



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

ADRIELI APARECIDA SVINAR OLIVEIRA

**REGRESSO AO FUTURO: MACHADO DE ASSIS REVISITADO POR HELDER
MACEDO E MILTON HATOUM**

Dourados – MS
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

ADRIELI APARECIDA SVINAR OLIVEIRA

**REGRESSO AO FUTURO: MACHADO DE ASSIS REVISITADO POR
HELDER MACEDO E MILTON HATOUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Mestrado em Letras, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, área de concentração “Literatura e práticas culturais”, da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), sob a orientação do Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas e coorientação do Prof. Dr. Paulo Bungart Neto.

Dourados – MS
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

O48r Oliveira, Adrieli Aparecida Svinar

REGRESSO AO FUTURO: MACHADO DE ASSIS REVISITADO POR HELDER MACEDO
E MILTON HATOUM [recurso eletrônico] / Adrieli Aparecida Svinar Oliveira. -- 2020.

Arquivo em formato pdf.

Orientador: Gregório Foganholi Dantas .

Coorientador: Paulo Bungart Neto.

Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2020.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. Esaú e Jacó. 2. Pedro e Paula. 3. Dois irmãos. 4. Romance histórico. 5. Metaficção
historiográfica. I. Dantas, Gregório Foganholi. II. Bungart Neto, Paulo . III. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

ADRIELI APARECIDA SVINAR OLIVEIRA

REGRESSO AO FUTURO: MACHADO DE ASSIS REVISITADO POR HELDER
MACEDO E MILTON HATOUM

BANCA DE DEFESA

Prof. Dr. Gregório Fogañoli Dantas (UFGD) – Presidente/Orientador

Profª. Dra. Juliana Maia de Queiroz (UFPA) – Membro Titular

Prof. Dr. Rogério Silva Pereira (UFGD) – Membro Titular

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira (UFGD) – Membro Suplente

Prof. Dr. Luís Fernando Prado Telles (Unifesp) – Membro Suplente

Aprovada em 27/10/20

Dedico este trabalho às mulheres da minha família que vieram antes de mim e tornaram mais fácil o meu caminho até aqui.

AGRADECIMENTOS

Meu maior agradecimento sempre será para a pessoa que primeiro me apresentou à arte da palavra. Não foi me presenteando com livros cheio de letras as quais ele nunca compreendeu, mas me ensinando a ler o mundo e a enxergar suas miudezas. Meu avô Miguel, meu dido, sempre repetiu as histórias que eu queria ouvir de novo e de novo com o mesmo encantamento. Todo meu amor pela literatura é atravessado pelas memórias das nossas conversas intermináveis e silêncios contemplativos.

Agradeço à minha avó Ana, meu maior exemplo de doçura e força! Agradeço à minha mãe, Maria, minha grande incentivadora, exemplo de cuidado e empatia, sempre pronta para deixar suas dores de lado e curar as minhas com um chazinho. Te amo infinitamente, mãe!

Minha outra parte, a Mariela, minha irmã maravilhosa. Obrigada pelas palavras de incentivo, diretas, práticas e pela disposição em me entender. Aos meus tios-irmãos Vadoiro, Cláudio e Zézo, que me acolheram como caçula da família desde que cheguei a esse mundo e que continuam escolhendo me proteger, apoiar e nunca mediram esforços para que eu tivesse todas as oportunidades que eles não tiveram. Meu coração transborda de amor por vocês!

Se eu cheguei até aqui é porque sempre tive uma família que me disse “vai”. Repetidas vezes. E sempre acreditando nos meus sonhos. Todos vocês são essenciais em minha vida.

Também agradeço a todos os inspiradores mestres com quem tive a honra de aprender durante minha graduação e mestrado na Facale. Levo um pouco de cada um! Clarice Lispector foi certa: “Quem caminha sozinho pode até chegar mais rápido, mas aquele que vai acompanhado, com certeza vai mais longe”.

Assim, agradeço ao professor Paulo Custódio, quem me acolheu ainda caloura no primeiro projeto de iniciação científica da universidade. Você foi meu encontro com a potência transformadora da arte e um dos principais responsáveis por eu ter escolhido continuar o curso.

Agradeço à professora Alexandra, por ter me ensinado a olhar para as pequenas narrativas e me fortalecer como mulher por meio do seu exemplo de persistência e pulsão de vida.

Agradeço ao meu orientador, professor Gregório Dantas, pela parceria iniciada na graduação e estendida ao mestrado, pela paciência com os meus processos e por, gentilmente, me apresentar à Paula, personagem que despertou minha paixão por esta pesquisa. Agradeço ao meu coorientador, professor Paulo Bungart, pelas contribuições e pela disposição em sempre

ter uma leitura para indicar. Agradeço ao professor Rogério, pela leitura atenciosa no exame de qualificação e pela participação na banca de defesa.

E meu obrigada de coração às amigas que Dourados me presenteou pelo caminho. Obrigada a Christiane, parceira de todas as horas e de todos os projetos que darão certo só por contar com sua energia. Aprendo a amar a vida com você! A Evelin, pela disposição e por ser a amiga preocupada com as pequenas coisas do dia a dia, sempre atenta aos mínimos detalhes. Obrigada a Izadora, amiga querida que me acompanha desde o primeiro dia de faculdade, dona de um coração lindo e inspirador. Obrigada às minhas amigas Ane Caroline e Mariane, por sempre terem tempo para longas conversas acompanhadas de brigadeiro e muito aconchego. Minha vida nesta cidade se tornou muito mais bonita com a possibilidade de ter ao meu lado mulheres fortes e incríveis como vocês. Amo todas!

Por fim, agradeço à minha querida amiga Mirella, por cada etapa compartilhada desde a seleção até a conclusão desse mestrado, pelo incentivo, pela partilha literária e da existência. Sou infinitamente grata por ter te encontrado nesta vida. Me orgulho da amizade bonita, sincera e transcendente que construímos até aqui. Amo você!

Agradeço, ainda, à CAPES, pela bolsa concedida.

Ella [la utopía] está en el horizonte [...]. Yo me acerco dos pasos y ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve, para caminar (GALEANO, 1993, p. 230).

OLIVEIRA, A. A. S. *Retorno ao futuro: Machado de Assis revisitado por Helder Macedo e Milton Hatoum*. 2020. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Concentração Literatura e Práticas Culturais) – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2020.

RESUMO

O presente estudo pretende compreender, por meio de uma análise comparativa, como os romances *Pedro e Paula* (1998), do português Helder Macedo, e *Dois irmãos* (2000), do brasileiro de Milton Hatoum, apropriam-se do conceito de romance histórico e em que medida se relacionam com o modelo de romance histórico tradicional e com a metaficção historiográfica. O percurso investigativo deste trabalho passa pela vertente tradicional do romance histórico, que demonstrava maior preocupação com a verdade histórica, com os documentos e com a ordem cronológica dos acontecimentos e em que a verossimilhança e a linearidade eram supervalorizadas, até o surgimento de uma postura revisionista diante do passado. Tal revisão pode ser vista na metaficção historiográfica mediante a possibilidade de se pensar não em verdades definitivas, mas em versões e interpretações. Além de analisar como se dá a apropriação desses conceitos nas obras de Helder Macedo e de Milton Hatoum, examinaremos como *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis, é relido e incorporado aos personagens gêmeos nos referidos romances, apresentando uma proposta de releitura do país, pela posição de antagonismo assumida pelos irmãos nas duas obras. Para observar o diálogo entre os romances serão considerados como aspectos de análise o discurso metaficcional a respeito da própria escrita romanesca, o comentário sobre a reescrita de episódios históricos e o uso da ironia e da paródia ao abordar os discursos oficiais. O alicerce teórico desta pesquisa está amparado em textos de Gyorgy Lukács (2011), Linda Hutcheon (1991), Hayden White (1994), Keith Jenkins (2001), Antoine Compagnon (2001), Marilene Weinhardt (1994, 2006), entre outros ligados ao estudo da Literatura e da História.

Palavras-chave: *Esau e Jacó. Pedro e Paula. Dois irmãos*. Romance histórico. Metaficção historiográfica.

OLIVEIRA, A. A. S. *Regreso al futuro: Machado de Assis revisitado por Helder Macedo y Milton Hatoum*. 2020. 115 h. Disertación (Máster en Letras – Área de Concentración Literatura y Prácticas Culturales) – Facultad de Comunicación, Artes y Letras, Universidad Federal de la Grande Dourados, Dourados, 2020.

RESUMEN

Este estudio tiene por objetivo comprender, por medio de un análisis comparativo, cómo las novelas *Pedro e Paula* (1998), del portugués Helder Macedo, y *Dois Irmãos* (2000), del brasileño Milton Hatoum, se apropian del concepto de la novela histórica, y hasta qué punto se relacionan con el modelo de la novela histórica tradicional y con la metaficción historiográfica. El trayecto investigativo de este trabajo pasa por el enfoque tradicional de la novela histórica, que mostró una preocupación más grande por la verdad histórica, por los documentos y por el orden cronológico de los acontecimientos, y en el que la verosimilitud y la linealidad se sobrevaloraron, hasta el surgimiento de una actitud de repaso frente el pasado. Tal repaso puede verse en la metaficción historiográfica a través de la posibilidad de que se piense no en verdades definitivas, sino en versiones e interpretaciones. Además de analizar cómo se apropian de estos conceptos en las obras de Helder Macedo y Milton Hatoum, examinaremos cómo *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis, es releído e incorporado a los personajes gemelos en las novelas mencionadas, presentando una propuesta de reinterpretación del país, a través de la posición de antagonismo asumida por los hermanos en las dos obras. Para observar el diálogo entre las novelas, el discurso metaficcional sobre la escritura de la novela, el comentario sobre la reescritura de episodios históricos y el uso de la ironía y la parodia al abordar los discursos oficiales se considerarán aspectos del análisis. La contribución teórica de esta investigación está respaldada por textos de Gyorgy Lukács (2011), Hayden White (1994), Keith Jenkins (2001), Antoine Compagnon (2001), Marilene Weinhardt (1994, 2006), entre otros vinculados al estudio de la Literatura y de la Historia.

Palabras clave: *Esau e Jacó. Pedro e Paula. Dois irmãos*. Novela histórica. Metaficción historiográfica.

SUMÁRIO

PROVOCAÇÕES INICIAIS	10
1 <i>ESAÚ E JACÓ: UM ROMANCE HISTÓRICO</i>	15
1.1 <i>Esaú e Jacó</i> na obra de Machado	15
1.2 Percurso do romance histórico tradicional	20
1.3 Esaú e Jacó e o romance histórico tradicional: fronteiras	32
1.4 Ler Machado de Assis: contribuições de John Gledson.....	38
1.5 Pedro e Paulo, Paulo e Pedro.....	46
2 <i>PEDRO E PAULA: UMA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA</i>	51
2.1 Pedro e Paula: o romance e suas relações	51
2.2 Portugal de Pedro e Paula	54
2.3 Percurso da metaficção historiográfica	61
2.4 Pedro e Paula e Pedro e Paulo	67
3 <i>DOIS IRMÃOS: UM ROMANCE HISTÓRICO?</i>	79
3.1 <i>Dois irmãos</i> e suas ruínas	79
3.2 O Brasil dos dois irmãos	86
3.3 <i>Dois irmãos</i> : romance histórico tradicional ou metaficção historiográfica?.....	93
3.4 Dos triângulos: todos os gêmeos	99
REFLEXÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	112

PROVOCAÇÕES INICIAIS

Cousas futuras.

Bastam algumas visitas às livrarias para constatar que é grande a quantidade de narrativas disponíveis ambientadas no passado e que retratam ficcionalmente personagens e acontecimentos históricos. A constante renovação desse tipo de literatura não apenas conquistou seu espaço no mercado editorial, como também um grupo de leitores interessados em vivenciar textualmente a mesma experiência desses humanos ficcionais. Essa primeira constatação aponta tanto para a pertinência quanto para a necessidade de se fomentar os estudos das relações entre literatura e história. Consideradas através dos tempos, as duas disciplinas já suscitaram muitas discussões acerca de seus limites e especificidades e do entendimento de quais forças as separam ou as unem.

Nessa perspectiva, o presente estudo nasce da vontade de compreender melhor essas relações e contribuir com esse campo de pesquisa a partir do recorte de três obras que, de alguma forma, repetem modelos de apropriação do real e reconfiguram o extrato histórico a sua maneira. Assim, esta pesquisa se insere no contexto movediço de obras que se voltam para o passado, e com ele buscamos desenvolver um estudo sobre o conceito de romance histórico, bem como o de metaficção historiográfica, para compreender como Helder Macedo e Milton Hatoum desenvolvem esses modelos narrativos e de que maneira se aproximam ou se afastam dessas opções em seus respectivos romances, *Pedro e Paula* (1998) e *Dois irmãos* (2000).

Também pretendemos traçar o panorama das aproximações entre as obras citadas desses dois autores e de Machado de Assis, em *Esau e Jacó* (1904). Para tanto, concordamos com Wheinhardt na aceção de que o movimento de qualificar uma narrativa como ficção histórica “[...] informa alguma coisa de sua temática, bem como é uma forma de ler, o que não significa excluí-la sumariamente de outras tantas possíveis categorias. A permeabilidade entre diferentes discursos é traço marcante da produção contemporânea” (WEINHARDT, 2006, p. 167).

Dos desdobramentos da tensão que se estabelece nesse campo, emerge a possibilidade de aproximar teoricamente o fazer narrativo do conhecimento histórico. A trajetória desses estudos percorre desde um momento de laços estreitos, quando na metade do século XIX a sensibilidade romântica povoava a história com suas inquietudes e curiosidades e a própria história invadia a literatura, confundindo suas especificidades, até o momento em que o advento do positivismo enrijece suas fronteiras. A partir daí, estabelecem-se maneiras mais rigorosas de se utilizar os documentos, e a história adquire caráter científico e objetivo almejando o distanciamento da categoria literária. Na pesquisa histórica passa a imperar o rigor e a

objetividade à procura de uma pretensa “verdade absoluta”, que aspirava reproduzir os acontecimentos tal como eles “de fato” ocorreram, sem que houvesse interferências subjetivas nesse processo.

Foi a partir do século XX que a atitude estanque que preconizava uma concepção de história pautada na busca pela reconstituição exata do passado, com pressupostos de fidelidade ao real, passou a se mostrar insuficiente. Assim, em oposição a essa noção totalizadora de história, surgiram movimentos pela dissolução da rigidez dos limites entre as disciplinas, destacando-se as contribuições da Escola dos Annales, em que os integrantes discutiam a natureza da história e cooperaram para o surgimento da Nova História, cujas tendências deram vazão outra vez às aproximações da história, tanto das Ciências Humanas em geral como das artes e, conseqüentemente, da literatura.

Nesse sentido, passa-se a admitir que em uma reconstrução do passado mediante fontes ou rastros “[...] o caminho do historiador é montado através de estratégias que se aproximam daquelas dos escritores de ficção, através de escolhas, seleções, organização de tramas, decifração de enredo, uso e escolha de palavras e conceitos” (PESAVENTO, 2006). Paralelamente, a literatura seguia se apropriando da matéria histórica para constituir-se enquanto ficção, porém moldando o real de acordo com sua forma poética de interpretar o mundo e as experiências. Se observarmos, por exemplo, as obras de sucesso na Europa do século XIX, a grande maioria evoca acontecimentos históricos ou se insere em contextos sócio-históricos bem demarcados (LUKÁCS, 2011).

Diante das novas perspectivas, consideramos que a ficção atua selecionando as informações do passado, não em busca do que “realmente aconteceu”, mas daquilo que “hipoteticamente aconteceu”, e, dessa forma, recupera detalhes esquecidos pelo relato oficial e preenche suas lacunas. Para Linda Hutcheon (1991), “[...] isso significa que a habitual separação entre arte e vida (ou imaginação e ordem humanas *versus* caos e desordem) já não é válida” (HUTCHEON, 1991, p. 24).

Partindo do pressuposto da confluência entre os discursos, neste trabalho nos interessa, mais especificamente, compreender como isso acontece em um tipo particular de literatura, denominada romance histórico, tanto na sua configuração tradicional (romântica) quanto no formato em que ressurge com maior expressividade a partir dos anos 1980, como revisitação do modelo utilizado nos séculos XVIII e XIX, dessa vez sob o signo da ironia e da paródia, a chamada metaficção historiográfica nos termos de Linda Hutcheon (1991).

Acreditamos que tais inquietações podem ser percebidas no *corpus* deste trabalho, pois, como já mencionado, os romances *Pedro e Paula* (1998), de Helder Macedo, e *Dois irmãos*

(2000), de Milton Hatoum, fazem parte desse grupo de obras que se valem de dados históricos na sua constituição. Além disso, eles retomam a maneira como Machado de Assis, em *Esau e Jacó* (1904), apropriou-se da História pelo viés da ficção.

Para discorrer sobre a problemática pretendida, os capítulos foram organizados de maneira que em cada um deles há uma obra literária como fio condutor. São três romances analisados, assim, estruturamos a dissertação também de maneira triangular.

No capítulo 1, tratamos de averiguar a obra *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis, sendo essa a base para compreensão dos outros dois capítulos. Nesse primeiro momento, fizemos uma exposição da obra de Machado e dos estudos já realizados, no sentido de entender as metáforas possíveis a partir dos irmãos gêmeos Pedro e Paulo e do posicionamento político contrário assumido pelos dois ao longo de toda a narrativa. Também apresentamos um panorama dos estudos da relação entre literatura e história e do romance histórico na sua modalidade tradicional, com a qual acreditamos que a obra dialoga. Ademais, buscamos recuperar a importância dos estudos de John Gledson (2003) para a compreensão do projeto literário de Machado de Assis nos seus seis últimos romances, considerados representativos de sua fase madura. Por fim, exploramos a oposição política dos irmãos quando ela se inverte, para, então, verificarmos se, e de que maneira, isso se mantém nos outros dois romances que compõem este estudo.

No capítulo 2, voltamos nosso olhar para *Pedro e Paula* (1998). Nesse romance, o nascimento dos irmãos, que também são gêmeos, ocorre em 1945, data simbólica de libertação para a Europa com o fim da Segunda Guerra Mundial, porém, em termos portugueses, marca o início de quase 20 anos de regime totalitário. De um lado está Paula, pintora, ligada à música, criativa e libertária, vivendo sua juventude em tempos revolucionários, tanto que participa do Maio de 1968 e da Revolução dos Cravos, em abril de 1974. Do outro, está Pedro, que atravessa toda a narrativa estagnado na imaturidade de menino mimado, sempre invejoso da autodeterminação da irmã, cuja relação conflituosa culmina em uma cena de estupro. Nossa intenção foi examinar de que maneira Helder Macedo se apropria da metáfora política de *Esau e Jacó* (1904) e como se estabelecem os diálogos entre as obras.

No capítulo 3, analisamos o romance *Dois irmãos* (2000), que, da mesma forma, conta com personagens gêmeos, Yaqub e Omar. O primeiro, enviado ao Líbano ainda menino, enquanto o segundo, por ser considerado mais frágil pela mãe, continua com os pais. Também nesse romance, os dois irmãos possuem personalidades opostas: Omar, o beberrão, permanece em Manaus (isolada no tempo e no espaço, convivendo com o apogeu e a decadência do ciclo da borracha) a maior parte da vida; Yaqub, o progressista, vai para São Paulo (símbolo de

modernização) e se torna engenheiro. Os traços históricos distribuídos no romance e que fazem referência à ditadura militar ficam mais evidentes com a morte do personagem Antenor Laval, poeta e professor de Literatura de Omar, arrastado em praça pública em dias que se seguem ao Golpe de 1964.

Após apresentar de que maneira os três romances conversam tematicamente e estruturalmente, averiguamos os sentidos históricos das apropriações das metáforas que os gêmeos representam em todas as obras. Em seguida, refletimos sobre as estratégias utilizadas por Helder Macedo e Milton Hatoum para levar adiante a metáfora machadiana.

Neste momento, faz-se importante uma observação a respeito do termo “romance histórico”, formulado por Gyorgy Lukács (2011), o qual utilizamos como alicerce teórico. Quando chamamos *Esau e Jacó* (1904) de romance histórico tradicional, não pretendemos enquadrar Machado de Assis de forma estanque nesse conceito. Primeiro porque, como sabemos, o autor já é conhecido por sua multiplicidade e densidade literária. Segundo, e muito importante, pelo fato de que Lukács (2011), quando formulou sua teoria, estava pensando em romances modulares do seu tempo tomados como exemplo. O próprio crítico, em nota à edição alemã publicada em 1936-37, escreveu que os anos passados até a edição de 1954 já seriam motivo de revisão de sua teoria pela quantidade de publicações dos próprios autores estudados em seu modelo. Outra questão apontada pelo estudioso diz respeito às barreiras da língua, o que também norteou seus escritos no que concerne às escolhas das obras que compuseram seu estudo.

Sendo assim, pelo caráter fluido da literatura, não nos interessa neste trabalho, nem seria possível, verificar se os romances analisados cumprem com todos os requisitos modelares de Lukács (2011). Nosso foco esteve direcionado na busca de elementos que dialogam e que se aproximam ou se afastam do que o teórico propôs, especialmente em relação a personagens históricos, personagens tipos e eventos paradigmáticos que perpassam as obras.

Tal consideração nos leva a uma outra observação, de cunho acadêmico mais atual e que perpassa a reflexão teórica que nos propusemos a fazer: percebemos, ao longo da pesquisa, a dificuldade de se encontrar traduções ou mesmo livros sobre a temática publicados no Brasil. Geralmente, as publicações são em forma de artigos, capítulos e ensaios. De modo que este trabalho também é um ensejo de contribuir com a reflexão das relações da literatura com a história e um convite para que outros pesquisadores desenvolvam estudos mais aprofundados na área.

Dito isso, ao final deste trabalho, constatamos que as obras principais que compõem a pesquisa incorporam períodos históricos disfarçados de narrativas secundárias. Elas permitem,

ainda, entender o desdobramento do posicionamento político contrário assumido pelos personagens, por meio do qual a ficcionalização da “história dos irmãos” possibilita voltar o olhar ao fato histórico, cujo alcance envolveu todo o país, seja o Brasil ou Portugal.

Já sabemos que o acesso à história no nosso presente fica condicionado à textualidade, o que não significa negar a existência dos fatos, mas sim reconhecer que só podemos alcançar o passado por meio do discurso, da palavra que o medeia. Nesse processo, a própria história é ressignificada enquanto experiência humana. Em última instância, tanto a história quanto a literatura caminham para a postura de rejeição do ideal de representação a que eram estigmatizadas e discutem a fragilidade das fontes e da própria linguagem em suas tentativas de representar o mundo.

