráter alegórico da nova economia: ao invés da multiplicação real do patrimônio pelo processo de procriação biológico dos nascituros, a economia passa a operar numa espécie de mágica que produz enriquecimento infinito. O processo como um todo é mesmo descrito como uma “religião nova” que surge no período.

O trecho, no entanto, não apenas nos evidencia que o próprio Encilhamento é visto por Machado como um fenômeno alegórico, mas também certo distanciamento que adota em relação a ele pelo tom irônico, inscrito na própria enumeração e na falta de sentido da caracterização do processo como um todo. Aqui temos finalmente o conteúdo específico

daquela desidentificação crítica que notamos ao nos aproximar da transformação da alegoria em objeto da representação: ele é uma forma de se distanciar, também, do conteúdo histórico próprio do romance. A nova economia, obviamente, é um passe de mágica *falso*. Isso não apenas por caracterizações evidentemente despropositadas — como os papéis que saem “frescos e eternos” do prelo — como também pela indicação de que, ao chegar a gente Batista ao Rio de Janeiro, vivia-se já dos “restos” daquela “epopeia de ouro da cidade e do mundo”. Tudo o que se descreve é falso pelo ponto de vista que a narrativa assume: a mágica se desfará e o milagre acabará. Como se dirá nos parágrafos seguintes, num chiste com uma cena de Voltaire (de onde sai o título instrutivo do capítulo), “(...) é tudo mentira” (Assis, 2012, p. 192).

Se a economia moderna entre nós aparece como um fenômeno alegórico, também a vida política aparecerá nessa mesma chave. Vejamos um trecho específico em que essa feição geral se faz presente de forma particularmente evidente: a mudança partidária de Batista. O pai de Flora é um conservador de longa data que amarga o ostracismo pelas ações desastrosas numa presidência de província. Ele não apenas acaba se envolvendo em um caso de nepotismo, como não garante a eleição para os conservadores, hábito corriqueiro e constitutivo da vida política imperial. Com a ascensão do último gabinete do Império, sob a chefia do liberal Visconde de Ouro Preto, sua esposa, D. Claudia, o verdadeiro talento político da família, sob a impressão de que os liberais ficarão no poder por mais uma década, propõe ao marido, numa cena memorável, que ele mude de partido e se recoloque na cena política. A ideia é apresentada num diálogo de grande força dramática:

Batista passeava, as mãos nas costas, os olhos no chão, suspirando, sem prever o tempo em que os conservadores tornariam ao poder. Os liberais estavam fortes e resolutos. As mesmas ideias pairavam na cabeça de D. Cláudia. Este casal só não era igual na vontade; as ideias eram muitas vezes tais que, se aparecessem cá fora, ninguém diria quais eram as dele, nem quais as dela, pareciam vir de um cérebro único. Naquele momento nenhum achava esperança imediata ou remota. Uma só ideia vaga... E foi aqui que a vontade de D. Cláudia fincou os pés no chão e cresceu. Não falo só por imagem; D. Cláudia levantou-se da cadeira, rápida, e disparou esta pergunta ao marido:

— Mas, Batista, você é que é que espera mais dos conservadores? (Assis, 2012, p. 124-125)

Note-se logo de início a semelhança entre a forma como se descreve o aparecimento das ideias e aquela usada na primeira frase da cena dos retratos que comentamos acima. As ideias, que são as mesmas para os dois, podem acabar aparecendo “cá fora”. Elas se materializam, ou seja, tornam-se alegorias. A enunciação da nova suposição de D. Claudia aparece mesmo como um processo por meio do qual a “ideia vaga” que está passando pela cabeça dos dois aparece no mundo. A afirmação do narrador de que não está falando apenas por imagens coloca uma situação instigante: ele está ao mesmo tempo falando por imagens (alegorias) e transformando essas imagens no modo de operação da própria narrativa. Da imagem alegórica da vontade “fincando os pés no chão e crescendo” surge a ação da mulher que solta a pergunta para o marido. Assim como as opiniões dos gêmeos crescem e se incorporam em alguma coisa, a ideia cresce dentro de D. Claudia e ganha cristalização em sua ação. Esse procedimento é, na verdade, geral em todo o romance. Vejamos, a título de exemplo, outro momento a que já nos referimos em que isso acontece: tentando fazer sentido para a negativa de Flora ao pedido de casamento de Nóbrega, seu fiel secretário levanta a possibilidade da doença: “Só a doença, disse ele, explicará a ingratidão, porque o ato é de pura ingratidão” (Assis, 2012, p. 250). A suposição, surgida na cabeça de um funcionário interessado na bajulação de seu empregador, é transformada pelo narrador em realidade (aliás, nome do próximo capítulo): “A moléstia, dada por explicação à recusa do casamento, passou à realidade daí a dias” (Assis, 2012, p. 250). A rigor, é o mesmo procedimento usado pelo narrador no trecho que estamos discutindo: a ideia se incorpora em algo do mundo real. Esse é talvez o procedimento alegórico fundamental do romance, porque coloca no centro das preocupações uma determinada forma de conceber a própria realidade como efetivação de abstrações.