Os meios utilizados para realizar essa reflexão sobre o passado, seja no romance histórico ou na metaficção historiográfica, foram interpretados nos romances que fazem parte do *corpus* desta pesquisa. Veremos isso mais adiante, mas são “cousas futuras”.

1. ESAÚ E JACÓ: UM ROMANCE HISTÓRICO

1.1 *Esaú e Jacó* na obra de Machado

Esaú e Jacó (1904) foi o penúltimo romance de Machado de Assis, publicado em 1904 pela Editora Garnier. O livro faz parte das seis últimas obras de Machado, consideradas pela crítica como pertencentes a sua fase madura. Em ordem cronológica de publicação, tem-se: *Iaiá Garcia* (1878), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). *Esaú e Jacó* (1904) foi a única obra que, em vida, o escritor viu transpor a fronteira do país. Em 1905, Andreia Guereni o traduziu para o idioma espanhol pela editora La Nation, de Buenos Aires.

Especula-se que a primeira opção de Machado era dar ao romance o título de “Último”. Talvez por sua condição de saúde já debilitada¹, o autor pensasse que seria sua última produção. Entretanto, o literato alterou o título para *Esaú e Jacó* (1904); e depois deste, ainda houve a publicação de *Memorial de Aires* (1908). Na “Advertência” que abre o livro, somos informados pelo narrador que ele é composto pelos sete cadernos encontrados na escrivaninha de Aires e enumerados por algarismos romanos, I, II, III, IV, V e VI, sendo que o sétimo tinha como título “Último”. Pelo narrador também, sabemos que a escolha do título do romance foi do editor dos cadernos do conselheiro, que vasculhou a memória e decidiu por utilizar *Esaú e Jacó* (1904), uma expressão citada uma vez pelo próprio Aires.

A trama de *Esaú e Jacó* (1904) gira em torno dos irmãos gêmeos Pedro e Paulo, filhos de Natividade e Santos, barão e baronesa no reinado de Pedro II. Influentes na corte, mantinham amizade com a família de Cláudia e o marido Batista, pais de Flora, a mulher pela qual os dois irmãos se apaixonam e vivem em disputa. Outro personagem importante é o Conselheiro Aires, que se destaca como amigo e confidente das duas famílias. São personagens secundários: Perpétua (irmã de Natividade) e Nóbrega (o irmão das almas), além de Custódio, dono da confeitaria local, que desempenha um papel importante para entender o contexto histórico do romance.

O romance dos gêmeos Pedro e Paulo é atravessado por inúmeras duplicidades e talvez a mais evidente delas comece pelo título da obra, remetendo ao conflito presente na narrativa

¹ As informações biográficas sobre Machado de Assis foram consultadas no seguinte endereço eletrônico: <http://machado.mec.gov.br/>. Acesso em: 10 jan. 2019.

bíblica dos personagens Esaú e Jacó, no livro de Gênesis. No mito bíblico do Velho Testamento, já bastante estudado pela crítica, Isaac se casa com Rebeca, contudo sua esposa era estéril e não podia ter filhos. Depois de implorar por sua mulher, Javé lhes atendeu e Rebeca ficou grávida. “As crianças, porém, lutaram dentro do ventre dela” (BÍBLIA, 2000, p. 37). Ao constatar a briga entre os irmãos ainda no útero, Rebeca consultou a Javé, que lhe respondeu: “Em teu ventre há duas nações, dois povos se separam em suas entranhas. Um povo vencerá o outro, e o mais velho servirá ao mais novo” (BÍBLIA, 2000, p. 37). Também no romance sabemos que, durante a gestação, os gêmeos brigaram no útero materno, início de uma rivalidade que só viria a aumentar com o passar dos anos. A revelação é feita pela cabocla do Morro do Castelo, procurada por Natividade e a irmã, curiosas sobre o futuro dos gêmeos. “Brigaram no ventre de sua mãe, que tem? Cá fora também se briga. Seus filhos serão gloriosos. É só o que lhe digo. Quanto à qualidade da glória, coisas futuras”² (ASSIS, 2012, p. 30).

A diferença entre os gêmeos bíblicos se deu logo no nascimento. O primeiro a nascer foi Esaú, que veio ruivo e coberto de pelos; depois nasceu Jacó, sem essas características. Ao crescerem, “Esaú se tornou hábil caçador, homem rude, enquanto Jacó era homem tranquilo morando sob tendas” (BÍBLIA, 2000, p. 37). Esaú era o preferido de Isaac; já Rebeca preferia Jacó.

Certa vez, Esaú retornou do campo cansado e faminto quando se deparou com o irmão preparando um cozido. Ao pedir para compartilhar do alimento com ele, Jacó disse que só o faria se o irmão desistisse do direito de primogenitura, trato que foi aceito em troca de pão e cozido de lentilhas. Já cego e à beira da morte, Isaac pede para Esaú caçar e lhe preparar um prato de seu agrado para que ele o abençoasse antes de morrer. Ao ouvir tal pedido, Rebeca pede que Jacó traga dois cabritos do rebanho, os quais ela preparara. A mãe também veste Jacó com as roupas de Esaú e cobre seus pelos com a pele do cabrito para que Isaac o abençoe como se fosse o outro filho. Logo após abençoar Jacó enganado, Isaac recebe Esaú com o prato que preparou de sua caçada. Ao se deparar com a trapaça do irmão, Esaú se desespera e pede ao pai que lhe abençoe também. Diante da impossibilidade de repetir a bênção, Isaac diz ao filho que ele terá de viver de sua espada e servir ao irmão. Depois disso, a rivalidade entre os irmãos aumentou e Esaú começou a odiar Jacó, planejando matá-lo quando chegasse o momento do luto por seu pai. Sabendo dos planos do filho, Rebeca aconselhou seu preferido a fugir para

² Todas as citações referentes à obra *Esaú e Jacó* (1904) serão as da edição comentada de 2012, publicada pela Penguin Classics Companhia das Letras.

Harã com a justificativa de procurar uma esposa que não fosse cananea, para, assim, apaziguar a ira do irmão. Jacó se foi e trabalhou gratuitamente para conquistar o direito de casar-se com Raquel e Lia, e depois de vinte anos retornou com as esposas e as posses adquiridas. Ele temia que o irmão o matasse, mas, diferentemente do que pensava, Esaú o recebeu com hospitalidade. Na narrativa bíblica, os irmãos se reconciliam em uma lição de fraternidade, o que não acontece ao final da narrativa literária de Machado de Assis.

Apesar do romance ser intitulado *Esaú e Jacó* (1904), os gêmeos de Natividade se chamam Pedro e Paulo, e a escolha do nome dos irmãos se configura uma duplicidade. A responsável pela escolha foi Perpétua, que em uma missa rezou a oração do Credo e “[...] advertiu nas palavras: ‘... os santos apóstolos S. Pedro e S. Paulo’, e mal pôde acabar a oração. Tinha descoberto os nomes; eram simples e gêmeos. Os pais concordaram com ela e a pendência acabou” (ASSIS, 2012, p. 45). Mais uma vez temos uma referência bíblica, dois apóstolos de Jesus que tiveram suas divergências em relação ao cumprimento do evangelho, ilustrada na carta de Paulo aos Gálatas, em que ele repreende Pedro por agir com hipocrisia³. Porém, tal como as desavenças de Esaú e Jacó são resolvidas no Velho Testamento, Pedro e Paulo se resolvem no Novo Testamento no episódio do Concílio de Jerusalém⁴, e ambos são considerados grandes líderes na consolidação do cristianismo.

Da mesma maneira que é possível associar a figura de Pedro à de Esaú e a de Paulo à de Jacó, ou vice-versa, é plausível pensar em associações com seus pais, nas figuras de Natividade e Rebeca e Santos e Isaac. A persistência na formação de pares opositivos continua, por exemplo, com personagens como Aires, viúvo, e Perpétua, também viúva, cujo marido era capitão e morreu em combate na Guerra do Paraguai. Também há o par formado pela Cabocla do Castelo, adivinha que faz a leitura do futuro dos irmãos, e Plácido, espírita e amigo de Santos. Vale destacar que o quadro de duplicidades não se aplica apenas a personagens, pois há ainda a possibilidade de se pensar nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, ligadas às futuras profissões dos gêmeos, respectivamente medicina e direito, ou nos dois sistemas de governo, monárquico e republicano. Outrossim, esses pares opositivos ou elementos constantemente duplicados na narrativa não serão sempre simétricos ou complementares, podendo assumir características ambíguas e ambivalentes.

³ Gálatas, 2, 11-14 (BÍBLIA, 2000, p. 1426).

⁴ Atos dos apóstolos, 15, 13-21 (BÍBLIA, 2000, p. 1348).

A exploração sistemática de elementos organizados de forma duplicada em narrativas literárias, tal como acontece em *Esau e Jacó* (1904), possui tradição ao longo da história da arte e da literatura dentro dos estudos do tema do duplo. A raiz dessa temática tem origem na antiguidade clássica, com os textos de Sófocles e Ovídio, e na cultura judaico-cristã, com os textos bíblicos. Segundo Nefatalin Gonçalves Neto (2011), a noção de duplicação presente no mito do duplo tem como elementos principais dualidades e contraposições, ideia de um sistema binário e de equilíbrio de forças. Para o autor,

[...] incessantemente moldado e remoldado pela literatura e por outras artes, cada época conforma o mito da duplicação à sua própria imagem. Ele atravessa gêneros literários, hermenêuticas e insere-se nas diversidades culturais sobrepondo imagens, em mosaico sempre mutante de seus motivos. Jogo de espelhos e laboratório onde se operam tergiversações, ele atrai e anuncia obras e fatos do cotidiano (GONÇALVES NETO, 2011, p. 14).

Como argumenta Gonçalves Neto (2011) no excerto acima, o mito do duplo passou por transformações em sua configuração até chegar ao que conhecemos na atualidade. Principalmente com o advento das produções cinematográficas e do incremento das diversas produções intermédias, outras modalidades artísticas também passam a se apropriar do tema do duplo como fonte de criação estética. Como qualquer temática, o mito se remodela de acordo com o contexto e com o uso que cada sociedade faz dele; sendo assim, a noção de duplicidade também sofre alterações em seu percurso histórico.

Apesar de não ser fácil delimitar a origem do duplo, Gonçalves Neto (2011) se volta para a literatura acádica-sumeriana e aponta a epopeia *Gilgamesh* como sendo, provavelmente, o mais antigo registro escrito sobre essa questão. O surgimento dessa epopeia no mundo moderno ocidental se deu por meio de um achado arqueológico de 1872, em que foram encontradas doze tabuinhas com registro escrito, contendo por volta de três mil linhas, duas mil delas decifradas. O texto das tabuinhas narra a história da figura histórica de Gilgamesh, o qual se estima que tenha vivido no ano de 2600 a. C. e foi o quinto rei de Uruk, situada ao sul da Mesopotâmia, tendo se tornado mais tarde um herói folclórico. No relato, Gilgamesh é um homem errante que aterrorizava seu povo e ao pedir ajuda aos deuses, esses enviaram Enkidu para combatê-lo. Porém, os dois acabaram se tornando amigos e transformam-se em duplos que saem pelo mundo à procura de aventuras.

O tema do duplo reaparece em *O banquete*, de Platão, no mito do Andrógino, o qual apresenta os três seres que existiam no princípio da humanidade: Andros, Gynus e Androgynus. O primeiro era uma entidade masculina, possuía oito membros e duas cabeças masculinas; o

segundo era uma entidade feminina com as mesmas características, no entanto, possuía duas cabeças femininas; já o terceiro era a junção dos outros dois, metade masculino e metade feminino. Andros, Gynus e Androgynus seriam, respectivamente, filhos do sol, da terra e da lua, e, por serem poderosos, ousaram subir o Olimpo e desafiar os deuses. Em revelia, os deuses resolvem dividi-los ao meio e condená-los por toda a eternidade a buscarem por sua outra metade. O mito platônico foi atualizado na expressão popular “alma gêmea”, que continua sendo empregada com frequência.

Para Gonçalves Neto (2011), “[...] as narrativas míticas apontam, pois, para uma divisão, uma separação, e, simultaneamente, para uma união, uma inteireza dos seres [...], em síntese, o duplo se faz presente pela união dos contrários [...] ou de dois iguais” (GONÇALVES NETO, 2011, p. 21). Isso acontece, por exemplo, no mito de *Gilgamesh*, com a complementariedade que se forma a partir do encontro de Gilgamesh e Enkidu.

Segundo Gonçalves Neto (2011), a ideia da duplicação aliada à punição vista em Platão também acontece no mito bíblico de Adão e Eva, depois que ela prova do fruto proibido oferecido pela serpente e eles são obrigados a deixarem o paraíso, condenando toda a humanidade a viver em busca dos seus pares, para então tornarem-se um só, reconstituindo a unidade perdida. Outro exemplo bíblico citado pelo estudioso é o mito de Abel e Caim, irmãos que vivem em grande rivalidade até que Caim assassina Abel por ciúmes e é punido por Deus.

De acordo com Carla Cunha (2009), “[...] o duplo é uma entidade que duplica o ‘eu’, destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento. Gera-se a partir do ‘eu’ para de imediato, dele se individualizar e adquirir existência própria” (CUNHA, 2009). Ou seja, o duplo ganha autonomia do sujeito do qual se originou, porém, como continua partilhando alguma identificação com ele, essa coexistência nem sempre será pacífica.

Cunha (2009) apresenta duas modalidades de duplo:

[...] a) o duplo apresenta, segundo o julgamento do “eu”, características positivas, sendo resultante de um processo de identificação entre o “eu” e o seu duplo; b) o duplo apresenta, de acordo com o julgamento do “eu”, características negativas, resultantes de um processo de oposição entre o “eu” e o seu duplo, pela constatação de uma não correspondência de traços ou características afins (CUNHA, 2009).

Sendo assim, pode acontecer uma coexistência em perfeita simbiose entre o sujeito e seu duplo ou um afastamento por suas diferenças. Nesse sentido, Cunha (2009) apresenta duas categorias de duplo em relação ao “eu”: o duplo endógeno e o duplo exógeno. No primeiro caso, há uma relação harmoniosa entre sujeito e duplo, sendo este uma extensão daquele, um

desdobramento perfeito em que a partilha de traços se configura como sombras. Também pode acontecer o oposto, quando a existência de um duplo se sustenta enquanto contraste com o sujeito, numa relação bilateral. No segundo caso, com o duplo exógeno, o duplo não é uma extensão do sujeito, ele pode se formar extrinsecamente a esse eu. “É possível alguém vir a reconhecer em outrem o seu duplo. Esse reconhecimento em que dois ‘eu(s)’ se entendem análogos e partilhando uma identificação anímica, estabelece igualmente o aparecimento do duplo” (CUNHA, 2009).

Centrando-se nos personagens gêmeos do romance *Esau e Jacó* (1904), Pedro e Paulo podem ser analisados como duplos exógenos. Sendo gêmeos, ambos tiveram uma mesma origem, mas não se caracterizam como extensão um do outro, não são um desdobramento harmônico. “Nem casal nem general. No dia 7 de abril de 1870 veio à luz um par de varões tão iguais, que antes pareciam a sombra um do outro, se não era somente a impressão do olho que via dobrado” (ASSIS, 2012, p. 44-45). Ainda que tenham nascido idênticos, com a formação de suas personalidades acabam se afastando e se tornando opostos na maneira de conceber o mundo. Por isso mesmo, funcionam como duplos que se complementam, são a duplicação de um “eu”.

A trama dos gêmeos duplos se desdobra em um contexto de importante mudança na história brasileira: a passagem da Monarquia para a República. Cada um deles representa um regime e, como veremos de forma mais detalhada mais adiante, tem escolhas superficiais, o que faz com que suas diferenças acabem se tornando semelhanças. Tanto na forma física como em seus antagonismos políticos, os gêmeos tornam-se espelhos um do outro. No desenrolar do enredo vamos percebendo que, para além dos conflitos, a duplicidade dos irmãos acaba se tornando equilibrada na narrativa e dá o tom literário ao conteúdo histórico que se constitui, ao mesmo tempo em que coloca o romance em cheque, como acontece com a temática do duplo. Predomina a incerteza, pois é ela que mantém a proximidade com a realidade, já que em ambos os casos, no literário e/ou na vida, o sentido jamais será definitivo.

1.2 Percurso do romance histórico tradicional

Antes de falar de obras que se apropriam de contextos históricos demarcados, especificamente do romance histórico, faz-se necessário traçar o panorama das transformações da relação entre história e literatura ao longo do século XX e nas últimas décadas, e de como a literatura tem incorporado elementos da história em suas criações.

Pode-se dizer que a associação entre as duas disciplinas remonta a períodos longínquos em que os homens se reuniam em torno de fogueiras na tentativa de explicar sua origem e a dos fenômenos da natureza por meio do ato de “narrar”. A separação e a especialização das duas disciplinas ocorreram de forma lenta, resultado do processo de tomada de consciência do homem no tocante à sua existência social. Na antiguidade, a epopeia cantada pelos rapsodos já combinava o real e o imaginário, o humano e o divino, a sociedade e o indivíduo, mas registrando principalmente o destino da coletividade.

Keith Jenkins, no livro *A história repensada* (2001), discorre acerca de uma definição teórica de história, seguida de uma definição prática, para, então, unir as duas em uma definição constituída de uma base metodológica que a torne mais abrangente. Ao sustentar sua definição teórica de história, o autor argumenta sobre a necessidade de se distinguir “o passado” de “a história”. Para o autor, a história é um discurso, ela “[...] constitui um dentre uma série de discursos a respeito do mundo [e] embora esses discursos não criem o mundo [...] eles se apropriam do mundo e lhes dão todo significado que têm (JENKINS, 2001, p. 23). Assim, esse “[...] pedacinho de mundo que é objeto (pretendido) de investigação da história é o passado” (JENKINS, 2001, p. 23), caracterizado como fonte por meio da qual se podem fazer diversas leituras, a depender de cada tipo de discurso.

Para Jenkins, “o passado” deve ser um termo utilizado “[...] para tudo que se passou antes em todos os lugares” (JENKINS, 2001, p. 24) e o termo “historiografia” deve ser utilizado para representar a produção dos historiadores. É essa produção, seja de maneira acadêmica, com livros, artigos, demais publicações; ou pelo audiovisual, filmes e documentários, que possibilita trazer do passado aquilo que já passou. Em resumo, “[...] o passado já passou, e a história é o que os historiadores fazem com ele quando põem as mãos à obra. A história é o ofício dos historiadores” (JENKINS, 2001, p. 25), e por ser teórica, será também ideológica, produzida e difundida em diversos contextos, seja nas práticas cotidianas ou nas instituições.

A história produzida no ambiente institucional das universidades está relacionada à definição prática de história formulada por Jenkins, já que nesse grupo se concentram os trabalhadores que costumam receber um salário por esse ofício. Ao realizarem seu trabalho, eles carregam junto a si mesmos “[...] seus valores, posições, perspectivas ideológicas [...], levam seus pressupostos epistemológicos. Estes nem sempre são conscientes, mas os historiadores terão em mente maneiras de adquirir conhecimento” (JENKINS, 2001, p. 45). Ou seja, quando geram hipóteses, estão adequando-as aos seus valores próprios e às suas ideologias, ao ato de formular abstrações e, ao organizar e reorganizar seu material, estão elegendo o que pretendem incluir ou excluir. Ao mesmo tempo, sua produção deriva de uma

linguagem adequada às regras das produções acadêmicas. Tal vocabulário é o que permite que eles entendam os relatos uns dos outros e produzam os seus, orientados para o público. Essa produção depende também de métodos específicos utilizados pelos historiadores que, além disso, poderão voltar ao passado e reorganizar trabalhos anteriores e, durante o processo, serem influenciados pelas visões de história já produzidas. “Nisso, o historiador literalmente re-produz os vestígios do passado numa nova categoria. E esse ato de transformação – do passado em história – é o trabalho básico do historiador” (JENKINS, 2001, p. 46).

Depois de refletir de forma teórica e prática sobre o conceito de história, Jenkins aponta que a indagação sobre o que seria a história é redirecionada à reflexão que discute para quem ela é. Assim, o autor chega à seguinte definição:

A história é um discurso cambiante e problemático, tendo como pretexto um aspecto do mundo, o passado, que é produzido por um grupo de trabalhadores cuja cabeça está no presente (e que, em nossa cultura, são na imensa maioria historiadores assalariados), que tocam seu ofício de maneiras reconhecíveis uns para os outros (maneiras que estão posicionadas em termos epistemológicos, metodológicos, ideológicos e práticos) e cujos produtos, uma vez colocados em circulação, vêem-se sujeitos a uma série de usos e abusos que são teoricamente infinitos, mas que na realidade correspondem a uma gama de bases de poder que existem naquele determinado momento e que estruturam e distribuem ao longo de um espectro do tipo dominantes/marginais os significados das histórias produzidas (JENKINS, 2001, p. 52).

Ao considerar a história como um discurso cambiante produzido por pessoas diretamente imbricadas nas relações de poder, temos então um conceito que se torna mais abrangente, posto que considera como válido o argumento de que a história é uma construção ideológica. Justamente por isso, o discurso da história está sempre passando por reformulações que atendam ao grupo com poder suficiente para legitimar tais versões do passado da maneira como lhe convém. “A história nunca se basta; ela sempre se destina a alguém” (JENKINS, 2001, p. 40).

Quanto ao campo literário, muitos teóricos e críticos já se empenharam no sentido de descrever, analisar e propor conceituações ao termo “literatura”, nem sempre chegando a um consenso. Antoine Compagnon, no livro *O demônio da teoria: Literatura e senso comum* (2001), esclarece que prefere falar em “teorias”, no plural, como forma de abarcar toda a complexidade do tema sem optar por uma direção limitante. De acordo com o crítico, em sentido amplo pode ser literatura tudo que é impresso, todos os livros que podem ser encontrados em uma biblioteca. Em sentido estrito, quando se pensa em literatura, considerando as distinções entre o literário e o não literário, há muitas variações, consoante cada época ou cultura. Na sequência,

Compagnon (2001) passa a abordar as definições de literatura segundo sua função e sua forma, esta última dividida em forma do conteúdo e forma da expressão.

Ao discutir as definições de literatura segundo sua função, Compagnon (2001) afirma que elas passaram por menos mudanças, tanto quando se pensa no âmbito de função individual e social quanto no de função privada e pública. O autor retorna a Aristóteles para pensar na literatura mais ligada à arte poética, identificada com a experiência de *katharsis*, a expurgação dos males, das emoções com função de agradar e instruir. Compagnon (2001) aponta que essa função está ligada ao conhecimento que a literatura pode proporcionar ao homem, que o distingue de outras formas de conhecimento. Essa é uma visão que funciona a partir do modelo humanista, que mais tarde teve seu idealismo denunciado após o surgimento da imprensa.

Pensando na função da literatura de acordo com o modelo marxista, ela “[...] serve para produzir um consenso social; ela acompanha, depois substitui a religião como ópio do povo” (COMPAGNON, 2001, p. 36). Nesse contexto, a literatura teria a função de oferecer uma moral social, comprometida com os valores, vinculada à ideologia. No entanto, ao mesmo tempo que se filia a uma ideologia, também pode se afastar dela produzindo uma ruptura. O novo produzido é associado a uma ideia de vanguarda, voltando a valorizar a imagem do visionário no século XX, “[...] num sentido político, atribuindo-se à literatura uma perspicácia política e social que faltaria a todas as outras práticas” (COMPAGNON, 2001, p. 37).

Em relação à definição de literatura partindo da compreensão da forma do conteúdo, Compagnon sinaliza que ela “[...] foi geralmente definida como imitação ou representação (*mimèsis*) de ações humanas pela linguagem. É como tal que ela constitui uma fábula ou história (*muthos*)” (COMPAGNON, 2001, p. 38). Esses dois termos apareceram, para o autor, na *Poética*, de Aristóteles, conectando a literatura a uma ficção, “[...] ou ainda, uma mentira, nem verdadeira nem falsa, mas verossímil: um mentir-verdadeiro” (COMPAGNON, 2001, p. 38).

Nessa definição, Aristóteles considerava apenas o gênero épico e o drama, e excluía a poesia didática, satírica e lírica, por trazerem à tona marcas subjetivas do “eu do poeta”. Já Genette falava, segundo Compagnon (2001), em uma poética “essencialista” ou “constitutivista”, ligada à questão temática. Porém, Compagnon (2001) prefere deixar de lado o termo “temático”, pois não há temas ou conteúdos que sejam unicamente literários, seria antes a ficção como forma de conteúdo, conceito ou modelo.

A compreensão da literatura enquanto forma de expressão, na visão de Compagnon (2001), passa pelo momento em que a arte e a literatura começam a remeter a si mesmas, opondo-se à linguagem cotidiana. A vertente mais romântica dessa ideia foi também a que mais perdurou. Ela separava literatura da vida, “[...] considerando a literatura uma redenção da vida

ou, desde o final do século XIX, a única experiência autêntica do absoluto e do nada” (COMPAGNON, 2001, p. 39). A forma aqui é o que permite o movimento de escapar do mundo. Por meio do uso denotativo ou conotativo da linguagem, mais cotidiana ou mais sistemática, mais referencial ou mais estética, chega-se à definição formalista de literatura. Essa corrente apresentou como característica do texto literário a literariedade, atingida por procedimentos de desfamiliarização ou estranhamento, que desarranjam e/ou desautomatizam a linguagem habitual.

Ao finalizar sua reflexão sobre as maneiras de encarar as definições de literatura descritas anteriormente, Compagnon (2001) sugere que seja retido o seguinte: “[...] literatura é literatura, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram, lentamente, moderadamente [...]” (COMPAGNON, 2001, p. 46).

Assim como são várias as tentativas de definições do que vem a ser a literatura, também sua relação com as outras áreas do saber sofrem alterações ao longo do tempo. Filósofos da ciência e da estética vêm trabalhando no sentido de compreender melhor as semelhanças entre as afirmações científicas e artísticas. Hayden White (1994) assinala pesquisas, como a de Karl Popper, sobre a lógica científica que transformaram a ingênua concepção do caráter absoluto das proposições científicas.

Na mesma direção, filósofos ingleses e contemporâneos flexibilizaram as rígidas distinções positivistas entre afirmações científicas e metafísicas, afastando destas o estigma da “falta de sentido”. Da troca entre o viés científico e artístico, chegou-se a uma maior compreensão deste último e, em consequência disso, a um melhor entendimento da natureza das afirmações artísticas – e, com isso, a mais possibilidade de solucionar o problema da relação dos elementos científicos com os elementos artísticos na composição das explicações históricas.

Na abordagem dos estudos que tratam das relações entre literatura e história, houve um primeiro momento em que a busca por conhecer a verdade do passado foi muito valorizada. Isso se deu por diversos fatores, conforme salienta Jenkins (2001), que vão desde os ideais platônicos de verdade absoluta, os argumentos do cristianismo pela busca da verdade de Deus, a qual também deveria ser a verdade do cristão, e o desenvolvimento do racionalismo e da ciência. Todos contribuíram para estabelecer um ideal de busca pela verdade, além, é claro, do ideal difundido pelo senso comum, por meio de hábitos cotidianos do “dizer sempre a verdade”.

A ruptura com os ideais de verdade se dá, segundo Jenkins (2001), quando houve a percepção de que “[...] a verdade era sempre criada e nunca descoberta [e de que] a verdade fica na dependência de alguém ter poder para torná-la verdadeira” (JENKINS, 2001, p. 58). A liberdade adquirida mediante quebra das ordens já estabelecidas do real colocou em evidência

o poder do artista de trabalhar com a linguagem e dispor das palavras e das formas segundo seu próprio gênio.

Porém, segundo Mário Maestri (2002), a arte literária não consegue alcançar total autonomia do mundo social, posto que ela se constrói a partir de temas, sentimentos, preocupações e ideias do mundo que a constitui. Samira Mesquita (1994) lembra que, na ficção, por mais inventada que seja “[...] a estória, terá sempre, e necessariamente, uma vinculação com o real empírico, vivido, o real da história. O enredo mais delirante, surreal, metafórico estará dentro da realidade, partirá dela, ainda quando pretende negá-la” (MESQUITA, 1994, p. 14).

Da mesma forma, a narrativa ficcional é também uma fonte documental essencial, pois expressa cenários, costumes, linguagem, personagens, preconceitos sociais, visões de mundo e preocupações de determinada época em que foi produzida e em que está ambientada.

Nessa perspectiva, configura-se como plausível admitir que uma explicação não precisa ser atribuída de forma unilateral à categoria do literariamente verídico em oposição à categoria do puramente imaginário, mas pode ser compreendida pela riqueza de metáforas que conduz sua organização. Encarada dessa maneira, a metáfora que rege um relato histórico pode ser tratada como uma sequência de escolhas, e o historiador que adota essa concepção poderia ser visto como alguém que, assim como um artista ou cientista moderno, explora uma concepção de mundo sem a intenção de esgotar a descrição e a análise de todos os dados; em vez disso, busca um entre os muitos meios possíveis de revelar os aspectos desse campo.

Apesar do desenvolvimento e da especialização ao longo do tempo, Mario Maestri (2002) assinala que “[...] história e literatura possuem características comuns que denotam a referência a uma essência comum. Ambas registram, expressam e explicam as experiências humanas, cada uma na sua linguagem e com seu programa” (MAESTRI, 2002, p. 40). Isso significa dizer que igualmente as lacunas documentais da história podem ser preenchidas pelos recursos ficcionais e explicações verossímeis, diante da impossibilidade ou da dificuldade em abordar uma questão literariamente, e o texto pode se valer da estilística da historiografia. Há casos de construções que se apropriam da historiografia e atingem uma totalidade harmônica extremamente eficaz, capaz de convencer com seus recursos artísticos. Uma dessas construções que se valem do passado como material de sua constituição é o romance histórico.

Gyorgy Lukács (2011) aponta o início do século XIX como o momento em que se deu o surgimento do romance histórico, quando também se aproxima a queda de Napoleão. No entanto, o autor salienta que é possível encontrar romances com temáticas históricas já nos séculos XVII e XVIII, ou ainda pode-se considerar como seus precursores as adaptações de histórias e mitos na Idade Média, e até mesmo anteriores, na China e Índia. Nesses romances,

a história era retratada com foco em uma roupagem, ou seja, para dar aparência de real, mas não havia um viés artístico preocupado em retratar fielmente uma época específica.

Isso tampouco acontecia no romance social realista do século XVIII, que mesmo promovendo uma abertura para a realidade, não demarcava um tempo específico. Essa abstração na figuração do tempo histórico influencia na figuração do espaço. Com o avanço do realismo, essa postura não se altera e os traços do presente são descritos com vigor ficcional cada vez maior, apresentando, no enredo, os acontecimentos significativos da época ligados aos destinos dos homens figurados, os personagens.

Buscando saber qual o contexto social e ideológico do surgimento do romance histórico, Lukács (2011) realiza uma historicização da arte, apontando, por exemplo, o drama *Gotz von Berlichinger*, de Goethe, como indício do florescimento do drama histórico e grande influenciador do romance histórico em Walter Scott. Para o autor, a ascensão consciente do historicismo, e que aparece primeiro nos escritos de Herder, tem suas raízes na situação da Alemanha, que enfrenta a discrepância entre o atraso político e econômico do país e a ideologia dos iluministas alemães. É quando surge a necessidade de reavivar a grandeza do passado nacional, de procurar as causas históricas do declínio e da ruína do país para que sejam representadas artisticamente, resultando, assim, no retorno à história alemã.

A Revolução Francesa e o período napoleônico produziram uma experiência histórica de ruptura em escala nacional e europeia. De 1789 a 1815, a França e a Europa são tomadas por acontecimentos que aceleram o ritmo da história; são muitas mudanças radicais instauradas rapidamente, as quais também sucumbem na mesma velocidade. A celeridade dessas mudanças apaga nas massas a impressão de “acontecimento natural” e traz maior visibilidade ao caráter histórico das revoluções. Tais circunstâncias permitiram o crescimento da literatura histórica e, ao dar a conhecer a amplitude das revoluções em âmbito mundial, fortalece “[...] o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças, e por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo” (LUKÁCS, 2011, p. 38).

Há um maior interesse pelo passado, pois ele é diferente do presente, logo, este ganha um valor singular. O romance, ao captar o tempo que muda, e não o tempo que passa, é tomado como forma de conhecimento; torna-se um documento histórico na medida em que descreve a inquietude, a ruptura de equilíbrio entre o homem e o mundo, ou seja, um tempo problemático. O romance não é, então, uma cópia do passado, mas a apreensão de alguma coisa do passado que gera esse movimento no presente e no futuro.

A expansão das guerras propicia a ampliação dos horizontes e faz com que os homens “[...] apreendam sua própria existência como algo historicamente condicionado, vejam na

história algo que determina profundamente sua existência cotidiana, algo que lhes diz respeito diretamente” (LUKÁCS, 2011, p. 40). Decorre daí uma onda de despertar do sentimento nacional na vivência das massas e, com ela, a consciência do vínculo da história nacional com a mundial e, conseqüentemente, a reflexão sobre as condições econômicas e as lutas de classes.

A visão de mundo e a concepção de progresso humano também sofrem alterações e a racionalidade é vista cada vez mais como resultado do conflito interno das forças sociais na própria história, que deve ser ao mesmo tempo portadora e realizadora do processo. Simultaneamente, ganha força a consciência do papel da luta de classes desempenhada no progresso histórico. Desse movimento, surge pela primeira vez uma tentativa de periodização da história, de apreensão de sua especificidade e gênese do presente.

O conjunto de todo esse percurso contribui para que a primeira manifestação do romance histórico seja percebida nas obras de Walter Scott: *Waverly* (1814), *Rob Roy* (1817), *Ivanhoé* (1819) e *Quentim Durward* (1823). Elas narram os grandes conflitos históricos nas relações entre Escócia e Inglaterra, pelas quais o autor assinala a importância da história na vida humana, passando a representar os personagens como indivíduos submetidos ao seu tempo e ao ritmo dos acontecimentos. Nesses exemplos, as obras de Walter Scott representam o espírito da história inglesa mais fielmente que os próprios historiadores, conseguindo a adesão mimética do leitor com seus personagens, levando-os a reviver a história com seu protagonista de forma mais “realística” que o próprio discurso histórico.

Pode-se sugerir que o aparecimento do gênero romance histórico e a qualidade da obra dependem da relação entre presente e passado, da vontade do escritor de entender esse passado e das ações coletivas que o forjam. Como características formais do romance histórico destacam-se a elaboração de ações no tempo e no espaço, com o objetivo de narrar a complexidade do mundo, e o isolamento de determinados acontecimentos, de modo a ilustrar seus antecedentes e suas conseqüências.

São exemplos de romances históricos tradicionais *Notre Dame de Paris* (1831), *O conto das duas cidades* (1859), *Salammbô* (1862) e *Guerra e Paz* (1865-1869), os quais buscavam retratar o cotidiano de determinado período, sem que houvesse questionamento das motivações ou dos fatos históricos apresentados por eles. Nessas obras, “[...] o narrador do romance histórico clássico, isto é romântico, adotava uma perspectiva externa, não apenas em relação ao espaço físico e às personagens, mas, sobretudo, em relação ao tempo” (BASTOS, 2007, p. 71, grifos do autor). Ou seja, havia a preocupação de manter o distanciamento temporal da obra em relação ao leitor, recorrendo a estratégias propositais, como descrição de paisagens e costumes de forma pitoresca, que realmente causassem estranhamento.

Em sua forma romântica, o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular por meio de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são sempre moldadas pelas forças sociais. É comum também que figuras históricas reconhecidas como famosas pelo relato oficial apareçam entre os personagens, mas que seu papel seja restrito a uma figura oblíqua ou até mesmo marginal. A narrativa será centrada em personagens de estatura mediana e sua função será, na maioria das vezes, oferecer um foco individual em que possa ocorrer a colisão dramática dos extremos em que estão situados ou em que oscilam.

Segundo Lukács (2011), os personagens heróis do romance histórico não são positivos nem negativos, são “medianos”, o que significa dizer que as circunstâncias sociais dominam a vida dos indivíduos impedindo qualquer ação individual heroica. Muitas vezes, o herói emerge como líder em momentos de crise, não de modo voluntário, mas ao acaso, devido às situações sociais com as quais está envolvido. Tal estratégia confere maior qualidade realística pela descrição lenta e minuciosa da complexidade social: o papel do herói médio é o de trazer à tona os antagonismos sociais, possibilitando a apreensão do movimento da história como resultante desses conflitos, evidenciando os dois lados, positivo e negativo.

Outra característica do romance histórico é o uso de muitos diálogos e da técnica bifocal, na qual o autor coloca no primeiro plano personagens fictícios que desempenham a função de ligar uma situação a um plano mais distante, podendo ser histórico e/ou reconstituir o momento. A narrativa oscila entre o plano inventado e o plano reconstituído, unindo ficção e realidade.

Curiosamente, na primeira metade do século XIX, o romance histórico foi também o gênero que mais apaixonou o público europeu. Marilene Weinhardt (1994) assinala que uma das formas de ressignificar o passado, identificada na literatura pelos procedimentos com o romance histórico, reside na maneira de abordar a figura dos heróis. Seu objetivo não será recuperar os grandes acontecimentos nem as figuras históricas conhecidas do relato oficial, “mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram (WEINHARDT, 1994, p. 51).

Ao comentar sobre o que diferencia o romance histórico das outras modalidades de romance, Alcemeo Bastos, em *Introdução ao romance histórico* (2007), ressalta que a matéria narrada deve ser de extração histórica, a qual já deverá ter passado pelo processo de registro documental, seja na forma escrita ou não. Além disso, precisa ter um grau satisfatório de familiaridade para o leitor sobre a história de determinada comunidade. Fazem parte da matéria de extração histórica “[...] os acontecimentos em si, as instituições, os lugares, tudo enfim, que

de algum modo contenha historicidade, como tal entendida a memória fixada para os pósteros” (BASTOS, 2007, p. 86).

Em relação à delimitação do histórico, o autor afirma que:

[...] o acontecimento só é verdadeiramente histórico quando reverbera para além da trajetória individual e/ou familiar da personagem. Aqui se estabelece um postulado complementar: deve haver íntima solidariedade entre o destino do protagonista (ou do grupo de personagens principais) e o da comunidade de que ele faz parte, com todas as amplificações e ramificações possíveis (BASTOS, 2007, p. 86).

Isto é, o romance histórico tende a se fixar em um evento histórico paradigmático que, quando aparece, muda o entorno e a vida dos personagens. Sendo assim, para ser considerado histórico não basta que haja no romance alusões a períodos históricos ou elementos reconhecidos como históricos. No nível da textualidade, o que assegura que o texto seja admitido como romance histórico são as marcas registradas, como nomes de lugares, pessoas, entidades que ligam o personagem aos eventos. Na ausência de marcas registradas, o romance pode recorrer a supostas marcas registradas, “[...] marcas que mesmo não correspondendo a qualquer registro documental, permitem ainda assim, um processo de identificação análogo e são capazes de provocar um efeito de historicidade” (BASTOS, 2007, p. 92). Isso se deve ao investimento em nível diegético, que faz com que os personagens históricos e os demais sejam equiparados.

A partir de vertentes teóricas de movimentos da Nova História e da História Cultural, surgiram outras formas de ver e produzir história. A Nova História é uma corrente historiográfica em destaque na segunda metade do século XX e que acompanha o terceiro movimento da chamada Escola dos Annales. Ela propõe uma forma de escrita da história que se contrapõe às expectativas tradicionais, que limitavam o trabalho dos pesquisadores às fontes escritas preservadas em arquivos oficiais, dando margem para que a história ampliasse suas fontes e começasse a dialogar também com outras áreas do conhecimento, como a literatura.

Acompanhando as mudanças introduzidas pela Nova História, foi no campo da História Cultural, originária da renovação de vertentes históricas das últimas décadas do século XX, que a possibilidade de cruzamento entre narrativas históricas e literárias ganhou mais força. Mediante a consideração de que o mundo é também um texto, e tudo que é escrito é uma perspectiva, a ideia de história como “verdade absoluta” sobre o passado não é mais tida como única opção viável.

Segundo Esteves (2007), à medida que associações do romance com a sociedade sofrem mudanças, afetam o romance histórico no que diz respeito à relação com a narrativa histórica. Para o autor, a grande reviravolta do gênero romance histórico se deu por influência das vanguardas do início do século XX, já que estas afetaram as concepções do saber histórico. Ao refletir sobre o passado, essas novas modalidades de narrativas históricas transformam o olhar do leitor, pois não aceitam mais a pretensão de verdade da história. Como afirma Linda Hutcheon (1991), a ficção também poderia ter essa pretensão, posto que as duas áreas “[...] são discursos, constructos humanos, sistemas de significação, e é a partir desta identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade” (HUTCHEON, 1991, p. 28).

Para Lukács (2011), essa nova concepção de história não resulta no romance na descrição detalhista dos fatos do cotidiano, mas produz uma unidade de compreensão do tempo. Decorre, então, um sentimento de que esse tempo é a própria vivência imediata da história, alterando, assim, a distância e a descontinuidade entre a experiência empírica e o valor estético da obra. No romance histórico, o paradoxo do tempo é suspenso, e Lukács (2011) opta pela sua inversão, buscando explicitar uma continuidade entre o vivido e a obra. Nessa perspectiva, o real se aproxima da obra, mas não é uma cópia, aproxima-se porque se torna experiência coletiva das massas e sua luta pela emancipação. O processo histórico se expande para fora da obra, estabelecendo essa continuidade com o vivido por meio de uma apreensão dinâmica do tempo e de uma apropriação produtiva do passado.

Hayden White (1994), refletindo sobre o pensamento de Lévi-Strauss, afirma que “[...] a ‘história’ nunca é apenas a história, mas sempre a ‘história-para’, a história escrita no interesse de algum objetivo ou visão infracientíficos” (WHITE, 1994, p. 71). Representantes da filosofia, do romance e da historiografia, respectivamente Hegel, Balzac e Tocqueville, concordavam que a tarefa do historiador versa menos em lembrar o homem de suas obrigações com o passado e mais em impulsionar-lhe uma consciência da maneira como o passado poderia ser utilizado para que haja uma transição eticamente responsável do presente para o futuro. Para os três, “a história era menos um fim em si que uma preparação para um entendimento e aceitação mais completos da responsabilidade individual na criação da humanidade comum do futuro” (WHITE, 1994, p. 62). Em síntese, eles interpretavam o dever do historiador como sendo o compromisso de livrar o homem do fardo da história.

Segundo Hayden White (1994),

Atualmente, a história tem a oportunidade de se valer das novas perspectivas sobre o mundo oferecidas por uma ciência dinâmica e por uma arte igualmente dinâmica. Tanto a ciência como a arte transcenderam as concepções mais

antigas e estáveis do mundo que exigiam que elas expressassem uma cópia literal de uma realidade presumivelmente estável. E ambas descobriram o caráter essencialmente provisório das construções metafóricas de que se valem para compreender um universo dinâmico (WHITE, 1994, p. 62-63).

Nessa acepção, o historiador não é visto como prescritor de um sistema ético válido para todos os tempos e os lugares, mas alguém encarregado da tarefa de despertar nos homens a consciência de que sua condição presente é parte de um conjunto de eleições humanas que poderiam ser alteradas na mesma proporção em que foram predispostas. Vista assim, a história sensibiliza os homens para a compreensão dos elementos dinâmicos do presente, dinamicidade essa que auxilia a libertar o presente do passado sem grandes revoltas e ressentimentos.

Jenkins conclui em seu livro *A história repensada* (2001) que as práticas contemporâneas da história se encontram tomadas por um estado de espírito que poderíamos chamar de “desventura do relativismo”. Estado de espírito esse que conduz a uma prática libertadora da história, no sentido de que não há necessidade de adotar uma postura que negue o passado, ao mesmo tempo que nem é possível fazê-lo. A postura mais adequada, para o autor, é identificar os processos ideológicos reais que perpassam o conhecimento histórico para deslocar os discursos dominantes.

Na pós-modernidade, a história, como as demais ciências, sente os efeitos da configuração de “[...] uma formação social, sob impacto da secularização, democratização, computadorização e consumismo, o mapa e o *status* do conhecimento estão sendo retraçados e redescritos” (JENKINS, 2001, p. 94). Para Jenkins, isso significa que:

[...] todos aqueles velhos quadros de referência que pressupunham a posição privilegiada de diversos centros (coisas que eram, por exemplo, anglocêntricas, eurocêntricas, etnocêntricas, logocêntricas, sexistas) já não são mais considerados legítimos e naturais (legítimos porque naturais), mas temporários, ficções úteis para formular interesses que ao invés de universais, eram muito particulares (JENKINS, 2001, p. 94).

Além disso, a queda das “narrativas mestras”, a “morte dos centros” e a “incredulidade ante as metanarrativas” deslegitimam os discursos tidos como consolidados, já que foram deslocados dos valores da sociedade aristocrática para a sociedade burguesa e, posteriormente, para a sociedade proletarizada. Alguns acontecimentos como as duas guerras mundiais, a Guerra Fria, a queda do muro de Berlim e a crescente globalização da economia capitalista marcaram o final de discursos polarizadores que sustentaram grande parte do século XX.