A mudança partidária, que na mulher se opera num instante, já que sua vontade é mais forte que a do marido, demora a acontecer para ele, mas, talvez exatamente por isso, a lentidão ajuda a evidenciar o caráter propriamente alegórico das dinâmicas políticas. A sequência do diálogo ainda nos oferece mais informações:

O marido empalideceu e recuou, como se ouvira a própria ingratidão de um partido. Nunca fora conservador? Mas que era ele então, que podia ser neste mundo? Que é que lhe dava a estima dos seus chefes? Não lhe faltava mais nada... D. Cláudia não atendeu a explicações, repetiu-lhe as palavras, e acrescentou:

— Você estava com eles, como a gente está num baile, onde não é preciso ter as mesmas idéias para dançar a mesma quadrilha.

Batista sorriu leve e rápido; amava as imagens graciosas e aquela pareceu-lhe graciosíssima, tanto que concordou logo; mas a sua estrela inspirou-lhe uma refutação pronta.

— Sim, mas a gente não dança com idéias, dança com pernas.

— Dance com que for, a verdade é que todas as suas idéias iam para os liberais; lembre-se que os dissidentes na província acusavam a você de apoiar os liberais... (Assis, 2012, p. 125).

A imagem do baile é instigante, porque nos leva ao cerne do problema propriamente político: as identificações ideológicas funcionam apenas como emblemas alegóricos que se pode a qualquer momento alterar e não correspondem a uma relação intrínseca entre o representante e o conjunto dos representados. A imagem é de fato “graciosíssima”, porque deixa evidente que a dança (as afiliações partidárias e o investimento de interesses num determinado grupo político) não corresponde às ideias. Pode-se, portanto, mudar as ideias para, na verdade, alterar o grupo com o qual se pretende dançar. O importante é sempre a boa colocação na quadrilha, nunca as ideias professadas para alcançar essa posição. Assim como os papéis negociados na Bolsa não correspondem aos negócios de fato empreendidos na realidade, as ideias não correspondem à posição tomada na dança política. Elas não estão organicamente vinculadas aos movimentos reais de segmentos da sociedade, mas são adereços de uma organização política deslocada da concreção social.

A mudança partidária de Batista está representada, assim, como um processo possibilitado pelo caráter alegórico da vida política brasileira. Não simplesmente a representação opera um processo de construção de emblemas que funcionem como maneira de tornar literário um conjunto de questões do mundo, mas esse mesmo conjunto se comporta alegoricamente no mundo. Batista só pode mudar de partido nos termos elaborados no texto porque existe, na vida política oitocentista brasileira, uma espécie de rarefação das ideologias. Isso está cristalizado na indistinção ideológica e, a rigor, política, entre os dois grandes grupos partidários do tempo. O que o romance nos revela é que esse funcionamento do real opera alegoricamente. E é só porque opera dessa maneira que a imagem política central — a oposição entre os gêmeos — pode ser um modo de representação adequado da transição republicana.

Mais uma vez, o distanciamento que identificamos em relação ao método alegórico ganha seu conteúdo: no mesmo passo em que evidencia a alegoria como objeto da representação, Machado critica seu conteúdo histórico. Se no caso econômico esse traço da composição se direciona ao problema da inefetividade da política desenvolvimentista, no caso político ela está vinculada a uma República não realizada em todas as suas potencialidades. Dito de forma simples, a concepção oitocentista do regime republicano, encarnado positiva e negativamente na República Francesa de 1794, implica uma relação representacional orgânica (portanto, não alegórica) entre a política e o corpo da sociedade. Essa ideia se cristaliza nas eleições: o processo eleitoral deve garantir que os representantes da nação sejam uma verdadeira representação do corpo político (isto é, que as pernas estejam conectadas às ideias), uma vez que espelham as tendências da sociedade. Retenha-se um exemplo da imprensa republicana da época de Machado para que se possa perceber como essas ideias, para além de meros paradigmas, circulavam como expectativa em relação ao novo regime:

O governo republicano tem por fundamento o princípio da eletividade em toda a sua plenitude: neste modelo de governo, a soberania existe ampla e absolutamente no povo, delegando este apenas o exercício deste poder aos seus eleitos para exercê-lo em um prazo mais ou menos limitado. (...) Sendo a base do governo republicano o princípio fecundo da eletividade, nele se realiza de um modo uniforme o fato de delegação do exercício dos poderes nacionais, sendo neste sistema governamental todos os delegados responsáveis pelos seus atos perante a nação, legalmente constituída (A República, 02 de maio de 1891, p. 1).

O jornal *A República*, de onde tiramos o trecho, propriedade do club republicano, como está indicado na primeira página do periódico, lida exatamente com a ideia de uma organicidade, inscrita na eletividade, entre o representante e a nação⁶. É desse ponto de vista que entrevemos o distanciamento que Machado opera em relação aos modos alegóricos de representação política: eles encarnam a má formação de um sistema político moderno que estivesse baseado na ligação entre pernas e ideias e não em sua dissociação. O processo que dá ensejo para a alegorização do processo republicano entre nós no romance é exatamente a inexistência desse nexos fundamental: no novo regime, assim como no antigo, as ideias e as pernas se comportarão da mesma forma como no caso de Batista e, por isso, a República é uma espécie de promessa fracassada. É desse ponto de vista que se constrói não apenas o

⁶ Ainda sobre essa questão na propaganda republicana, ver George C. A. Boehrer (2000, p. 227-234).

entrecho sobre Batista, mas a própria representação alegórica dos gêmeos: eles só podem se igualar em tudo porque os hábitos pouco republicanos da Monarquia estão reproduzidos no novo regime.

Essa é uma constatação relativamente fácil, e uma espécie de truísmo para qualquer leitor do texto, mas o que interessa no nosso argumento é o que isso produz na fatura da obra. Não se trata apenas de uma constatação extraliterária, mas de algo que está inscrito na própria composição alegórica do texto. Ao transformar a alegoria em objeto distanciado da representação, Machado está se distanciando do caráter alegórico do aburguesamento da sociedade brasileira a partir da constatação de sua inefetividade. Tanto o impulso para o desenvolvimento industrial, quanto a mudança dos paradigmas políticos da sociedade respondem a um longo processo de liquidar o passivo colonial com que o século XIX lidava, e, ao enquadrar essa tentativa sob a chave da alegoria, o que Machado nos informa é de um fracasso do próprio mundo moderno entre nós. Esse revés não é apenas o conteúdo das alegorias, mas o resultado de sua transformação em objeto da representação, balizado, por sua vez, na percepção de que alegórica é a própria modernidade entre nós.

Outros nexos

Por óbvio, a alegoria não é o único problema crítico a ser enfrentado num romance tão complexo quanto o *Esaú e Jacó*. Outras questões de grande significação para a fatura da obra precisam ser enfrentadas para que uma interpretação a contento se realize. A mudança de perspectiva que propus neste artigo é um passo para tal integração. A título de conclusão, levantemos algumas perguntas que podem ser pertinentes para uma continuação que vislumbre essa leitura integrativa.

Uma primeira pergunta a ser colocada é quem está fazendo as alegorias. Vimos algumas páginas atrás que Aires é claramente representado como um alegorista na cena da perambulação. Poderia esse hábito do Conselheiro ser uma das balizas para identificá-lo com um narrador também produtor de alegorias? É claro que tal identificação sempre ficaria em suspenso, já que a informação da instância narrativa não nos é oferecida, mas uma igualdade entre o personagem-Aires e o narrador poderia servir como indício, se não de total identificação, de proximidade. Para além disso, como poderíamos relacionar a dramatização

da autoria na “Advertência” com a que se faz ao longo do romance em relação ao método narrativo usado? Perceber que o método usado aparece como objeto e que seu aparecimento nessa instância possui significado histórico concreto nos oferece a possibilidade para pensarmos o conteúdo social dessa outra dramatização, necessariamente relacionada à primeira. Teria a desidentificação da instância autoral um conteúdo específico como procuramos apontar para o mesmo processo no campo da alegoria?