A recondução dos valores já mencionados promoveu o resgate de discursos históricos antes marginalizados, que passaram a se firmar e puderam abrir caminhos para uma diversidade

de possibilidades de relatos colhidos da historiografia pela perspectiva de classes sociais, culturais, ideológicas, de gênero e tantas outras. Nessa perspectiva, ficam claros a “[...] absoluta imprevisibilidade das leituras e o reconhecimento de que as interpretações no ‘centro’ de nossa cultura estão lá não porque sejam verdadeiras ou metodologicamente corretas [...], mas porque estão alinhadas com o discurso dominante” (JENKINS, 2001, p. 102).

Nesse clima de início do século XX, os romances históricos iniciaram um processo revisionista da história por meio da literatura atuando tanto para “[...] subverter as versões da história oficial [...]” como utilizando “[...] da liberdade do romance para preencher as lacunas de documentação da pesquisa histórica” (COSSON; SCHWANTES, 2005, p. 33). Esses romances, chamados de revisionistas ou historiográficos, levantam aspectos da história que se confundem (propositalmente) com os da ficção, mantendo acesa a chama da discussão das relações entre literatura e história e incendiando a busca pelas verdades, ou pelas versões dela, ocultas no relato oficial.

1.3 Esaú e Jacó e o romance histórico tradicional: fronteiras

A exemplo de John Gledson (2003), que se questiona sobre qual visão da história do Brasil nos conduz a ficção machadiana, poderíamos nos perguntar a que visão nos conduz *Esaú e Jacó* (1904). Em primeiro lugar, vale destacar que *Esaú e Jacó* (1904), como já apontou Gledson (2003), difere-se dos demais romances de Machado, inclusive de *Memorial de Aires* (1908), ainda que compartilhem do Conselheiro Aires como narrador comum. Um dos principais elementos responsáveis por essa diferenciação na condução das obras diz respeito ao enredo. Enquanto a maior parte dos romances de Machado de Assis apresenta intrigas amorosas que retratam ou insinuam adultérios e traições, em *Esaú e Jacó* (1904), a trama central desaponta o leitor se levado em consideração esse aspecto.

Ao longo dos 121 capítulos do romance, há apenas duas mortes, porém, nenhum casamento, adultério ou menção a heranças, como os leitores estavam acostumados a encontrar. Em determinado momento, Flora e seus pais retornam ao Rio de Janeiro e os gêmeos vão juntos até o navio para recepcioná-los. O narrador comenta: “Não foram em duas lanchas, foram na mesma, e saltaram com tal presteza para a escada, que escaparam de cair ao mar. Talvez fosse o melhor desfecho do livro” (ASSIS, 2012, p. 189-190). No capítulo intitulado “Não, não, não”, tem-se um comentário do narrador, refletindo sobre a indecisão de Flora quanto a qual dos gêmeos ela prefere:

Se não fora o que aconteceu e se contará por essas páginas adiante, haveria matéria para não acabar mais o livro; era só dizer que sim e que não, e o que estes pensaram e sentiram, e o que ela sentiu e pensou, até que o editor dissesse: basta! Seria um livro de moral e de verdade, mas a história começada ficaria sem fim. Não, não, não... Força é continuá-la e acabá-la (ASSIS, 2012, p. 218).

O romance inicia com Natividade e a irmã subindo o Morro do Castelo para consultar a cabocla, famosa por prever o futuro. O ano era 1871, e a primeira data que aparece no romance já é um convite encorajando o leitor a ter um olhar especial para as pistas históricas da obra e sua interpretação alegórica. Em 28 de setembro de 1871, a princesa Isabel assina a Lei do Ventre Livre, também conhecida como Lei Rio Branco, que considerava livre todos os filhos de escravas nascidos a partir daquela data. A promulgação da lei marca também o momento em que as divergências sociais na oligarquia brasileira ganham força. Certamente, Machado não situa temporalmente o início do romance de forma ingênua. Temos aí uma pista de que as questões históricas serão importantes na condução da narrativa.

Perseguindo a cronologia dos acontecimentos na obra, sabe-se que Santos casou-se com Natividade em 1859, e em 1866 o pai dela morre. Os gêmeos nascem no dia 7 de abril de 1870, ano em que termina a Guerra do Paraguai, da qual o Brasil participou formando a Tríplice Aliança com a Argentina e o Uruguai (1865-1870). Em 1871, durante o Ministério Rio Branco, nasce a personagem Flora, disputada pelos irmãos até a sua morte. Ela completa seus 18 anos em 1889, mesmo ano em que acontece a mudança de regime e que Flora morre precocemente. Levando em consideração que o século XIX acompanhou o nascimento e a morte da monarquia brasileira, de 1822 a 1889, é possível fazer um paralelo entre a vida da família Santos e a da família real brasileira.

A história aparece de maneira sorrateira, distribuída aqui e ali, entre o enredo e as digressões, muitas vezes ofuscada por outros assuntos. Conforme aponta John Gledson (2003), em estudo sobre *Esau e Jacó* (1904), é na disputa política entre monarquistas e republicanos que se concentra grande parte das relações tênues entre história e ficção nessa obra. Nesse sentido, os gêmeos configuram-se como representantes dessa oposição. Desde muito novos, os irmãos assumem posicionamentos políticos antagônicos. O capítulo XXIII, nomeado “Quando tiverem barbas”, ilustra essa situação. Em uma noite de agosto, na casa de Botafogo, quando alguém pergunta a idade dos irmãos, cada um responde de maneira diferente, de acordo com seus ideais políticos, consoante trecho abaixo:

Paulo respondeu:

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

E Pedro:
 — Nasci no aniversário do dia em que sua Majestade subiu ao trono
 (ASSIS, 2012, p. 76).

Os dois responderam simultaneamente, e a mãe teve de intervir: “Nasceram no dia 7 de abril de 1870” (ASSIS, 2012, p. 76). Ambos estavam se referindo ao mesmo acontecimento, pois, em 7 de abril de 1831, D. Pedro I abdicou do trono em favor de seu filho D. Pedro II, após muitos enfrentamentos entre brasileiros e portugueses na cidade do Rio de Janeiro. Porém, pela maneira como articulam sua fala, percebe-se que nesse momento Paulo apoiava o regime republicano, e Pedro, o regime monárquico. Depois da resposta da mãe os dois reafirmaram suas posições:

Pedro repetiu vagarosamente:
 — Nasci no aniversário do dia em que sua Majestade subiu ao trono.
 E Paulo, em seguida:
 — Nasci no aniversário do dia em que Pedro I caiu do trono
 (ASSIS, 2012, p. 76-77).

A discussão prosseguiria se a mãe não os repreendesse, afirmando que não tinham idade para falar de política e poderiam fazê-lo quando tivessem barbas. Com a proximidade da mudança de regime, a disputa entre os irmãos aumenta e percebe-se a transformação dos personagens e de seus posicionamentos. Antes da Proclamação da República, outra situação coloca em pauta suas divergências, dessa vez em relação aos significados da reforma decorrente da emancipação dos escravos, assinada em 1888, que “[...] para Pedro era um ato de justiça, e para Paulo era o início da revolução. Ele mesmo o disse, concluindo um discurso em São Paulo, no dia 20 de maio: ‘A abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco’” (ASSIS, 2012, p. 105-106).

Como exposto até aqui, os acontecimentos históricos são de suma importância para o entendimento do romance. Quando finalmente ocorre a Proclamação da República, no dia 15 de novembro de 1889, os personagens históricos não ganham tanta notoriedade. O aparecimento deles é no sentido de demarcar o período em uma linha cronológica e funcionar como aspecto estrutural da obra. Sobre isso, Maria Teresa de Freitas, no livro *Literatura e História* (1986), em estudo das relações entre literatura e história, afirma que, nesses casos, embora a história seja o fio condutor, “[...] o centro em torno do qual as narrativas se organizam, o universo fictício, que com ela coexiste, tem seu referente próprio, tirado do imaginário do autor, que não apenas se sobrepõe ao histórico, mas interage com ele de várias formas” (FREITAS, 1986, p. 43).

Freitas (1986) apresenta algumas categorias, que ela chama de técnicas de “autenticação” do discurso histórico na literatura, identificadas como:

[...] as *referências* ou *pontos de ligação* históricos que inscrevem a narrativa de ficção numa realidade extratextual reconhecível. Trata-se, no caso em questão, dos elementos históricos *secundários* que rodeiam, situam ou precisam os fatos históricos principais, autenticando-os duplamente já que os colocam num *contexto* igualmente concreto. São, na maioria, técnicas que caracterizam o discurso histórico, e, quando utilizadas no discurso literário, têm como objetivo atribuir-lhe um cunho realista (FREITAS, 1986, p. 14, grifos da autora).

As considerações teóricas de Freitas (1986) corroboram o estudo de Alcmeno Bastos, em *Introdução ao romance histórico* (2007), apresentado anteriormente, no qual o autor aponta que os personagens históricos serão secundários nesses romances. Outra questão já comentada em relação ao romance histórico é a necessidade de que ele se fixe a um evento histórico paradigmático. No caso de *Esau e Jacó* (1904), essa característica se confirma com a passagem da monarquia para a república, configurando-se como motivador de mudanças no entorno e na vida dos personagens. Outro ponto abordado por Bastos (2007), e reiterado também na análise de Freitas (1986), é que para ser um romance histórico, é preciso que haja um grau satisfatório de familiaridade do leitor para com a história de determinada comunidade que esteja sendo narrada.

Na mesma direção, Freitas (1986) afirma que as narrativas devem passar por espaços precisos e referenciais, ou seja, que “[...] podem ser encontrados em qualquer mapa geográfico; além disso, os personagens se deslocam sempre em espaços reconhecíveis, ligados de uma forma ou de outra à realidade exterior” (FREITAS, 1986, p. 15). Em *Esau e Jacó* (1904), essa identificação geográfica é possível pelas várias referências que situam o Rio de Janeiro no século XIX como ambientação para a trama. Machado descreve com detalhes o cenário dos acontecimentos narrados, estendendo-o por ruas, palácios, casas e fisionomia própria da cidade. Abaixo, a primeira cena do romance exemplifica esse cuidado de Machado com a ambientação:

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, muita haverá morrido, muita mais nascerá e morrerá sem lá pôr os pés. Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira (ASSIS, 2012, p. 25).

“Essas precisões têm por efeito produzir a impressão de que as narrativas colocam a ação nos lugares exatos onde ela *efetivamente* ocorreu” (FREITAS, 1986, p. 15, grifo da

autora). De fato, o Morro do Castelo foi um dos marcos mais importantes na origem da cidade do Rio de Janeiro, tendo sido ocupado pelos jesuítas no século XVI e destruído no início do século XX, durante as reformas urbanas. Outros lugares mencionados no romance, pelos quais transitaram os personagens ao longo da narrativa, são: Petrópolis, Largo do Machado, as praias de Botafogo e do Flamengo, além de algumas ruas, como a Rua do Ouvidor, Rua da Carioca, Rua da Misericórdia, Rua São José, Rua do Catete, Rua do Carmo e Rua da Quitanda. O capítulo “A missa do *coupé*” narra a o episódio em que Natividade e Santos dedicam uma missa a um parente distante, realizada na Igreja de São Domingos. A igreja mencionada realmente existiu no século XVIII e foi demolida para que se pudesse construir a Avenida Presidente Vargas, situada na região central do Rio de Janeiro⁵.

A respeito da datação como elemento importante na configuração de um romance histórico, Freitas (1986) argumenta que:

[...] sua utilização no texto de ficção pode ser considerada como um dos elementos que o inscrevem numa realidade extratextual, ‘historicizando’ a narrativa, e as notações de datas num romance sobre a História tendem a acentuar seu caráter documental, já que estabelecem uma relação entre a cronologia romanesca e a cronologia oficial (FREITAS, 1986, p. 15).

A datação de *Esau e Jacó* (1904) leva em consideração o tempo ficcional, que vai de 1871 a 1894, sendo que essas datas se relacionam diretamente com os personagens e com os fatos desencadeados em tais períodos. Como discutido anteriormente, há muitas datas históricas no romance e, de certa forma, elas representam pistas que Machado de Assis espalha ao longo da obra e que acabam por historicizar seu texto, atribuindo um aspecto mais documental ao discurso literário, permitindo que tais acontecimentos sejam localizáveis no tempo.

Ainda sobre a historicização dos discursos literários no romance histórico, Freitas (1986) comenta sobre a categoria dos personagens nessas obras:

[...] ao lado dos personagens principais que são imaginários, nota-se com certa frequência, nos romances estudados, a presença de personagens de identidade comprovada e que exerceram funções igualmente comprovadas no acontecimento histórico que contam as narrativas – ou seja personagens históricos. Podem-se distinguir três tipos: os que apesar da pequena participação direta nas narrativas, agem sobre a História; os que, embora ligados aos acontecimentos narrados, são apenas citados; e os que pertencem à cronologia longa e funcionam como pontos de referência histórica (FREITAS, 1986, p. 16-17).

⁵ Informação retirada da nota da edição comentada de *Esau e Jacó* (2012).

No romance *Esau e Jacó* (1904), os personagens históricos são apenas mencionados, como é o caso de Marechal Floriano, Marechal Deodoro, Visconde de Albuquerque, Visconde de Ouro Preto. Alguns deles são facilmente identificados pelo leitor, outros demandam mais atenção para que sejam reconhecidos. Certamente, o reconhecimento ou não desses personagens depende da bagagem de leitura e do nível de familiaridade do leitor com eles.

Ao concluir seu raciocínio, Freitas afirma que “[...] o recurso a determinadas técnicas narrativas autenticam o discurso, ou porque o inscrevem numa realidade referencial reconhecível, ou porque lhe emprestam características do discurso histórico” (FREITAS, 1986, p. 21). Aplicadas as categorias de “autentificação”, de acordo com a proposta da pesquisadora, é possível perceber a relação entre literatura e história como algo indissociável à constituição da obra *Esau e Jacó* (1904).

A partir do exposto, podemos concluir que *Esau e Jacó* (1904) realiza artisticamente a discussão de Antonio Candido, no ensaio *Crítica e sociologia* (2006), em que o crítico aborda a necessidade de se olhar para a relação entre a obra literária e o seu condicionamento social. Temos aqui um romance que se relaciona diretamente ao contexto da época em que foi escrito, posto que Machado de Assis ambientou sua obra no período compreendido entre o final do século XIX e o início do século XX, e incorporou nela a análise do recém-instalado sistema de governo, o qual traria impactos na sociedade. Segundo Candido, houve um período em que o valor da obra era ditado pela maneira como ela representava aspectos da realidade, seguido de momentos em que seu valor era medido por suas qualidades estruturais isoladas, até que já não fosse possível seguir por esses dois caminhos de maneira bifurcada. Para o autor, diante de uma obra, “só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2006, p. 13).

Como dito, o romance está totalmente entrelaçado com a realidade da época, pois incorpora nela elementos que possibilitam refletir acerca do sistema de governo que passa a vigorar e a maneira como ele impactou a sociedade daquele momento. Assim, “[...] o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2006, p. 14, grifos do autor).

Veremos adiante como esse conteúdo externo elaborado internamente à obra se manifesta na análise dos personagens, na maneira como se comportam e se relacionam com o meio e de que forma sugerem uma leitura dos acontecimentos com os quais estão envolvidos.

1.4 Ler Machado de Assis: contribuições de John Gledson

No contexto no qual as análises históricas e as singularidades das trocas culturais ganham força, John Gledson percorre estudos, como os de Raymundo Faoro, em *A pirâmide e o trapézio* (1974), e de Roberto Schwartz, em *Ao vencedor as batatas* (1977), para, a partir deles, aprofundar-se na ficção de Machado. Assim, em 1986, publica uma leitura de grande relevância acerca da obra de Machado de Assis, intitulada *Machado de Assis: ficção e história* (2003). Nela, o crítico se debruça sobre os grandes romances machadianos, sem deixar de fora textos considerados menores, inclusive contos e crônicas pouco conhecidos, no intuito de elaborar sua tese e de compreender como tais escritos promovem uma interpretação sistemática, organizada e original do processo histórico brasileiro no fim do século XIX.

Nicolau Sevcenko, no prefácio do livro de Gledson (2003), ressaltou a importância das contribuições do crítico para os estudos machadianos e destacou como um dos aspectos mais originais de suas investigações o foco na ênfase dada por Machado “[...] na interlocução crítica com seu tempo e com os seus concidadãos” (SEVCENKO, 2003, p. 15). Os estudos de Gledson (2003) auxiliam no processo de propor novas leituras aos textos de Machado de Assis, já que ele foi, muitas vezes, acusado de estar alienado e indiferente aos processos sociais e históricos da realidade brasileira. O novo olhar lançado à obra machadiana contribuiu para mostrar que seu projeto ficcional sempre fora atravessado pela história local. Em *Machado de Assis: ficção e história* (2003), Gledson renova as interpretações de *Casa Velha* (1885), *Quincas Borba* (1891), *Esau e Jacó* (1904), *Memorial de Aires* (1908) e da série de crônicas *Bons dias!* (1889). Ele desvela a maneira sutil com que Machado levanta, nessas obras, questões sobre a formação social brasileira que não haviam sequer sido estudadas pela história ou pela sociologia e que só apareceriam no século XX.

Gledson (2003) argumenta que, apesar de não ser nenhuma novidade associar a escrita de Machado ao realismo, pela maneira sofisticada com que o escritor trata dos costumes sociais e da natureza humana, ele prefere se deter na extensão e na natureza desse realismo. Segundo o crítico, “[...] ele é sobretudo enganoso: ou seja, está oculto do leitor, de maneira que se torna necessário ler nas entrelinhas para entender” (GLEDSON, 2003, p. 23). Nesse sentido, os efeitos metaliterários de Machado, os quais são vistos como precursores do modernismo em muitos estudos, tornam-se para Gledson elementos estratégicos do realismo enganoso.

Concernente ao posicionamento usual da crítica em geral – de reconhecer o realismo de Machado de Assis, mas tender a admirá-lo como um experimentador da forma narrativa –, o pensamento de Gledson é divergente. Para ele, “[...] essa experimentação é mais bem

compreendida como resultado de seus objetivos realistas; é um veículo para eles, e não algo como um propósito e ímpetus próprios” (GLEDSON, 2003, p. 23).

Pensando nisso, Gledson (2003) desenvolve um estudo com objetivo de explicar o desenvolvimento dos romances de Machado depois de 1880, ou seja, depois de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), incluindo *Casa Velha* (1885). O crítico afirma que, mais do que ser um realista que representava a sociedade em que vivia e seu desenvolvimento, no caso de Machado, “[...] os romances como um todo, pretendem transmitir grandes e importantes verdades históricas, de surpreendente profundidade e amplitude” (GLEDSON, 2003, p. 25).

Para ilustrar como interpreta o “projeto” de Machado e a relação estreita entre sua obra madura e a história brasileira no século XIX, Gledson cria o seguinte quadro:

Quadro 1 – O “projeto literário” de Machado de Assis

<i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> (1881) 1805-1869 (ênfase nas décadas de 1840-1850)	<i>Quincas Borba</i> (1886-91) 1867-1871	<i>Esau e Jacó</i> (1904) 1871-1894
<i>Casa Velha</i> (1885) 1839	<i>Dom Casmurro</i> (1899) (1857) – 1871 – (1899)	<i>Memorial de Aires</i> (1908) 1888-1889

Fonte: adaptado de Gledson (2003).

Gledson (2003) vê na obra de Machado um plano consciente de acompanhar o percurso político e social da história brasileira desde o início do século XIX até os primeiros anos da República. Incluindo *Casa Velha* (1885), Machado publicou seis romances em sua fase considerada madura, que “[...] se agrupam facilmente em pares, dos quais o primeiro oferece uma visão diacrônica dos acontecimentos; o segundo focaliza, de forma mais sincrônica, uma crise central desse período” (GLEDSON, 2003, p. 294). Assim, em *Casa Velha* (1885), por exemplo, a crise representada é o fim da Regência e a Maioridade (1839-1940); em *Dom Casmurro* (1899), a Lei do Ventre Livre (1871); e em *Memorial de Aires* (1908), a Abolição da Escravatura (1888).

Desse modelo, tem-se, então, duas possíveis linhas: uma em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Esau e Jacó* (1904); e outra em *Casa Velha* (1885), *Dom Casmurro* (1899) e *Memorial de Aires* (1908). Gledson (2003) aponta a atitude adotada para com o leitor como sendo uma diferença clara entre essas duas linhas. Segundo o autor, não se trata da posição do narrador, mas do modo intencional com que Machado, no primeiro grupo, perturba seus leitores até deixá-los confusos e perdidos, mantendo, na maioria das vezes, um

tom brincalhão, de zombaria, sem perder de vista a distância do narrador da história que está sendo contada, recorrendo à onisciência. No segundo grupo, os narradores não são oniscientes e, por isso, partilham das mesmas limitações da sociedade a qual descrevem. De um lado há ironia e tendência à onisciência, e de outro, aceita-se a limitação do narrador e a narrativa é entregue a um personagem.

A respeito da classificação da produção de Machado, Gledson (2003) assinala que as obras consideradas irônicas, pessimistas e psicologicamente sutis foram supervalorizadas e tidas como pertencentes à sua fase madura, enquanto as anteriores foram consideradas românticas, otimistas e moralistas. Seu intento é, então, seguir a divisão em que “[...] passa a descobrir em Machado uma linha de pensamento que não é apenas irônica e pessimista e cujo realismo não é simplesmente psicológico” (GLEDSON, 2003, p. 38). Para o autor, há na escrita de Machado um grau muito maior de especulação intencional acerca da sociedade brasileira, das questões históricas e políticas até agora estudadas.

Voltando nossa atenção especificamente para a análise que John Gledson faz da obra *Esau e Jacó* (1904), uma das primeiras considerações do crítico aborda o distanciamento desse romance em relação aos outros livros de Machado, especialmente na condução do enredo. Ele destaca a suposta monotonia da trama, sem grandes acontecimentos envolvendo a intriga amorosa, sem adultérios ou insinuações de que possa ter ocorrido uma traição, fazendo com que o leitor saia da leitura desapontado nesse quesito. De fato, Machado nomeia os capítulos finais do romance como “Penúltimo” e “Último”, como se fosse uma maneira de preparar o leitor para que ele não espere por mais nada além do final do livro, demonstrando, assim, seu tédio em relação ao desfecho. Porém, para o crítico, essa situação faz parte da intenção calculada de Machado, já imaginando tal efeito no leitor.

Gledson (2003) salienta que, interpretando como tende a fazer a crítica recente – em geral, pautada em teorias que priorizam questões formais da ficção, deixando em segundo plano o conteúdo – uma maneira de ver a vagarosidade no ritmo narrativo do romance seria pensar nela como uma estratégia para evidenciar o seu próprio absurdo. “Seja em nível do comentário, de incidente ou do enredo do romance, o leitor é insistentemente lembrado da confusão e da possível falta de sentido” (GLEDSON, 2003, p. 189). Nessa perspectiva, o foco da obra estaria direcionado muito mais para o veículo do que para uma mensagem a ser transferida.

Affonso Romano de Sant’Anna, com seu *Análise estrutural de romances brasileiros* (1979), em capítulo dedicado a *Esau e Jacó* (1904), corrobora essa ideia ao afirmar que:

[...] a explicação ou compreensão do mecanismo de construção do livro deve ser buscado no próprio livro, nos índices que o autor fornece, porque ele está criando uma realidade que, sendo em muitos pontos autônoma, chega até a se desinteressar da lógica e dos preceitos comumente utilizados pelas narrativas de estrutura simples, que procuram conferir o que se narra com o que está narrado no mito e na ideologia, seus referentes base (SANT'ANNA, 1979, p. 124).

Fica evidente que, nesse estudo, o autor pensava e priorizava a coerência interna do texto e defendia que a atenção maior deveria se concentrar no significante da obra, naquilo que a articula internamente. Por outro lado, o significado, levando em consideração seus elementos geográficos, históricos e das demais disciplinas, faz parte da superfície da narrativa, mas não a decide. Por isso, eram aspectos que ficavam em segundo plano, sendo importantes apenas no nível conjuntural, mas escapando ao nível estrutural da obra.

John Gledson (2003) não nega a importância da reflexão a respeito da própria escrita proposta pelo romance em inúmeras passagens e a maestria empregada por Machado na construção delas. Para o crítico, o próprio Machado dá munição para que a interpretação da obra seja conduzida pelo viés da construção artística em detrimento de uma “verdade”. Em sua análise, Gledson (2003) inclusive comenta sobre a necessidade de resistir à tentação de transformar *Esau e Jacó* (1904) em mera interpretação histórica, já que, nesse romance, os elementos relacionados à política são tão explícitos que é impossível que passem despercebidos, enquanto em outras obras do escritor a identificação de significados históricos e políticos depende de uma análise relativamente mais atenta.

Porém, Gledson (2003) aponta que as interpretações que negam o papel da história e da política no romance e a tendência à rejeição de suas alegorias são redutoras. Dessa maneira, o estudioso busca interpretar o material histórico, que por ser tão abundante na obra, acaba sendo considerado trivial ou superficial. Para tanto, o autor desenvolve o argumento de que:

[...] o ceticismo e o senso de vazio que impregnam *Esau e Jacó*, a própria superficialidade da abordagem histórica (que não pode ser negada e, às vezes desce ao nível da ópera cômica) é, em si, em grande medida, um fenômeno histórico, o produto do período (aproximadamente 1871-1894) no qual se situa o romance (GLEDSON, 2003, p. 196).

Com isso, a pretensão de Gledson (2003) não consiste apenas em demonstrar como, de certa maneira, toda obra está condicionada a seu tempo, mas abordar como Machado se deu conta de que a sociedade da qual fazia parte estava passando por um período de desnorreamento, de falta de objetivos, e como o romance especula as causas históricas para esse sentimento. Para isso, o estudioso faz uso das alegorias presentes no livro, sendo a primeira e mais evidente a

que existe entre os irmãos, Pedro e Paulo, que, sendo gêmeos, representam os dois regimes, monarquia e república. É claro que não se pode esperar de um escritor como Machado que a alegoria seja assim tão simplista, posto que os próprios irmãos não sustentam suas convicções políticas de maneira sólida. Ainda segundo Gledson (2003), as oposições alegóricas entre os irmãos não são totalmente estanques, pois “[...] os democratas esclarecidos necessitam de símbolos e sonham com cerimônias antiquadas: os monarquistas constitucionais sonham em exercer o poder descaradamente (GLEDSON, 2003, p. 199).

Uma outra imagem representativa da situação política desse contexto pode ser evocada por meio do episódio da tabuleta de Custódio, no capítulo intitulado “Pare no D.” (ASSIS, 2012, p. 166), que narra os acontecimentos da noite que antecede o 15 de novembro de 1889, data da mudança de regime. A perspectiva adotada é a de Custódio, personagem que representa o cidadão comum lidando à sua maneira (ou alegoricamente à maneira da maioria da população) com o desenrolar dos fatos até culminar na Proclamação da República. Custódio, proprietário da tradicional confeitaria na Rua do Catete, pede que o pintor reforme a tabuleta em que se lia “Confeitaria do Império”. O trabalho do pintor avançou até o “d”, ficando o restante para o dia seguinte. Quando Custódio se inteirou da proclamação, “[...] escreveu às pressas um bilhete e mandou um caixeiro ao pintor. O bilhete dizia só isto: Pare no D” (ASSIS, 2012, p. 166). Porém, a instrução chegou tarde e o trabalho já havia sido realizado.

No capítulo seguinte, “Tabuleta nova”, Custódio vai até a casa do Conselheiro Aires em busca de orientação a respeito do que fazer com a inscrição da tabuleta. Recebe como sugestão trocar “Império” por “República” ou utilizar o complemento “Fundada em 1860” ou, ainda, “Confeitaria do Catete” ou, por último, “Confeitaria do Custódio”, com o qual ele parece ter simpatizado mais. Aqui vale destacar a indiferença com a qual Aires recebeu a notícia da proclamação, contrapondo ao desespero de Custódio. Sabemos pelo narrador que, naquele dia, Aires almoçou lendo Xenofonte, sem dar crédito ao burburinho, e seguiu tranquilamente fumando seu charuto, quando o vizinho o procurou garantindo ser urgência, atendendo-o somente depois de um tempo. Mais ainda, Santos vem até ele e confirma a notícia, preocupado com os rumos da economia. Aires tenta acalmá-lo: “Nada se mudaria; o regímen, sim, era possível, mas também se muda de roupa sem mudar de pele. Comércio é preciso. Os bancos são indispensáveis. No sábado, ou quando muito na segunda-feira, tudo voltaria ao que era na véspera, menos a constituição” (ASSIS, 2012, p. 172).

Uma questão interessante já discutida por John Gledson (2003), ainda no tocante ao episódio da tabuleta, consiste no fato de o pintor afirmar que a reforma não seria possível, sendo necessário substituir a anterior para, então, fazer a pintura, pois ela já estava muito deteriorada.

Na interpretação do crítico, a qual certamente faz sentido, a dificuldade em consertar a tabuleta pode ser vista como uma alegoria da dificuldade em manter o regime anterior, ou mesmo consertá-lo em razão do efeito. Da mesma forma, a escolha do estabelecimento é apontada pelo crítico como uma sátira do momento e uma maneira figurativa de demonstrar a superficialidade da mudança do regime. A superficialidade está ligada ao ofício da confeitaria, por ser um lugar em que se pretende conquistar o olhar do freguês visualmente, pela maneira como se enfeita o produto a ser vendido. Talvez, então, o novo regime apresentado esteja sendo vendido com uma cara que esteticamente conquista, mas sem garantias de sustentar a imagem vendida.

Como comentado anteriormente, na escolha de um núcleo narrativo que conta com irmãos que são, ao mesmo tempo, gêmeos e distintos em muitos aspectos, posicionando-se politicamente de maneira oposta, é que se percebe a alegoria mais evidente do romance. Pedro e Paulo são, respectivamente, o monarquista e o republicano. O primeiro, com o nome que faz analogia ao imperador, D. Pedro I; o segundo, ao apóstolo São Paulo, que entrou em divergências com o apóstolo Pedro, como já apontado. Pedro estudou medicina, morava no Rio de Janeiro, e Paulo estudou direito em São Paulo. Ambos em cidades que representavam o centro irradiador de poder de cada sistema. Até mesmo a personalidade dos irmãos vai ao encontro da visão convencional dos regimes, sendo Pedro o mais dissimulado, ao qual Aires confere a astúcia de Ulisses, e Paulo o mais agressivo, comparado pelo conselheiro à raiva de Aquiles.

Para além da alegoria dos irmãos, Gledson (2003) aposta nos posicionamentos de Flora e Aires, os quais identifica como idealismo e cinismo. Flora, dona de uma “inocência primitiva”; Aires, como visto no excerto do episódio da tabuleta, mantém seu cinismo em relação às efetivas mudanças decorrentes da troca de regimes.

Outro episódio significativo interpretado por Gledson (2003) concentra-se no capítulo “Quando tiverem barbas”, em que aparece a figura de um frade, amigo de Pedro, e a de um andarilho. O primeiro possuía a barba branca e depois de uma viagem retorna com a barba negra, para logo viajar e retornar com a barba outra vez branca; o segundo tinha a barba branca desde muito novo e a tingia regularmente de preto, trocando o dinheiro do pão pela tinta, em nome de sua imagem.

Para Gledson (2003), as duas barbas representam não só visões satíricas, como históricas da Monarquia e da República. O frade, sendo amigo de Pedro, representa o antigo regime, paciente, tem fé. E ao mencionar que o frade viajou para Minas Gerais e depois para São Paulo, há a associação com as áreas de maior produção de café no apogeu do Império, compreendendo o período de 1850 a 1860. Para o autor, o escurecimento da barba, ao ponto de

tornar-se “negríssima”, pode ser lido em termos do rejuvenescimento do regime às custas da escravidão dos negros, que produziam o café, também negro, que, por sua vez, gerou a riqueza do período, “brilhantíssima”.

Por outro lado, a barba do andarilho, o qual não foi apresentado como amigo de Paulo, é relacionada pelo crítico aos ideais republicanos. Ao final da descrição do narrador, sabemos que o maltrapilho morreu. Assim, ele e Paulo representam duas Repúblicas. Ele não simboliza, então, a República proclamada em 1889, “[...] mas um ideal de República, que jamais chegou a se tornar real, embora tenha existido como ideal durante os primeiros anos do século XIX” (GLEDSON, 2003, p. 206). Sendo assim, são dois tipos de República possíveis de serem identificados, um no sentido real e outro no sentido idealizado. Além disso, a alegoria trata de duas visões em termos históricos.

Seguindo o diagrama interpretativo proposto por Gledson (2003), há semelhanças que podem ser observadas entre *Esau e Jacó* (1904) e *Quincas Borba* (1891), em contraste com *Dom Casmurro* (1899) e *Memorial de Aires* (1908). O primeiro grupo faz parte do conjunto de obras com abordagem mais panorâmica da história, focalizando tanto assuntos públicos quanto privados. Nos dois casos há, por exemplo, personagens tipos, como Palha e Santos, que são financistas, ou como Camacho e Batista, ambos políticos malsucedidos em suas trajetórias. Palha e Santos compartilham do mesmo passado humilde, são ambiciosos, intuitivos e inescrupulosos. O fato de Santos obter o sucesso que Palha apenas almeja ter simboliza a transformação de uma sociedade que se torna mais urbana depois da metade do século XIX, em que há maior crescimento na área das finanças. Já Batista representa um político conciliatório, como foi Camacho anteriormente, e vive sem que possa dar real sentido a essa conciliação no seu tempo.

Enquanto isso, o personagem Rubião, de *Quincas Borba* (1891), não reflete um tipo da sociedade, ou mesmo uma profissão, uma classe; ele representa a própria nação e, segundo John Gledson (2003), sua loucura retrata de forma assertiva a tentativa de solucionar as contradições da história, bem como sua morte demonstra a impotência de controlá-la.

Para Gledson (2003), em *Esau e Jacó* (1904), “[...] mesmo a temporária ilusão de harmonia com a História desapareceu, e somos reduzidos [...] a um cenário teatral pintado, conscientes, ao mesmo tempo, em maior ou menor proporção, de que se trata justamente disso” (GLEDSON, 2003, p. 211). Assim, as explicações dadas aos eventos históricos não se desenrolam de maneira tão profunda, de forma que o evento da queda do Império, por exemplo, não recebe grande destaque. “Podemos ter alguma certeza, apenas, de que não são tão importantes quanto parecem” (GLEDSON, 2003, p. 211).

A incerteza gerada no leitor, característica já instituída na obra de Machado, é desenvolvida em *Esau e Jacó* (1904) ao ponto de causar a sensação de desnortamento, e isso muito se deve à falta de uma continuidade histórica no romance. Gledson (2003) explica esse sentimento na medida em que “[...] a relação ‘normal’ com a realidade representada pela passagem aparentemente simples dos ‘fatos’ para os ‘significados’ e para as ‘opiniões’ não funciona, quando o mundo do qual os fatos fazem parte não pode ser considerado algo estabelecido” (GLEDSON, 2003, p. 211). Desse modo, ao mesmo tempo que Machado apresenta uma visão de história, faz com que o leitor sinta a todo o tempo o desenraizamento do curso dos acontecimentos apresentados.

Ao analisar a maneira como o incômodo do desnortamento atinge o leitor de *Esau e Jacó* (1904), Gledson (2003) afirma que esse romance

[...] mergulha o leitor num estado de incerteza e confusão que não difere muito do que sente a própria Natividade; tão ansioso para descobrir o sentido dos acontecimentos e a natureza das ‘cousas futuras’ mas, em maior ou menor grau também tão privado de meios de saber. Fica bem claro que esse mergulho é o principal propósito do enredo desgastado e do agressivo ponto de vista narrativo [...]. Com isso o leitor é colocado num nível de ignorância e desorientação análogo ao dos personagens (GLEDSON, 2003, p. 214).

Nesse momento, cabe lembrar a discussão de que o romance causa estranheza e frustra o leitor que está à espera de grandes acontecimentos na experiência da narrativa, o que colabora ainda mais para sensação de que nada acontece ou de não saber o que esperar do futuro dos personagens. A comparação do nível de ignorância do leitor e dos personagens na citação acima exemplificada, a partir da consulta que Natividade faz com a cabocla a respeito do futuro dos filhos, torna-se extremamente propícia. Da mesma forma que ela, o leitor fica à mercê da profecia. Outro personagem a ilustrar essa situação é Custódio, surpreendido pela queda do Império e incapaz de perceber que há tempos precisava de outra tabuleta, pois a sua estava tomada por cupins. É claro que considerando a data de publicação da obra (1904), o leitor já sabe o desenrolar daquela manhã do dia 14, o que não impede seu desconhecimento dos pormenores que culminaram na troca de regime.

Todas as considerações anteriores contribuem para um melhor entendimento da obra de Machado e de sua visão de história do Brasil. O leitor que desconhece os fatos narrados tanto quanto os personagens a quem persegue na leitura bem pode ser o reflexo de uma sociedade que desconhece sua própria história e o papel que desempenha no seu *continuum*. Nesse sentido, o romance torna-se uma grande metáfora de uma sociedade que perdeu seu senso histórico e, por isso, é incapaz de compreender seu presente e de lidar com as instabilidades causadas pela

própria natureza incerta da história e com a rapidez das mudanças. Ao mesmo tempo, torna o conteúdo histórico o próprio tema a ser discutido, escolhendo conscientemente os seres fictícios que melhor representam seu projeto de escrita.

Depois de analisadas as provocações gerais do enredo pensando em uma visão histórica, passaremos a averiguar as possíveis implicações desse olhar direcionado à história pela perspectiva da oposição política dos irmãos Pedro e Paulo e o que pode ser compreendido disso.

1.5 Pedro e Paulo, Paulo e Pedro

Como apresentado no início deste capítulo, a trama de *Esau e Jacó* (1904) se estrutura por meio de incontáveis duplicidades que se manifestam não apenas na escolha do núcleo narrativo centrado nos irmãos gêmeos, mas se repete e se multiplica também nas nuances de um enredo que duplica não só os personagens principais, como também os secundários, os espaços que compõem a obra, as opiniões dos seres ficcionais, e por que não, as visões do período histórico em que se situa.

Partindo do título do romance, há uma referência direta aos irmãos bíblicos Esaú e Jacó, que na obra se chamam Pedro e Paulo, outra referência bíblica. Nesse exemplo, já temos duas representações, do Velho e do Novo Testamento, sendo que ambas se fundem na figura dos irmãos gêmeos, tão diferentes e, ao mesmo tempo, idênticos.

Desde que os gêmeos nascem, suas semelhanças são ressaltadas por aqueles que convivem com a família de Natividade e Santos, tanto que, para não os confundir, Perpétua, a tia que lhes encontrou os nomes, sugere também que, ao invés de fitas de cor, utilizem “[...] medalhas de ouro, uma com a imagem de São Pedro, outra com a de São Paulo. A confusão não cedeu logo, mas tarde, lento e pouco, ficando tal semelhança que os advertidos se enganavam muita vez ou sempre” (ASSIS, 2012, p. 46). À medida que crescem, suas opiniões começam a divergir, o que se torna mais forte quando um decide ser médico, estudar no Rio de Janeiro; o outro opta por estudar Direito em São Paulo.

Enquanto metáforas do Império e da República, Pedro e Paulo tomam para si as representações, buscando se definir a partir delas, como no episódio em que perguntam pela data de nascimento dos irmãos. Outro episódio que denota suas preferências políticas foi o momento em que Pedro compra o retrato de Luís XVI, e Paulo compra o retrato de Robespierre. Apesar das divergências políticas, o destino de ambos os quadros foi o mesmo, tanto para o local que ocuparam, a cabeceira da cama, quanto para a pirraça direcionada dos irmãos, que

desenhavam orelhas de burro, escreviam ofensas cada qual no seu quadro inimigo, culminando no momento em que trocaram socos e fizeram os quadros em pedaços.

A despeito das constantes brigas entre os gêmeos e das diversas descrições de situações em que discordam, é preciso interpretar o sentido desses desacordos. Ao final da leitura do romance, o que se percebe é que toda dramaticidade é superficial; no fim das contas, os irmãos continuam sendo o que sempre foram, gêmeos idênticos. A maneira trivial com que os irmãos tomam decisões contrárias e a arbitrariedade com que o fazem ficam claras no comentário do narrador a respeito da formação política dos dois. O narrador discorre que:

[...] as opiniões políticas e outras vinham e cresciam. Não eram propriamente opiniões, não tinham raízes grandes nem pequenas. Eram (mal comparando) gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra (ASSIS, 2012, p. 77).

A frase final da citação, além de reforçar a trivialidade já apontada, antecipa a inversão de valores políticos que acontecerá capítulos à frente. Pode-se considerar que o aparente fascínio de Machado pelas duplicidades e oposições que compõem o romance permite que o leitor persiga os acontecimentos e construa uma linha interpretativa que permeia a contextualização histórica ao redor da Proclamação da República. Por meio dessas pistas, é possível pensar em um panorama histórico desse período (1871-1894) e a maneira como a sociedade retratada encara a própria história.

Cabe ressaltar que, ao aludirmos às duplicidades, não estamos nos referindo especificamente a pares que se conectam de maneira positiva, mas que, de alguma forma, equiparam-se no nível da diegese e também do discurso, enquanto valor. É o que acontece, por exemplo, com a decisão tomada por Natividade de procurar a cabocla na tentativa de saber se os filhos “serão grandes”, equiparada na narrativa com a atitude de Santos de procurar seu amigo espírita quando sua esposa menciona as “cousas futuras”. A própria escolha do nome das irmãs é carregada de simbologia, uma Perpétua, perdeu o marido para a Guerra do Paraguai, não teve filhos; a outra, Natividade, mais nova, gera em seu ventre duas nações. Ou ainda a comparação entre Perpétua e o Conselheiro Aires, ambos viúvos, os quais não voltaram a se relacionar afetivamente depois de perderem seus cônjuges e que, de certo modo, vivem como agregados da família Santos.

Relativo à personalidade do Conselheiro Aires, sabemos que sempre fora “cordato”. Há indícios de que gostou de Natividade no passado, porém “[...] não foi propriamente paixão; não era homem disso” (ASSIS, 2012, p. 55) e abdicou do sentimento tão logo a ideia de recusa lhe passou pela cabeça. Sua reação tranquila e aparentemente conciliatória diante da queda do

Império concorda com a descrição do narrador de que ele “[...] tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia” (ASSIS, 2012, p. 56). Sabemos, ainda, que Aires “[...] tinha que nas controvérsias uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem as pílulas” (ASSIS, 2012, p. 56-57).

Tanto a personalidade do conselheiro quanto sua atitude encenam sua visão pessimista perante a alternância de regime, tal como já havia aconselhado Custódio no episódio da tabuleta, afirmando que se muda de roupa sem que a pele seja trocada. Seria então possível pensar na mudança de regime como algo superficial, sendo que sua “pele” continuaria a mesma exploradora.

A atitude de Custódio diante da queda do Império também é ilustrativa para refletir sobre o que, de fato, mudou com a passagem do Império para a República. Em nenhum momento, sabemos se o dono da confeitaria é monarquista ou republicano. A questão, ao que parece, versa muito mais sobre a manutenção de uma situação vantajosa para ele, independentemente do regime vigente. Somente mais à frente, Custódio demonstra sentir saudades do antigo regime, ao descobrir que terá que comprar madeira nova, caso queira uma placa, o que não faz por avareza, culpando a mudança de regime e sentindo falta da velha segurança. Observe-se o trecho abaixo em que Custódio se refere à antiga tabuleta:

— Conquanto V. Excia. aprove a reforma da tabuleta, sentirá comigo a separação da outra, a minha amiga velha, que nunca me deixou, que eu, nas noites de luminárias, por São Sebastião e outras, fazia aparecer aos olhos da gente. V. Excia., quando se aposentou, veio achá-la no mesmo lugar em que a deixou por ocasião de ser nomeado. E tive alma para me separar dela! (ASSIS, 2012, p. 137).

Mais uma vez, a resposta de Aires é conciliatória: “Está bom, lá vai; agora é receber a nova, e verá como daqui a pouco são amigos” (ASSIS, 2012, p. 137). Passado o alvoroço da Proclamação da República, Aires segue como se já soubesse os resultados dos novos rumos políticos. Vale mencionar, ainda, a constatação de Custódio de que não haveria conserto para a tabuleta, momento em que ele se dá conta, metaforicamente, que não haveria volta ao antigo regime, e que, talvez, não poderia mais se beneficiar das regalias que possuía até então. Diferentemente da opinião do Conselheiro, que como mencionado manteve-se cético diante da situação, Custódio se despede de Aires reforçando seu sentimento: “Diante da confeitaria deteve-se um instante, para ver o lugar onde estivera a tabuleta velha. Deveras, tinha saudades” (ASSIS, 2012, p. 137).