Uma segunda pergunta que deveria ser posta é sobre a relação entre os processos de duplicação e o procedimento alegórico. A questão é complexa e envolta em muitas dificuldades analíticas, dadas as incertezas sobre as significações culturais mais amplas do procedimento da duplicação, mas um caminho que pode ser proveitoso seria identificar nos duplos idênticos sobre os quais Machado constrói seu romance um dos elementos de distanciamento em relação ao procedimento alegórico. Retenha-se mais uma vez o processo: a alegoria estabelece uma relação analógica entre dois termos que não possuem, em sua efetivação material, indícios dessa conexão. Ela força uma identificação entre os diferentes. O processo da duplicação parece incidir comicamente sobre essa natureza do alegórico: a tentativa (sempre satiricamente fracassada) de diferenciar-se os iguais. O que se anula, pela mesmidade dos termos, é exatamente a possibilidade da relação, condição indispensável para a realização da alegoria.

A sobreposição de perguntas nos leva a pensar que uma análise detida e cuidada da questão alegórica no romance pela chave que oferecemos acaba por possibilitar um reenquadramento crítico do texto, tanto no que se refere ao processo por meio do qual ele recolhe o material histórico (muito mais complexo do que a simples criação de alegorias) quanto dos processos mais gerais de seus procedimentos compositivos.

Referências

A República. Disponível em: [A República : Propriedade do Club Republicano \(RJ\) - 1870 a 1874 - DocReader Web \(bn.gov.br\)](https://www.bn.gov.br/docreader/docreader.jsp?lang=pt). Acesso em 14 de junho de 2024.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003.

- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Origens do drama barroco alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BOEHRER, George C. A. *Da Monarquia à República: história do partido republicano do Brasil (1870-1879)*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FLETCHER, Angus. *Allegory: theory of a symbolic mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1964.
- FRANCO, Gustavo H. B. A primeira década de republicana. In: ABREU, Marcelo de Paulo (Org.). *A ordem do progresso: cem anos de política econômica republicana (1889-12989)*. Rio de Janeiro: Campus, 1992. Cap. 1, p. 11-30.
- FRANCO, Gustavo. H. B.; LAGO, Luiz Aranha Corrêa do. O processo econômico. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Coord.) *A abertura para o mundo (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. Cap. 4, p. 173-237.
- FURTADO, Celso. Rui Barbosa e a política econômica do primeiro governo republicano. In: idem. *O longo amanhecer: reflexões sobre a formação do Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999. Cap. 7, p. 111-116.
- GLEDSON, John. Esaú e Jacó. In: Idem. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003. Cap. 4, p. 187-245.
- GOMES, Eugênio. O testamento estético de Machado de Assis. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. v. 1, p. 85-106.
- GUIMARÃES, Hélio. Um romance em abismo. In: ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Introdução, p. 9-20.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra, 2006.
- HONIG, Edwin. *Dark Conceit: the making of allegory*. Evanston: Northwestern University Press, 1959.
- LUKÁCS, Georg. *Estética: a peculiaridade do estético*. Barcelona: Ediciones Grijaldo, 1967. 4 v.
- LUKÁCS, György. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Esaú e Jacó. In: Idem. *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Ed. Uesp, 2012. Cap. 6, p. 187-228.

SCHULZ, John. *A crise financeira da Abolição*. São Paulo: Edusp, 2013.

TAMBRING, Jeremy. *Allegory*. London and New York: Routledge, 2010.

AN ALLEGORICAL WORLD

ABSTRACT: This article intends to discuss the problem of allegory in *Esaú e Jacó* (1904), by Machado de Assis. Starting from the statement generally accepted by critics that this is a narrative that is constructed through allegories, we seek to show that, in addition to the use of allegory as a method of composing the novel, the text also takes its formal procedure as an object of representation. We then seek to investigate what the content of the allegory would be as an object present in the novel, assuming that it is not just a metalinguistic exercise. The hypothesis presented is that Machado diagnoses an episode of Brazilian economic life (the Encilhamento) and the development of national political habits (embodied in Batista) as allegorical. The allegory becomes an object, therefore, because it is inscribed in the historical content represented in the novel. It also seeks to show how the entire procedure created by Machado takes the compositional method used and the historical content inscribed in that same method from a critical distance inherent to Machado's prose.

KEYWORDS: Allegory, Encilhamento, Politics, Machado de Assis.