Batista é outro exemplo sintomático de conveniência na política. Além de indícios de que tem negócios obscuros, não sustenta seu posicionamento quando sabe que os boatos da proclamação são verídicos. Depois de tentar argumentar com a esposa, de que se considerava conservador, é convencido por ela: “Estamos à porta do terceiro reinado, ponderou D. Cláudia, e certamente o Partido Liberal não deixa tão cedo o poder. Os seus homens são válidos, a inclinação dos tempos é para o liberalismo, e você mesmo...” (ASSIS, 2012, p. 152). Diante do argumento da esposa e da possibilidade de garantir seu lugar na carreira política, acaba cedendo muito rapidamente: “Sim, eu... suspirou Batista” (ASSIS, 2012, p. 152).

Resta ainda a personagem que liga a família Santos à família Batista, dona do apreço de Natividade e tida como a filha que esta não chegou a ter; a mesma que sempre foi motivo de rivalidade entre os gêmeos. Trata-se da “[...] emblemática Flora, que, como se de uma doença, morre de não escolher entre o passado e o futuro, entre os gémeos idênticos Pedro e Paulo, por os ver idênticos também as suas antagónicas ideologias” (MACEDO, 1991, p. 24). Como aponta Helder Macedo, a incapacidade de Flora em se decidir por um dos irmãos está atrelada ao fato de eles serem tão idênticos que terminam por serem um só.

O que parecia ser divergência política incontestável muda de figura quando Paulo, antes republicano, passa a combater os ideais do sistema já instaurado, e Pedro, antes monarquista, passa a defender o sistema instaurado, ou seja, a República. Sendo assim, o que à primeira vista parece ser uma inversão de valores, acaba encontrando uma situação de equilíbrio, de equiparação. Paulo segue sendo combativo, Pedro segue sendo conservador, portanto, são os mesmos de sempre.

O último capítulo, nomeado “Último”, ilustra justamente a permanência dos velhos vícios. A trégua na rivalidade, que não se concretizou após a morte de Flora, aparentemente se concretizaria com a morte da mãe dos gêmeos. Sabemos pelo narrador que ela, no leito de morte, teve uma conversa privada com os filhos e pediu para que fizessem as pazes. Ambos são nomeados deputados, cada qual segundo seus novos ideais políticos, e de início mantinham uma boa relação, porém, após retornarem das férias, eram outra vez inimigos. Algum personagem indaga Aires a respeito da mudança no comportamento dos gêmeos, o qual responde prontamente: “Mudar? Não mudaram nada; são os mesmos” (ASSIS, 2012, p. 278). E diante da incredulidade do interlocutor e da sugestão de que poderia ser pela herança, eis o trecho final do romance e o que pensa o conselheiro: “Aires sabia que não era herança, mas não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero. Preferiu aceitar a hipótese, para evitar debate, e saiu apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna” (ASSIS, 2012, p. 278).

Como tentamos demonstrar pelas duplicidades e oposições apresentadas, de certa maneira, tudo é equiparado em *Esau e Jacó* (1904). Para cada personagem ou visão há uma outra, oposta ou não, responsável por manter o equilíbrio da narrativa. Em última instância, tomando os gêmeos como polos opositivos na representação metafórica dos dois regimes e a superficialidade e a fluidez com que sustentam a metáfora da qual fazem parte, podemos concluir que a descrição dos regimes e seus contrastes não é o principal objetivo. Levando em consideração o diagrama de John Gledson (2003) e sua hipótese, *Esau e Jacó* (1904) faz parte dos romances identificados pelo autor como obras mais panorâmicas. E se a tese do crítico é a de que a obra de Machado de Assis acompanha a história do Brasil do século XIX, então o romance em questão cumpre seu papel.

E qual seria, então, a visão histórica em *Esau e Jacó* (1904) referente ao período abordado? Uma possível resposta está na postura cética de Aires quanto à política nacional, e que ganha força quando relemos o trecho final do romance. Tal qual os irmãos, que continuaram os mesmos desde o útero da mãe, ainda que mudando suas convicções políticas, a própria política brasileira continua sendo a mesma, embora o regime tenha mudado, pois vieram (os regimes) de um mesmo útero, tendo, portanto, as mesmas raízes maculadas.

2 PEDRO E PAULA: UMA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

A ficção e a história são discursos, e ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado. Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses ‘acontecimentos’ passados em ‘fatos’ históricos presentes (HUTCHEON, 1991, p. 122).

2.1 Pedro e Paula: o romance e suas relações

Helder Malta Macedo⁶, autor de *Pedro e Paula* (1998), nasceu em Krugersdorp, no ano de 1935, cresceu em Moçambique, viveu na Guiné e em São Tomé e Príncipe. Aos treze anos de idade regressou a Portugal, mais tarde ingressando na Faculdade de Direito de Lisboa. Desde muito jovem, manifestou sua inclinação literária, editando seu primeiro livro de poemas aos 21 anos. Por suas convicções políticas antifascistas, foi perseguido pela Polícia de Intervenção e Defesa do Estado (PIDE). Depois disso, exilou-se na Inglaterra, onde formou-se em Literatura e História. Realizou os seus estudos de doutoramento, tornando-se professor do King’s College. Ainda assim, em sua trajetória, o autor diz considerar-se português, por ser o lugar onde se reconhece. Estamos diante de um poeta, romancista, ensaísta, crítico e pesquisador de literatura. Seu retorno à ficção se deu pela publicação de *Partes de África* (1991), seu primeiro romance.

Pedro e Paula (1998) foi o segundo romance publicado de Helder Macedo e recebeu grande notoriedade pela crítica. O universo em que a obra está alicerçada e os caminhos que utiliza na sua construção remetem a uma infinidade de planos, que se desdobram em leituras também infinitas. O primeiro paratexto indicativo de que o leitor está diante de uma obra, que se articula a partir do embaralhamento de textos e de outros discursos, é a escolha das epígrafes⁷

⁶ Informações biográficas consultadas em entrevista concedida pelo autor.

⁷ “Entre mim mesmo e mim
não sei que s’levantou
que tão meu inimigo sou”.
Bernardim Ribeiro

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança”.
Luís de Camões

“Isto não pode ser!... É o desapontamento mais chapado e solene que nunca tive na minha vida – uma verdadeira logração, em boa e antiga frase portuguesa”.
Almeida Garrett

“Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico é, incontestavelmente, saber curar”.

do romance. Ao citar tais obras e autores, Helder Macedo, de certa forma, instiga o leitor a ansiar pelo que encontrará a frente e a desvendar aos poucos que o narrador bebe em várias fontes solidificadas da tradição literária. Se pensarmos, por exemplo, nas epígrafes de Almeida Garret e Machado de Assis, as inúmeras digressões do romance ao redor da trama de *Pedro e Paula* (1998) retomam procedimentos executados pelos narradores dessas obras.

A narrativa de *Pedro e Paula* (1998) inicia contando “o que certamente não aconteceu” no aclamado filme *Casablanca* (1942), sugerindo uma continuidade para a narrativa fílmica. A obra cinematográfica dirigida por Michael Curtiz é protagonizada por Rick Blaine (Humphrey), dono de uma casa noturna na cidade de Casablanca, que durante a Segunda Guerra Mundial ajuda pessoas a fugirem de nazistas. Em uma dessas vezes, acaba reencontrando Ilsa Lund (Ingrid Bergman), uma paixão do passado, casada com Victor Laszlo (Paul Henreid), um dos líderes da resistência tcheca. Depois da fuga de Casablanca, “[...] Ilsa foi para Itália onde cortou o cabelo para o novo filme e começou o escândalo com Rosselini, enquanto Victor Laszlo deve ter regressado a Hollywood” (MACEDO, 1999, p. 16)⁸. Nesse ponto, as categorias do real e do ficcional são confundidas propositalmente, posto que o escândalo mencionado foi vivido pela atriz, e não pela personagem Ilsa.

A abertura do romance e o triângulo amoroso cinematográfico dialogam com os vários triângulos que se formam em *Pedro e Paula* (1998). O primeiro deles é o que se deu entre José, Ana e Gabriel. Tal como Ilsa no filme, Ana acaba saindo de Casablanca com Victor, a contragosto pelo contexto em que está envolvida, deixando para trás seu romance com Rick, dividindo-se entre os dois amigos. Na impossibilidade de escolher, Ana acaba sendo escolhida por José e vivendo para sempre com o peso dessa não escolha. É desse triângulo que nascem *Pedro e Paula* (1998), os filhos gêmeos que terão papel central na obra. Já Gabriel ganha o posto de padrinho dos irmãos e de personagem visceral para o desenrolar da trama.

Eça de Queirós

“E eu recompunha, por anatomia,
Um novo corpo orgânico, aos bocados”.
Cesário Verde

“Esaú e Jacó brigaram no seio materno, isso é verdade. Conhece-se a causa do conflito. Quanto a outros, dado que briguem também, tudo está em saber a causa do conflito”.

Machado de Assis

⁸ *Pedro e Paula* foi lançado em 1998 em Portugal. No Brasil, sua primeira edição data de 1999. Por isso, todas as citações constantes neste texto referentes a essa obra aparecem como Macedo (1999).

Desde a menção a Machado em uma das epígrafes (citada na nota de rodapé n.º 8), é possível perceber que *Pedro e Paula* (1998) se aproxima de *Esau e Jacó* (1904). A começar pelo título do romance, que denuncia a relação com os nomes dos irmãos machadianos, também gêmeos na obra de Helder Macedo. Retomando a briga uterina em *Esau e Jacó* (1904), os gêmeos de Macedo disputaram o seio materno até que Pedro se apossou dos dois e Paula teve que ser alimentada por uma mamadeira. “Temperamentos. Metáforas da História” (MACEDO, 1999, p. 21). Seriam as mesmas “cousas” futuras? Fato é que, logo nas primeiras páginas, o narrador denuncia a referência na escolha do nome dos irmãos feita por Gabriel: “[...] como [se] o profético ou intertextual padrinho se tivesse lido o relevante Machado de Assis” (MACEDO, 1999, p. 22). E o narrador prossegue: “Tu és Pedro, você é Ana Paula. Preenche-se o coeficiente narcísico dos pais, respeita-se a identidade própria dos filhos, tira-se a média, dá Pedro e Paula. Tem conotações espirituais devidas: a pedra e o templo, a fundação e a invenção” (MACEDO, 1999, p. 22).

Observadas as referências diretas, também no caso de Helder Macedo, a narrativa se aproxima do mito bíblico, já que são gêmeos, apresentados com temperamentos distintos, a princípio, vivendo de forma amigável, para, então, conviver em desarmonia até o rompimento total dos laços. Enquanto Pedro estuda medicina, é pedra, templo imutável; Paula é artista, inventiva e maleável. Diferentemente de *Esau e Jacó* (1904), em que a narrativa explicita a personalidade dos irmãos sem tomar partido, o narrador de *Pedro e Paula* (1998) escolhe um lado: “[...] o meu [problema] é que tomei partido: gosto da Paula, apetece-me a Paula” (MACEDO, 1999, p. 53). Estabelece-se a partir daí uma ligação afetiva, até mesmo erótica entre narrador e personagem.

Os capítulos de *Pedro e Paula* (1998), além de nomeados, são datados e seguem a cronologia 1945-1997, respectivamente o ano de nascimento dos gêmeos e de Felipa, a filha de Paula. No primeiro capítulo, salta aos olhos a data que os irmãos nasceram, por ser justamente o dia em que o povo saiu à rua para comemorar o fim da Segunda Guerra Mundial. Pelas comemorações, não havia médicos de plantão e quem realizou o parto foi uma cirurgiã dentista alemã. Ademais, ficamos sabendo, nesse momento, que se “[...] a guerra dos outros chegou ao fim, a dos portugueses só começaria daí a dezesseis anos” (MACEDO, 1999, p. 19), numa referência ao salazarismo. Esses gêmeos também incorporam as visões dicotômicas da política no país ao longo da narrativa, como acontece em Machado. Ainda é possível perseguir pelas veredas do romance nuances das guerras na África, a efervescência do Maio de 1968 em Paris, a Revolução dos Cravos e outros acontecimentos históricos compreendidos entre a datação sugerida pelo romance.

Inevitavelmente, a trama do romance sugere leituras ligadas aos enlaces entre história e ficção e as tensões que se verificam no preenchimento de suas lacunas. Considerando que todo texto é ressignificado pelo contexto em que se insere e que a associação entre ambos interfere no exercício da escrita desse texto, faz-se importante investigar tais relações.

Ao tomar os matizes do histórico e do literário como sendo textos possíveis, o período sócio-histórico abarcado pela obra passa a ser analisado como discurso que apresenta personagens com alto grau de ficcionalidade, inseridos em períodos determinados, por meio dos quais os limites entre ficção e manuais oficiais são trazidos à tona seguindo procedimentos literários já conhecidos pela crítica. Passamos, então, a traçar um panorama do contexto histórico contido no romance em questão e de que maneira se dá sua apropriação pela escrita de Helder Macedo.

2.2 Portugal de Pedro e Paula

Para além da teia de relações artístico-literárias que sustenta o romance *Pedro e Paula* (1998), uma perspectiva que enriquece sua interpretação é olhar para a obra e seu emaranhado histórico. Perseguindo esse novo, encontraremos fios que se estendem do início da narrativa em 1945, com o nascimento dos gêmeos, atravessando a última metade do século XX, chegando a 1997, um ano antes da publicação do livro de Helder Macedo. Como mencionado anteriormente, todos os capítulos são datados de forma cronológica, o que se mostra não como uma mera escolha de organização, mas como uma espécie de mapa, em que se pode acompanhar o deslocamento dos personagens e os fatos importantes que os circundam.

De 1945 a 1997, decorrem 52 anos da história política de Portugal e dos personagens Pedro e Paula. Do levantamento histórico que é possível fazer ao percorrer a narrativa de *Pedro e Paula* (1998), algumas datas ganham destaque em termos nacionais e internacionais. Entre elas, podemos evidenciar: o Maio de 1968 em Paris, o Abril de 1974, a descolonização africana que ganha notoriedade em 1975, o papel da política monetária nos anos 1980.

Teresa Cristina Cerdeira da Silva (2002) sinaliza que o ano de 1968 foi transformador em âmbito comportamental e social, além de um período de intensa produção artística, frequentemente tomado como tema. Os acontecimentos que envolveram o Maio de 1968 tiveram início na França, no governo de Charles De Gaulle, e tomaram proporções maiores depois de protestos na Universidade de Nanterre, quando houve repressão policial aos estudantes e a universidade foi fechada. A iniciativa ficou marcada por ser composta, essencialmente, pela juventude francesa que lutava por reformas políticas e culturais e por

conseguir reunir jovens de diferentes classes sociais, inclusive a classe trabalhadora, posto que os ideais do movimento estudantil eram baseados na filosofia marxista.

Pires e Rocha (2015) apontam o slogan “Quanto mais eu faço amor mais eu tenho vontade de fazer a revolução. Quanto mais eu faço a revolução mais eu tenho vontade de fazer amor”, estampado no muro da Universidade de Sorbonne como sendo uma das mais famosas marcas da reivindicação por liberdade no movimento. Para além da herança política do movimento, as autoras afirmam que a herança cultural ganhou maior importância, e que, portanto, “[...] a geração de 68 foi responsável por mudanças no tratamento de temas relacionados às minorias e colocou em pauta as reflexões feministas, questionou a discriminação racial e enfrentou o tema da homossexualidade” (PIRES; ROCHA, 2015, p. 2).

Acerca da herança cultural das pautas feministas em virtude do movimento, Teresa Cristina Cerdeira da Silva e Maria Teresa Salgado são duas pesquisadoras que se destacam por suas publicações a respeito da produção de Helder Macedo. Além disso, muitas pesquisas já demonstraram, pelo viés dos estudos de gênero, o quanto a personagem Paula assume uma postura de empoderamento e alavanca as discussões sobre a emancipação feminina, a busca pela resignificação dos espaços ocupados por mulheres e pela visibilidade, que, na maioria das vezes, foram-lhe negadas. Se pensamos no amadurecimento da personagem ao longo da narrativa, essa perspectiva é mais bem compreendida.

Antes mesmo do nascimento dos gêmeos, quando Ana “[...] deixou-se ser amada” (MACEDO, 1999, p. 24) por José, ainda que nutrisse sentimentos por Gabriel, fica visível o contraponto de uma mulher que se perdeu pelo caminho à procura de seus ideais e que, mais tarde, projeta suas irrealizações em Paula. No dia anterior ao casamento, Ana pergunta ao então noivo “[...] se não queria mesmo que ela trabalhasse profissionalmente, usasse o seu esforçado curso de Direito, ajudasse às despesas” (MACEDO, 1999, p. 24). O que ela recebe como resposta nada mais é do que a confirmação da ideia patriarcal do homem provedor, pois José afirmou que trataria de ganhar o suficiente para manter a esposa e os filhos que viessem a ter. O narrador ainda nos informa que “[...] uma das principais características de José é que precisava de ter de si próprio a imagem do lutador, de alguém que conseguia tudo sozinho” (MACEDO, 1999, p. 25). Mergulhada nessa relação, Ana cede “[...] à sua condição feminina, como ao tempo se dizia, e que era assim uma espécie de doença que as meninas apanhavam quando nasciam e lhes ficava para o resto da vida” (MACEDO, 1999, p. 24).

Quando os gêmeos nascem, Ana cria para si uma narrativa de consolo para o amor não realizado, “[...] engraçado, o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho. E terá sentido que, de algum modo, assim tinha ficado tudo certo. Como talvez continuasse, ou sabe-se lá”

(MACEDO, 1999, p. 24). Cabe salientar, nesse momento, que a paternidade dos gêmeos gera dúvidas na narrativa, e esse trecho exemplifica algo que se repete no decorrer do texto: pequenas sementes de desconfiança que, mais tarde, rondam a relação de Paula com o padrinho, e os sentimentos que irão nascer entre eles. Essa “dupla paternidade” também dá indícios das características que irão formar a personalidade dos irmãos: Paula, idealista como Gabriel; Pedro, conservador como José.

Após o nascimento dos gêmeos, Gabriel é aceito para a carreira diplomática, e José, não. Assim, imbuído da missão de provedor da família, José decide sozinho que iriam para a África, onde chefiaria “[...] serviços que desconhecia, numa colônia de que nada sabia” (MACEDO, 1999, p. 31), com uma justificativa, no mínimo, vingativa, na comparação ao modo como Gabriel iniciou sua prestação de serviço: “Ao menos começo por cima e não a carregar malas” (MACEDO, 1999, p. 31). A família parte, então, para Moçambique; e, em 1947, para Lourenço Marques, onde permanecem juntos até que chega o momento de os gêmeos ingressarem na universidade.

É Pedro quem convence os pais a permitirem que Paula regressasse com ele à Portugal para os estudos, mais pela dependência que nutria pela irmã do que propriamente pela preocupação com sua educação. Que sossegassem, afinal, ele controlaria tudo, da moral até as finanças, e que confiassem, pois tomaria conta da irmã: “[...] não fora para isso mesmo que tinha nascido cinco minutos antes dela?” (MACEDO, 1999, p. 58). Depois do argumento final de Pedro, ao alegar que a irmã seria sua única companhia longe da família, os pais apoiam a ideia e, assim, fica decidido que Pedro cursaria Medicina, e Paula ingressaria na Escola de Belas Artes. Ana, então, chamou a filha e declarou: “Vai, vai minha filha, vai ser o que eu não fui” (MACEDO, 1999, p. 58). E Paula foi.

Em Portugal, Paula finalizou seu curso de pintura. Com a ajuda da mãe, conseguiu que os pais lhe enviassem dinheiro como presente por ter se graduado e, com isso, fez uma viagem pela Europa, o que, com certeza, muda os rumos de sua trajetória. Partiu para Paris, onde “[...] conheceu alguns expatriados portugueses, pintores, escritores, foragidos, objetores das guerras de África, aconteceu Maio, deixou-se ir ficando para ver como era uma revolução, se era mesmo uma revolução” (MACEDO, 1999, p. 37). Paula estava em Paris justamente no ápice do Maio de 1968, o que permitiu que suas ideias libertárias se solidificassem. Por meio da focalização da personagem nesse momento histórico, também são colocadas em pauta as mudanças culturais mencionadas anteriormente em relação, principalmente, às perspectivas das frentes feministas. Assim, percebemos em sua caracterização, enquanto ser ficcional, o reflexo do que estava acontecendo na sociedade diante das manifestações de 1968.

Aos poucos, Paula estava sendo o que a mãe não foi, firmando sua liberdade. Ela já carregava tais ideais desde mais jovem, como fica claro no episódio em que completa dezoito anos: para celebrar a data, procura uma médica e pede para que ela rompa seu hímen com um bisturi, “Não queria que minha virgindade fosse uma coisa que pudesse ser perdida” (MACEDO, 1999, p. 47). Nesse clima de busca por liberdade e autonomia, Paula bate na porta de Gabriel em Londres. Com apenas uma fotografia de recordação, posto que não via o padrinho desde a infância, Paula passa alguns dias com ele, vive também a agitação da cidade e os sentidos da frase que a leva até ele, “*L’emagination au pouvoir*”⁹.

Enquanto isso, Pedro seguia em Lisboa e estava em apuros. Por isso mesmo, Paula retornou a Portugal para socorrer o irmão, após receber a carta de um dos colegas dele dizendo que só ela poderia contornar a situação. Quando Paula chega até o apartamento em que viviam, depara-se com a casa imunda, Pedro com aparência de quem não tomava banho há dias, dormindo em um colchão estirado ao chão, não havia mais energia elétrica, o telefone tinha sido cortado e não existia nenhum sinal de que estivesse se alimentando ou tratando de resolver a situação. Como sempre aconteceu, Paula precisou cuidar do irmão e descobrir que a situação era simples e mesmo caricata, como insinua o narrador: “Pedro tinha faltado aos exames finais e informara os pais, telegrama e carta cheia de pormenores, que tinham sido brilhantes, com cumprimentos do júri” (MACEDO, 1999, p. 47).

O mesmo Pedro que, em uma carta endereçada aos pais, porém, nunca enviada, chamava a irmã de “puta”, e na que de fato enviou expressava sua preocupação com a moral de Paula, afirmando que “[...] ela exagera. E arrumou uma médica que também não ajuda. Que faz tudo que ela pede. Que até lhe dá pílulas anticoncepcionais clandestinas” (MACEDO, 1999, p. 47). Esse mesmo Pedro agora precisava da ajuda dela mais do que nunca.

A cena em que ele, depois de longos silêncios, resolve contar à irmã o que estava acontecendo e cai em prantos, agarrando-se nela, agindo como uma criança perdida, deixando claro toda sua imaturidade, também apresenta um tom incestuoso que, em determinado momento da narrativa, atinge seus extremos.

A situação de Pedro traz o inspetor Ricardo Vale até os irmãos, pois o pai, preocupado com o “incharacterístico silêncio” do filho, envia-o para averiguar os fatos. Ao se deparar com a vulnerabilidade de Pedro, o inspetor acaba aproveitando-se da situação para fazer chantagens emocionais nos irmãos, inclusive persegue e assedia Paula. Entretanto, ao final da conversa

⁹ Em tradução livre, “A imaginação no poder”.

com Pedro, quando Paula deixou-os a sós, “misteriosamente” os dois chegam a um acordo e Pedro não precisaria mais temer ser enviado para servir ao exército como cidadão comum, iria, sim, como médico, e os pais nem ficariam sabendo desse deslize.

Nesse período, Paula havia telefonado à Gabriel para pedir ajuda e ele retorna de seu exílio voluntário em Londres. Quando Gabriel chega, e Paula se encontra com ele, a conversa entre ambos expressa preocupação devido ao pai estar associado à PIDE, que como mencionado, era a polícia política. Nesse momento da narrativa, ficamos diante de um dado histórico, pois lemos nas entrelinhas que estava em vigência o salazarismo, regime ditatorial vigente de 1926 a 1974, que teve como figura central António de Oliveira Salazar. Ao saber que o pai havia enviado Ricardo Vale para tratar da situação de Pedro e constatar a maneira como ele resolve o impasse, Paula se questiona sobre as alianças do pai e o tipo de serviços que estaria prestando. Ao mesmo tempo, também reflete sobre a mudança brusca das opiniões do irmão em relação ao agente e ao preço que ele estaria disposto a pagar pelo “favor” prestado. E conclui que “[...] essas coisas, se calhar essas coisas não acontecem de repente, vão acontecendo até ser tarde demais para terem acontecido” (MACEDO, 1999, p. 91). Além da referência implícita da ditadura, o trecho também é um prenúncio do destino do pai de Paula e das convicções que, cada vez mais, definiriam a postura conservadora de Pedro.

A respeito da ditadura em Portugal, o próprio Helder Macedo comenta em entrevista que:

Todas as ditaduras são, por definição, repressivas. A de Salazar teve um caráter muito estranho, muito perverso, de ser uma ditadura que queria parecer ser branda. E que assim, de algum modo, instituiu aquilo que poderíamos dizer, caracterizar metaforicamente, como a impotência como instrumento de repressão. Os brandos costumes da propaganda salazarista. O fato é que os portugueses estavam sendo reduzidos, infantilizados (MACEDO, 2001, p. 384).

Assim, a ditadura portuguesa pode não ter sido tão violenta quanto foi a brasileira, e nem ter cometido o mesmo número de crimes, mas promovia, nas palavras de Macedo, “[...] aquela gradual alienação” (MACEDO, 2001, p. 399). Há a alienação de Portugal ao desconhecer suas colônias na África e a realidade do que acontece nesses locais, que também são pedaços de Portugal espalhados e, ao mesmo tempo, fazendo parte desse corpo orgânico e da ideia nacionalista que os portugueses que para lá iam tentavam a todo custo instaurar.

É essa mesma alienação que José praticou com Ana, tentando aplicar em Pedro para convencê-lo, sem sucesso, que o acompanhasse em suas missões “pacificadoras” pela mata nas zonas de terrorismo chefiadas por ele, com a melhor das intenções, a “Política dos espíritos”.

O próprio José também tinha lá as suas dúvidas na aplicabilidade de sua política, mas acreditava na ideia. É pela ideia que preferia não ver as pessoas serem marcadas a ferro quente com uma borboleta no ombro esquerdo, preferia focar no “simbolismo da metamorfose”: “Vocês dantes eram vermes que se arrastavam no chão do terrorismo. Agora estão livres para voar. Podem ir” (MACEDO, 1999, p. 98). No seu caso, era a alienação consciente ou a que deixa em paz a consciência.

Aliás, o inspetor Ricardo Vale tinha uma opinião sobre os tais brandos costumes da propaganda salazarista:

Era a arte de cozinhar lagostas felizes: “Nada de brutalidades, cooperação é que é preciso”. E explicava: “Se a gente atira a lagosta viva para a panela de água a ferver ela procura saltar, é preciso segurar a tampa e a gente ainda se queima, a água extravasada molha o chão, dá muito nas vistas. Mas põe-se em água fria ou quando muito morna e a criatura está feliz. Leva-se ao lume e continua feliz. Quando a água ferve não dá por nada, morreu feliz”. A única dúvida é se a lagosta cozida assim não fica com a carne menos firme, se a textura não é afetada pela cozedura lenta. Salazarismos? (MACEDO, 1999, p. 120-121).

Portugal seguiu no “processo de cozimento” por longos quarenta e oito anos, até que aconteceu, em 25 de abril de 1974, a Revolução dos Cravos. Nesse momento da narrativa, Paula seguia em Portugal com Gabriel, enquanto Pedro e o restante da família estavam em Moçambique, onde também havia um clima de tensão entre os militares, mas não se esperava que as coisas acontecessem tão rápido. Assim, à meia-noite, tocou na rádio a canção *Grândula Vila Morena*, de Zeca Afonso, escolhida como senha para o início dos atos que derrubariam de vez a ditadura em Portugal. Seguidamente, a flor símbolo do país, o cravo, seria distribuída aos militares que se rebelaram e contribuíram para que a revolução acontecesse e ganhasse esse outro nome.

Pouco tempo depois, o clima de tensão em Moçambique se torna insustentável e, em 8 de setembro do mesmo ano, é declarado o cessar fogo nas regiões de combate. Às vésperas de abril de 1975, quando é declarada a independência de Moçambique, Ricardo Vale entrega a José um dossiê com informações a respeito do que, de fato, acontecia nas chamadas “zonas de recuperação” e os meios pelos quais sua utópica “Política dos espíritos” era aplicada. Junto com os documentos comprobatórios dos crimes que ele próprio participou, embora algumas informações não fossem de seu conhecimento, a PIDE lhe fez o favor de entregar uma arma para sua proteção, a mesma utilizada por José para cometer suicídio.

Nesse período, o inspetor procura Pedro para cobrar o favor prestado no passado, quando precisou de ajuda com as provas finais do curso de Medicina. Pedro, então, fica sabendo que o inspetor observava os movimentos de Paula em Portugal ao mesmo tempo em que havia se aproximado de sua mãe e com ela praticava jogos doentios utilizando retratos de Paula. É quando Pedro, subitamente, desperta da realidade em que era possível viver sem a irmã para, então, outra vez desejar estar próximo dela.

Os fatos que se seguem acabam unindo novamente o caminho dos gêmeos. A saúde psicológica de Ana piora, e Pedro a envia aos cuidados da irmã e de Gabriel, em Lisboa, onde a instalam em uma casa no Azeitão para que ela repouse. Quando Pedro pensou que poderia seguir exercendo sua profissão, deparou-se com seu consultório interditado, pois agora a medicina pertencia ao povo. Assim, Pedro retorna outra vez à Portugal, deixando seus ressentimentos de lado enquanto precisa da irmã para recomeçar.

A suposta harmonia dura até Pedro reencontrar Fernanda, que, ao engravidar dele na época da faculdade, recebe o dinheiro para um aborto que não realizou. O Pedro pai e a ex-subversiva juvenil, com ideais contra o sistema, formam a nova dupla capitalista. E como afirma o narrador, Pedro, que nunca soube amar duas mulheres ao mesmo tempo, escolhe Fernanda. E o que segue a essa escolha é a decisão violenta de estuprar a irmã, em uma última tentativa de posse; o ressentido colonizador despejando na irmã todo seu ódio adormecido por ser, e finalmente, saber-se menor.

O último capítulo do livro, datado de 1997, marca o nascimento de Felipa, sobre quem paira a dúvida a respeito de sua paternidade. Destarte, o ciclo se fecha da mesma forma que se inicia o livro, mas, ao final do capítulo, surge o “pois é” e a abertura de pensar em outras possibilidades para essa paternidade.

Do início ao fim do livro, o passeio pelas datas elencadas percorre os caminhos da história de Portugal em quase meio século de história. Como tentamos demonstrar neste tópico, as pistas históricas surgem ao sabor das vidas desses seres ficcionais, que tomam forma à medida que percebemos a maneira como os personagens são desenvolvidos pela mediação do narrador. Cumpre mencionar que a arte literária que aqui analisamos não se limitou a meramente representar a passagem dos anos de Portugal, mas demonstrou, de maneiras sutis, utilizando-se dos seus recursos artísticos, o efeito transformador de tais eventos, sem que fosse necessário enveredar pela descrição, tal qual é possível de se encontrar consultando os manuais ditos oficiais.

Nos próximos tópicos abordaremos os artifícios que são identificados em textos que se valem da estratégia de apropriação de eventos históricos, em especial as chamadas metaficções

historiográficas, bem como os caminhos que esse tipo literatura percorreu para, então, refletir sobre como se dá a inserção das datas já elencadas na composição de *Pedro e Paula* (1998) e que função assumem no texto.

2.3 Percurso da metaficção historiográfica

Anteriormente, apresentamos as relações entre literatura e história e seu percurso na consolidação daquela como um campo de estudo. Discorreremos a respeito das tentativas iniciais de se tratar a história literariamente e a maneira, muitas vezes negativa, com que a atitude foi recebida pelos historiadores, preocupados com a discrepância das narrativas com a verdade histórica instituída pelo relato oficial. Outrossim, discutimos como as mudanças sociais e políticas, além de mudanças no próprio fazer da arte, especificamente no fazer literário, possibilitaram que houvesse continuidade no interesse de se investir nesse tipo de narrativa. Uma das formas de seguir abordando material de extração histórica foi explorada pelo romance histórico tradicional, que, como vimos, utilizava recursos específicos de confirmação para os eventos narrados.

A partir das rupturas do século XX e do caráter de imprevisibilidade cada vez mais marcante assumido pela história, principalmente pelo momento de conceitos flutuantes e instáveis em que vive a sociedade contemporânea, o retorno ao passado e o processo de revisitar acontecimentos da forma como acontecia nem sempre se sustenta. Ou seja, já não é mais possível pensar em “verdades” ou “mentiras”, nem mesmo em verdades únicas, quando se adentra no âmbito de instabilidade dos espaços literários e históricos. A postura mais condizente com esse cenário é a de pensar, então, em versões que se aproximam e se afastam do que pode servir ao tempo e à posição que ocupam ou aos interesses de quem as utiliza para reinterpretar fatos passados.

Linda Hutcheon, no livro *Poéticas do pós-modernismo* (1991), discute as novas nuances na maneira de se pensar a sociedade contemporânea pela perspectiva do pós-modernismo que, para a pesquisadora, constitui-se em uma frente que problematiza nossa cultura atual, bem como as questões que envolvem o senso comum. No entanto, para a autora, qualquer resposta que surja dessas relações será considerada provisória, e a ênfase se dá no próprio processo de problematização: “A História, o eu individual, a relação da linguagem com seus referentes e dos textos com outros textos – essas são algumas das noções que, em diversos momentos, pareceram ‘naturais’, de maneira não problemática, fazer parte do senso comum” (HUTCHEON, 1991, p. 14). Assim, essas questões são agora pensadas desde seu interior,

dentro das convenções do discurso, para depois refletir sobre os diversos sistemas de signos e em como se constroem os sentidos da experiência que elas abarcam.

Em uma acepção mais ampla, o termo pós-modernismo é empregado por Linda Hutcheon como “[...] um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, p. 19). O ponto de partida da autora é o de que o pós-modernismo é uma atividade cultural que acontece em diversas correntes de pensamento e na maioria das formas de arte, sendo “deliberadamente histórico” e “inevitavelmente político”. Para a crítica, essas contradições são percebidas de maneira mais latente quando se pensa em termos de “presença do passado”, já que “[...] não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Tratando especificamente da literatura, María Antonia Zandanel (2007) afirma que:

[...] os registros pós-modernos instalam nas obras que se ocupam em contextualizar vários momentos do passado, um leque de jogos textuais que é necessário desentranhar e conjugar em cada caso particular. Funda-se assim, a partir de uma sucessão de procedimentos metaficcional, um vasto e significativo espaço de escritura que se origina, principalmente, na ruptura e na dessacralização de certos princípios construtivos (ZANDANEL, 2007, p. 44).

A ruptura a qual se refere a autora no excerto, trata-se do modelo de apropriação da matéria histórica pela literatura, denominado romance histórico.

Como já apresentado, um dos maiores teóricos desse gênero literário foi o húngaro Gyorgy Lukács (2011). O crítico estabeleceu um esquema básico para o romance histórico a partir do romance de Walter Scott, que acabou sendo utilizado como modelo por muito tempo. Seu modelo seguia dois princípios norteadores: o primeiro é que a ação esteja situada em um passado que antecede o presente do escritor, utilizando-se de um pano de fundo histórico, o qual se busca reproduzir com certa rigorosidade, com figuras também históricas, que acabam por ajudar na marcação da época; o segundo diz respeito à tendência em se ter uma trama amorosa, de preferência problemática e, na maioria das vezes, com final trágico.

Além disso, a ruptura com a forma romântica do romance histórico reflete em conceitos que estão diretamente associados a ele, como o conceito de história e sua relação com a realidade, e o próprio conceito de romance histórico e as relações que estabelece com a sociedade. A questão colocada conduz a discussão à possibilidade de se pensar para além do texto, atitude que “[...] apresenta o autor como uma espécie de criador de mundos, dentro dos quais ele estabelece as normas que os regem e as relações existentes entre as diversas partes

que o compõem. Quebra-se desse modo, o pacto realista” (ESTEVEZ, 2007, p. 17). Isso significa dizer que, adotando essa perspectiva, todos os espaços simbólicos passam a estar subordinados ao fazer ficcional, incluindo o discurso histórico, que se torna livre da busca pela representação de um “real perfeito e/ou imediato”.

Em última instância, o grau de ruptura de cada escritor com o modelo de romance histórico “[...] cedeu lugar a uma nova maneira de focalizar os registros que propiciam diferentes formas de incorporar o plano extra-textual referencial nos respectivos discursos” (ZANDANEL, 2007, p. 44). Assim, as categorias discursivas clássicas vão sendo colocadas em xeque à medida que a tendência à unilateralidade e referencialidade passam a ficar em segundo plano, com a emergência de pressupostos de autorreferencialidade, pluralidade e descentralização dos discursos. Apoiada nessa ideia de pluralidade, a significação dos discursos se torna um processo contínuo por meio do qual as categorias são relativizadas e redimensionadas em um ritmo cada vez mais acelerado.

Antes de prosseguir, cabe destacar que, ao falar em discurso, valemo-nos da discussão de Michael Foucault, que no livro *A ordem do discurso* (2014), apresenta em sua aula inaugural uma fala direcionada a discutir a maneira como o discurso se organiza na sociedade, sua ordem. Para o autor, em qualquer sociedade, qualquer discurso produzido é, de certa forma, controlado, pois sua seleção e distribuição se organiza por meio de alguns procedimentos que tem como função “[...] conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2014, p. 8-9). Além de procedimentos de exclusão e de interdição, outros que delimitam e controlam a ordem do discurso na sociedade apontados pelo autor são as categorias de disciplina, autor, ritual e sociedade do discurso.

Rosa Maria Bueno Fischer (2013), em estudo sobre Michel Foucault, apresenta o estudioso dizendo que ele sempre se propôs a não isolar os diferentes campos do pensamento. Ele considerou a análise do discurso a partir de quatro grandes forças: o aspecto histórico das coisas ditas, o discurso enquanto prática, a materialidade dos enunciados e a constituição de sujeitos. Para Foucault, é importante considerar o jogo entre desejo e poder e suas relações com as posições do sujeito. Para o autor, o enunciado compõe as formações discursivas; já o sujeito só se constitui pela posição que ocupa na sociedade.

Ao pensar o sujeito do discurso, de acordo com Foucault, é preciso considerar quem está falando em determinado texto, qual seu lugar de fala, que autoridade o falante assume nesse espaço, quem está autorizado a falar sobre esse assunto e quais regras devem ser seguidas. Sua proposta sugere uma maneira de pensar a análise do discurso com mais flexibilidade; pensar as

diversas modalidades de existência dos discursos, como são atribuídos valores de verdade a esses discursos e como grupos e culturas diferentes se apropriam dele.

Em última instância, trabalhar a análise do discurso pela perspectiva foucaultiana consiste em considerar as relações históricas, ver o discurso como prática ou, ainda, como um acontecimento. Sabendo disso, voltar o olhar para o discurso é uma maneira de ocultar ou revelar suas contradições dentro do que se tem como definido.

Um dos questionamentos pós-modernistas dos discursos já instituídos, e que não escapa à relativização, é o discurso da história, que passa a ser problematizado em muitas esferas. E uma das maneiras de se problematizar o discurso histórico nesse cenário se dá pela metaficção historiográfica.

Linda Hutcheon (1991), ao teorizar essa categoria literária se refere “[...] àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Tais obras partem de acontecimentos históricos, tornando visível que as práticas culturais pós-modernas possuem um subtexto ideológico que, de certa forma, mobiliza condições de produção próprias ao produzir sentidos. E nesse processo de criação da arte, as contradições da história vão tomando forma no jogo de autorreflexividade assumido pelas narrativas.

Segundo Hutcheon (1991, p. 22),

[...] na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas [...] passa a ser a base para repensar a sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.

Como observado pela autora, essas são obras que, ao mesmo tempo, abordam contextos históricos e políticos determinados com rigor, mas também o fazem mantendo-se autoconscientes em relação ao processo de escrita da realidade a qual pretendem representar. Seria possível, ainda, mencionar a possibilidade de se desenvolver um pensamento crítico-reflexivo acerca da formação social a qual a metaficção historiográfica está voltada.

Considerando o processo de autorreflexão, Hutcheon (1991) concorda e discorda das normas ficcionais estabelecidas. Em sua configuração, a metaficção historiográfica não possui a pretensão de dizer a “verdade”; por outro lado, segue utilizando-se de recursos do real para se estruturar, por isso mesmo chega ao seu clímax: apresentar versões do passado com a

possibilidade de serem confiáveis ou não. Essa postura revela uma característica marcante do pós-modernismo em todas as formas de expressão, manifestada pela incredulidade nas narrativas-mestras ou metanarrativas.

Portanto, os questionamentos pós-modernistas atuam no sentido de demonstrar as contradições humanas e mostrar que as certezas são ilusórias. Antes de mais nada, o que o pós-modernismo faz é desafiar as instituições, submetendo-as à investigação permanente de seus *status* de mestras. O resultado promove um importante debate contemporâneo que versa sobre as margens e as fronteiras entre as convenções sociais e artísticas, estimulado pela transgressão dos limites já instituídos, seja dos gêneros ou mesmo da própria arte em si. Nesse sentido, os maiores questionamentos se deram entre ficção e não ficção e, por extensão, no limiar entre arte e vida. Tratando-se da literatura, Hutcheon afirma que “[...] além de serem indagações ‘fronteiriças’ a maioria desses textos pós-modernistas contraditórios também é especificamente (notadamente) paródica em sua relação intertextual com as tradições e as convenções dos gêneros envolvidos” (HUTCHEON, 1991, p. 28).

Para a autora, a paródia, enquanto forma pós-moderna, é “perfeita”, haja vista que, de maneira paradoxal, acaba incorporando e desafiando o objeto parodiado. Além disso, ela reafirma outros pressupostos pós-modernistas, como o questionamento da ideia de origem ou originalidade e cópia.

Hutcheon (1991) discorre que alguns teóricos na esteira do pensamento de Jameson (1983) encaram essa atitude de forma negativa e a classificam como perda de um estilo individual e autêntico e até mesmo um apego do texto ao passado. Já os autores pós-modernos que defendem essa postura remetem à liberdade de aderir a um conceito de criatividade e individualidade que valoriza a função da história na arte e no pensamento.

Na narrativa, isso se manifesta pela adoção de narradores múltiplos e que não se deixam localizar facilmente ou provisórios e deliberadamente limitados, desafiando, assim, as noções de perspectiva, tornando-a variável e ligada, ao mesmo tempo, ao local e ao geral, mantendo sempre dupla autoconsciência. Na esfera individual, essa postura adotada artisticamente se manifesta no questionamento da ideia de indivíduo unificado e coerente, que, ao final, alia-se à discussão mais ampla a respeito de todo e qualquer sistema homogeneizante e totalizante do sujeito.

Hutcheon (1991) havia observado como se dá o processo crítico das leituras pós-modernas depois da separação da história e da literatura enquanto disciplinas, apontando que as duas trabalham a partir da verossimilhança, ambas caracterizadas como constructos

linguísticos, intertextuais, as quais escrevem sobre o passado, porém, cada qual com as especificidades de sua área.

Para a autora, esses são justamente alguns dos pressupostos implícitos da metaficção historiográfica. Logo, “[...] esse tipo de romance nos pede que lembremos que a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo (HUTCHEON, 1991, p. 141). A isso, acrescenta-se o fato de que, muitas vezes, a história pode até parecer o eixo centralizador do discurso, mas para além do “conteúdo” histórico, importa como a historicidade será abordada na narrativa.

Zandanel (2007), ao tratar desse tipo de narrativa e da maneira como se constroem, aponta como característica distintiva de tais obras “[...] seu caráter metaficcional, auto-reflexivo, auto-representacional, enquanto mirada que se volta para o próprio texto para ficcionalizar os procedimentos escriturais que o tornaram possível, ao elaborar o próprio metatexto” (ZANDANEL, 2007, p. 58). Ou seja, quando nos referimos a textos metaficcionais, estamos admitindo que, no seu fazer, esses textos se preocupam também com o processo pelo qual se tornou uma ficção, independentemente do assunto que permeia essa obra. É a ficção que se descobre ficção e tematiza a si mesma.

O que acontece com a metaficção historiográfica é justamente o desvelar do processo de escrita que combina de maneira paradoxal os procedimentos metaficcionais e o tema histórico, isto é, são ao mesmo tempo autorreflexivos a respeito da natureza da escrita e da história, de maneira combinada. Assim, enquanto essas narrativas se mostram como escrita, sem intenção alguma de produzir um efeito de real no leitor, também apresentam a história como uma escrita, uma versão do passado transcorrido. Ao contrário de buscar uma legitimidade na relação com o real, a história é exposta como uma entre tantas possibilidades, uma entre tantas maneiras de escrever aquele mesmo acontecimento.

Se temos a história tematizando a própria história, podemos falar em uma metahistória. Destarte, a metaficção historiográfica passa a ironizar o valor da história, como a metaficção já ironizava o valor do real. O resultado é a sugestão de que a verdade histórica depende não só do que realmente aconteceu ou o que o relato oficial diz ter ocorrido, mas de que esse registro faz parte da escolha de pesquisadores da história, como a literatura sustenta escolhas narrativas do ficcionista.

Cosson e Schwantes (2005), ao tratarem dos valores de verdade nas relações entre literatura e história, discorrem que:

[...] o romance histórico, em qualquer de suas modalidades e variantes, mostra que nem a verdade é uma exclusividade da história, nem o valor é um privilégio da literatura. Fazendo da ficção história ou da história ficção, o romance histórico pode confirmar, reformar ou negar a fronteira que separa a ficção do registro de realidade e com isso nos ensinar que verdades e valores não são propriedades discursivas, mas sim resultado de negociações sociais e individuais entre o que queremos e o que podemos dizer sobre o mundo e nós mesmos (COSSON; SCHWANTES, 2005, p. 36).

Como evidenciado na citação acima, muitas são as proximidades entre as fronteiras do discurso histórico e do fazer literário. No que se refere à distinção entre as abordagens do romance histórico tradicional e da metaficção historiográfica, seria possível afirmar que, de forma resumida, enquanto no primeiro caso os personagens são tipos e representam, na maioria das vezes, uma classe social bem delimitada; no segundo, possuem uma orientação mais individual.

Isso acontece porque o romance histórico, ainda que levante questionamentos a respeito da história, tende a legitimar a norma vigente, conforme apontado por Lukács (2011). Já a metaficção historiográfica contesta as normas instituídas de forma veemente, buscando criar uma história alternativa, utilizando-se de altas doses de criticidade, além disso, desestabiliza as grandes narrativas já instauradas socialmente. Enquanto no romance histórico dito tradicional a obra se relaciona a um período histórico determinado, que fica evidente pela trama, na metaficção historiográfica o esforço é maior no sentido de apropriar-se dos acontecimentos históricos não como simples alusão ou figuração, mas como componentes inerentes à própria constituição da narrativa. Ou seja, o movimento metaficcional promove a retomada da história na composição da obra, buscando incluí-la em sua estrutura antes de revisita-la. É essa a perspectiva que decidimos adotar para refletir sobre *Pedro e Paula* (1998) e a maneira como a história é incorporada na escrita do romance.

A seguir, desenvolveremos um último tópico neste capítulo, examinando o romance *Pedro e Paula* (1998), aplicando na análise o modelo desenvolvido por Gledson (2003) e tecendo comparações com *Esau e Jacó* (1904). A intenção é fazer as aproximações (e distanciamentos) dos romances pela chave de leitura de que *Pedro e Paula* promove a releitura da história de Portugal ao apropriar-se da estratégia dos personagens gêmeos, como fez Machado.

2.4 Pedro e Paula e Pedro e Paulo

Ao iniciar *Pedro e Paula* (1998) contando o que não aconteceu e descrevendo a cena de um voo em que os passageiros “[...] começaram a regressar ao futuro” (MACEDO, 1999, p. 17), o narrador apresenta qual será o tom da obra ao lidar com a história. Dessa maneira, os acontecimentos do passado viajam ao futuro para serem interpretados à luz do presente. No percurso, os mecanismos ficcionais permitem a composição de uma obra que apresenta uma leitura do período histórico, porém, desde o início, o que se tinha como ordem estabelecida dos discursos passa a ser questionada por meio de diversas estratégias presentes na trama.

Podemos pensar que a maneira fragmentada de organização dessa ficção pode ser tomada como espelho da realidade, também fragmentada, ainda que invisível no curso do dia a dia. A ficção trata, então, de expor, de maneira coerente, as incoerências do mundo, e, nesse processo, denuncia sua autoconsciência em relação ao fato de a história ser uma forma de discurso e, justamente por isso, também estar sujeita às marcas ideológicas e subjetivas.

A autoconsciência começa pela declaração de que estamos diante de uma ficção: “[...] a imagem dessa Lisboa de outras eras que me ia chegando às minhas remotas partes de África. Tudo para que este livro de agora, moderno e europeu, pudesse ter começado assim, à maneira realista. Ou seja: baseado no que eu próprio vi e não baseado no mero diz-se” (MACEDO, 1999, p. 17). A ironia reside precisamente no modo de o realismo ser relativizado ao olhar do narrador, que, claro, nesse momento, apresenta apenas uma das perspectivas possíveis. Em todo caso, a escrita consciente dos seus métodos de escrita ou a ficção consciente de seus métodos ficcionais é o que entendemos como metaficção; à medida que o investimento dos processos metaficcionais se dirige ao modo de construção dos relatos históricos, de como a história é retratada, estamos diante da metaficção historiográfica.

Para Freitas (1989, p. 115):

[...] não é a História encarada como uma fatalidade imposta à obra pela realidade exterior a ela que interessa examinar, mas sim a História que lhe é imanente, inclusa na sua dinâmica interna, e que, ao mesmo tempo, se elabora através dela. Presença da História no romance – e não influencia da História sobre ele – é o que deve guiar o estudo fecundo das relações entre Literatura e História.

A postura indicada pela autora pode ser identificada em como o romance *Pedro e Paula* (1998) é organizado. Como abordamos no tópico “Portugal de Pedro e Paula”, o deslocamento dos personagens e o encadeamento dos eventos dos quais participam não são mera figuração para dar uma ideia de real. Todos esses aspectos agem em conjunto para formar o todo da obra

e, ao mesmo tempo, deixam pistas da história presente no romance, de maneira que ambos os discursos, literário e histórico, entrelaçam-se.

Desse modo, a composição do romance funciona como uma série de pistas oferecidas pelo narrador para que o leitor partilhe da jornada que ele percorre na compreensão da história. No encadeamento de datas apresentadas, caminhamos pelo bosque de ficções, e já não é o conhecimento científico dos relatos oficiais que se visa perceber. Os fatos “reais” não importam mais como realidade ou ficção, importam, sim, como realidade estética.

Ainda segundo Freitas (1986), o objetivo do discurso literário

[...] é a produção da realidade estética, mesmo se ele se refere a fatos pertencentes à realidade prática ou científica. E a realidade estética significa problematização da realidade objetiva, seja ela qual for; a literatura visaria então não apenas a colocar a presença das coisas, mas a interrogar essa presença, a colocá-la em questão; e uma das qualidades do texto literário está justamente na força desse questionamento (FREITAS, 1986, p. 42).

Como visto, a matéria do romancista adquirida no mundo exterior ganha força e forma dentro de sua criação particular no universo dos seus personagens. Todas as escolhas estruturais se relacionam com os objetivos do narrador em construir uma determinada visão da história, que também perpassa a construção dos personagens do romance. Suas particularidades permitem descobrir novos sentidos para a reconstrução do universo da diegese. As manifestações políticas, por exemplo, não necessariamente aparecem escancaradas, mas de sutilmente, principalmente incorporadas na construção libertária da personagem Paula e pela menção do período em que ela esteve em Paris para conhecer Gabriel, posto que são os anos de maior expressividade no romance. Até mesmo pela forma como ela se vestia, seus interesses individuais e a escolha da sua profissão, é claro. Essa característica diz muito sobre romances contemporâneos que abordam a história a partir dessa premissa.

Enquanto metaficção historiográfica, uma questão essencial dos textos que podem ser lidos dessa maneira é expor a ficcionalidade da própria história e, ao fazerem isso, acabam negando a possibilidade de distinguir de modo preciso o que é história e ficção, pois dão a mesma importância aos dois discursos, quando estes passam a fazer parte da obra.

Nesse sentido, a história passa a ser também um tipo de literatura, que acontece pela mediação da ficção nas suas várias formas de representação na narrativa. Tais textos reafirmam a importância dos sistemas responsáveis por trazer os eventos históricos do passado para o presente dentro da construção do enredo.

Tomando como exemplo os fatos apresentados em *Pedro e Paula* (1998), podemos dizer que o encontro entre as forças criadoras da história e da literatura trazem para o presente uma

visão de história que vai se construindo aos olhos do leitor pela mediação do narrador. Por meio da materialização da escrita, os acontecimentos adquirem uma nova significação e assumem uma nova coerência, estranha à lógica do real, até porque não há linearidade, e tornam-se uma realidade estética, possível dentro do mundo criado pela arte.

Ao propor essa nova organização, a realidade imersa no texto deixa de ter um fim em si mesma para tornar-se um meio de questionar a própria realidade, de colocá-la em questão e explorar suas virtualidades. Assim,

Já não se trata da possibilidade de representar o mundo da ficção, mas de representar o mundo como ficção, de aproximar essa nova consciência e essa nova percepção do mundo, ou seja, de fazer-saber que o real é uma construção da linguagem, que a realidade existe apenas como simulacro, que tudo é ficção¹⁰ (RODRÍGUEZ apud ARDILA, 2009, p. 45, tradução nossa).

A citação anterior nos aproxima da noção de que, por mais que a história seja a linha diretriz do romance, quando Helder Macedo (1998) se apodera dos elementos históricos e os organiza em seu universo ficcional, esse universo criado passa a coexistir com aquele de que os fatos foram emprestados para, em determinado momento, sobrepor-se a ele.

No romance, os eventos funcionam para fins literários, sendo percebidos na composição dos elementos estruturantes da narrativa, como o espaço, os personagens e até mesmo o narrador. A maneira como as partes interagem entre si e as relações entre todos os elementos que decorrem da ordem estabelecida na seleção de fatos coloca em xeque tais acontecimentos, de forma que a escrita seja consciente do seu próprio processo de criação como texto.

Para Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica, enquanto texto pós-moderno, “[...] sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é em ambos os casos – reavaliá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). Logo, essas escritas metaficcionais são autoconscientes a respeito das implicações do ato de escrever a história.

Quando pensamos em autoconsciência na escrita, estamos falando de textos que se utilizam de alguns recursos, tais como:

[...] atenção à linguagem e à escrita, substratos teóricos, inclusão do processo criativo, humor, paródia, jogo com as palavras, ressublimação, intertextualidade, convite ao leitor, mecanismos de inversão da dualidade

¹⁰ No original: “*Ya no se trata de la posibilidad de re-presentar el mundo de la ficción, sino de re-presentar el mundo como una ficción, de acercar esa nueva conciencia y esa nueva percepción del mundo, es decir, de hacer-saber que lo real es una construcción del lenguaje, que la realidad no existe más que como simulacro, que todo es ficción*” (RODRÍGUEZ apud ARDILA, 2009, p. 45).

realidade/ficção [...]. Mas seria a presença de linhas de equivalência entre linguagem, escrita e realidade, que melhor caracterizariam romances metaficcionais¹¹ (RODRÍGUEZ apud ARDILA, 2009, p. 46, tradução nossa).

Voltando nossa atenção para como esses recursos metaficcionais podem ser observados em *Pedro e Paula* (1998), de Helder Macedo, deparamo-nos com o mais evidente deles, a intertextualidade. Ao apropriar-se da estratégia dos personagens gêmeos, como fez Machado em *Esau e Jacó* (1904), torna-se possível tecer comparações entre os romances e verificar de que forma dialogam. O primeiro e mais aparente diálogo, como já adiantamos, ocorre pela composição do enredo tendo gêmeos como protagonistas, principalmente pelos nomes: Pedro e Paulo, de Machado, e Pedro e Paula, de Helder Macedo. A partir daí, uma série de elementos podem ser analisados traçando aproximações e distanciamentos entre as duas obras.

Como já foi demonstrado, *Pedro e Paula* (1998) percorre 52 anos da história de Portugal. A partir dessa característica, recorreremos mais uma vez ao trabalho de John Gledson (2003) a respeito da obra de Machado. Nos seus estudos, o crítico estabeleceu duas linhas de análise para a produção de Machado, uma diacrônica e outra mais sincrônica. Para ele, *Esau e Jacó* (1904) estaria incorporada na primeira opção, pois faz um panorama do Brasil do século XIX em aspectos políticos e sociais. Nessa acepção, podemos também pensar o romance de Helder Macedo de forma diacrônica, visto que ele realiza um passeio de mais de meio século pela história lusitana, incorporando em sua obra os principais acontecimentos também políticos e sociais, responsáveis pela composição de Portugal que conhecemos hoje.

Assim como em sua análise Gledson (2003) chama a atenção para o projeto político de Machado e revitaliza os estudos sobre o literato nos sentidos advindos de sua obra, é perceptível que a trajetória de apropriação do relato oficial na obra de Macedo diz muito sobre sua perspectiva e posicionamento ao longo dos anos de historicidade abordados.

Outro detalhe importante a ser destacado nas duas obras em questão, é que, apesar da abordagem geral ser diacrônica, existe um evento histórico paradigmático de maior peso nas narrativas. Em *Esau e Jacó* (1904), esse evento é a Proclamação da República em 1889, incorporado nas posições políticas antagônicas dos gêmeos machadianos no decorrer da narrativa. Em *Pedro e Paula* (1998), o evento que parece ganhar maior expressividade na

¹¹ No original: “[...] atención al lenguaje y a la escritura, sustratos teóricos, inclusión del proceso creativo, humor, parodia, juego, resublimación, intertextualidad, invitación al lector, mecanismos de inversión de la dualidad realidad/ficción [...]. Pero sería la presencia de líneas de equivalencia entre lenguaje, escritura y realidad, lo que mejor caracterizaría las novelas metaficcionales” (RODRÍGUEZ apud ARDILA, 2009, p. 46).

narrativa é o Abril de 1974, ou a Revolução dos Cravos, visto que ele molda e dá o tom da obra de forma mais evidente, dividindo Portugal em antes e após a revolução.

Em ambos os romances, o posicionamento político contrário dos gêmeos é o aspecto demarcador. A diferença fica por conta da maneira como os gêmeos de cada autor incorporam politicamente tais eventos paradigmáticos e como essa incorporação age na evolução dos personagens nos romances mencionados.

Tomando primeiramente os personagens que compõem os dois mundos ficcionais como objeto de análise, podemos aproximar as ambiguidades presentes em *Esau e Jacó* (1904) e as triangulações que se repetem em *Pedro e Paula* (1998). O triângulo amoroso Ana, José e Gabriel remonta ao passado de Natividade, Santos e Conselheiro Aires, amigo da família, tal como Gabriel, o padrinho dos gêmeos. A função do triângulo de manter a ambiguidade do romance funciona bem, ao deixar em suspenso a paternidade dos gêmeos, pois mesmo que Paulo seja descrito com aparência de José, não sabemos ao certo o que aconteceu na noite em que Ana e Gabriel se encontraram, pouco antes da mudança da família para Moçambique, e o narrador faz questão de deixar isso em aberto.

Por outro lado, o triângulo amoroso entre Flora e os gêmeos machadianos se repete em Macedo, ainda que de maneira incestuosa, com Gabriel e o próprio Pedro. Em resposta a uma das cartas de Pedro, Ana relata: “Os comentários que fazias sobre a Fernanda eram sempre em contraste com a tua irmã... [...] o modelo feminino para os rapazes, costuma ser a mãe, mas bem sei [...] o teu tornou-se a Paulinha” (MACEDO, 1999, p. 69). Os resultados violentos dessa obsessão pela irmã se concretizam mais tarde na cena de estupro.

É conhecida, também, a correlação entre Flora, que não consegue se decidir entre os gêmeos machadianos e morre antes de tomar uma decisão, e Ana, de Helder Macedo, que igualmente não pode escolher entre José e Gabriel, assim descrevendo a relação à Paula: “[...] queria que o teu pai e eu fôssemos gêmeos. Ou um para cada um dos gêmeos, para poder ter os dois” (MACEDO, 1999, p. 54). No fim, José a escolhe, e Ana aceita resignada seu futuro. Nesse caso, não escolher foi também uma espécie de escolha, pois segundo Dantas (2010),

[...] em Macedo há, de fato, uma escolha possível. Cada um de seus personagens vivencia uma escolha moral essencial. Gabriel, que em um primeiro momento parece destinado a reproduzir o papel de observador e desse modo manter-se, como o Conselheiro Aires, relativamente à parte dos conflitos e das relações afetivas do romance, será diretamente implicado nelas (DANTAS, 2010, p. 70).

A implicação de que trata o excerto acima faz sentido também quando pensamos na trama de *Pedro e Paula* (1998) e na maneira como o encadeamento de eventos históricos se distribui no enredo. Além disso, garante a manutenção da curiosidade do leitor, que passa a aguardar ansioso o próximo evento e a resolução dos conflitos. O próprio modo de nomear e enumerar os capítulos torna-se estratégia para esse fim.

Aqui recordamos a análise de Gledson (2003) a respeito da aparente vagarosidade do enredo de *Esau e Jacó* (1904), denunciada pela sensação de que nada acontece, em que os próprios subtítulos anunciam o fim do romance. Mais tarde, percebemos, conforme aponta Gledson (2003), que tal escolha serve ao objetivo de refletir sobre a permanência dos mesmos problemas políticos, independentemente da mudança de regime.

Enquanto isso, em *Pedro e Paula* (1998), ao mesmo tempo em que os personagens são cobrados a tomar uma posição, os leitores também têm suas implicações e passam a acompanhar os dilemas morais dos personagens.

Tal implicação conduz a outra característica sinalizada por Gledson (2003) em *Esau e Jacó* (1904), e que pode ser aplicada em *Pedro e Paula* (1998). Trata-se do modo intencional com que Machado dispõe o narrador a perturbar os seus leitores em tom de brincadeiras e zombarias, utilizando-se do narrador onisciente intruso. Helder Macedo também adota essa postura, inclusive fazendo deliberadas interrupções para dirigir-se às suas “caras leitoras”.

A adoção desse mecanismo se mostra importante não só pela maneira como interpela o leitor, mas como essas investidas proporcionam que os viajantes acompanhem o processo histórico e, nessa incursão, tomem consciência das versões da história, que passam a ser apresentadas pelo narrador, muitas vezes, de forma irônica e, geralmente, fazendo uso de procedimentos metaficcionalis.

Pedro e Paula (1998) inicia-se com um narrador que percorre os acontecimentos, privilegiando as nuances da história oficial que envolvem os gêmeos e seu deslocamento pelos espaços em que se desenvolvem os conflitos referentes aos períodos que estavam atravessando. Ao longo da narrativa, os antagonismos entre os irmãos vão ficando mais visíveis, e o narrador faz questão de deixar claro sua má vontade com Pedro: “Percebo agora que desde cedo estive a pô-lo logo de bochecha gorda e capacete colonial a chuchar todas as tetas da mamã e nada para a linda menina” (MACEDO, 1999, p. 54).

É interessante observar que o narrador elege seu ponto de vista, buscando a adesão do leitor, mas, ao mesmo tempo, oferece outra perspectiva possível, como no exemplo: “[...] a probabilidade seria de que Pedro crescesse triunfantemente grande e feio, dominador e irascível, um tirano” (MACEDO, 1999, p. 55). Quando o leitor pensa em aderir ao seu ponto de vista, o

narrador segue: “[...] mas nada é assim tão simples. Não era gordo nem magro, nem feio, nem bonito, mais baixo do que alto [...]. Pedro até gostava de ser generoso” (MACEDO, 1999, p. 55).

Outras passagens do texto demonstram essa vontade do narrador de colocar o leitor frente a diferentes versões de um mesmo ponto de observação. Elas são especialmente importantes para a narrativa quando abordam questões relativas à historicidade ou apresentam a construção do caráter dos gêmeos e a consolidação de uma postura política distinta em ambos. Vejamos o exemplo a seguir:

Se de fato essa a via que o apesar de tudo ainda livre-arbítrio de Pedro escolheu perante as cartas que tinha na mão para os jogos possíveis. Porque à última da hora também poderia ter decidido, por hipótese, não fazer de todo o serviço militar, como médico ou não-médico e, porventura com a ajuda certamente disponível em Gabriel, saído de Portugal, como a irmã achara que teria sido boa ideia embora mais tarde já não soubesse. Ou que, como médico ou não-médico, tivesse preferido ir para outra colônia, o que não seria difícil de conseguir (MACEDO, 1999, p. 100-101).

A citação reflete a escolha de Pedro de aceitar a ajuda da PIDE para resolver a questão das provas finais do seu curso, quando Paula viajou para Paris. Logo após apresentar essa possibilidade, o narrador diz que “[...] a personalidade e as circunstâncias já definidas o não permitiriam, fiquemo-nos, portanto, pelas alternativas possíveis” (MACEDO, 1999, p. 101). Desse modo, percebemos que Pedro tinha as cartas na mão e escolheu seu lado do jogo, o caminho autoritário e repressivo do salazarismo em vigência, ainda que de forma indireta.

Em contrapartida, Paula assume outra posição nesse jogo, explicitada pelo olhar do narrador:

A própria Paula, já vimos agora a distante e incomunicada gêmea antagonista de Pedro, havia regressado às perplexidades de Lisboa a pressentir que teria de haver uma terceira opção entre os dilemas do conformismo e do exílio, entre as vidas destruídas e as vidas adiadas para sempre (MACEDO, 1999, p. 101).

Nesse momento da narrativa, Paula já vivia com Gabriel em Portugal. Todavia, sua consciência política e postura diante do momento em que vivia era o oposto das escolhas de Pedro, mas também da maneira como a família estabelecia suas alianças em Moçambique. Cada vez mais, esses antagonismos passaram a se fortalecer, e Paula, desde o Maio de 1968 principalmente, seguiu fortalecendo sua independência e posição libertária em relação ao irmão.

Nesse ponto, já é possível perceber o crescimento da personagem Paula em detrimento de Pedro, que, na impossibilidade de competir com Gabriel pelo afeto da irmã, deposita em Fernanda, a mãe de seu filho não abortado, sua devoção. A essa altura também é o momento em que acontece a revolução nas colônias, e Pedro retorna à Portugal, deixando para trás as posses da família. O que o acompanha, certamente, é a mentalidade do colonizador, saudosos pelo poder que já tivera.

Faz-se importante destacar que, ao mesmo tempo que o narrador traça o panorama político pelo viés dos gêmeos, outros procedimentos metaficcionalizados vão sendo distribuídos no decorrer da história. O uso de outros textos garante a autorreferencialidade da obra, como as cartas que Pedro troca com os pais e até mesmo a notícia do tumulto causado pela chegada de Gabriel em Portugal. Além disso, a ironia está sempre presente, e há o rebaixamento de personagens históricos, como no diálogo entre a Modelo e o Compère:

Modelo: Ah falta-lhe aí alguma coisa? Cá me parecia... Ora chega chega chega chega ora arreda lá para trás.
 Compère: Pois claro que falta, o que é que a Menina quer que lhe faça. Ainda agora fui ali à mercearia e até o sal faltava!
 Modelo: Isso também já é azar. Faltar o sal!
 Compère: Azar? O sal? Sal? Sal? Azar? Ó Menina Flausina, não se meta nessas coisas, veja lá o que me arranja. Já está a meter água! (MACEDO, 1999, p. 16-17).

Nessa passagem, a figura de Salazar é ironizada, tratado como motivo de azar e culpabilizado pela falta de sal no país, onde governava de maneira opressiva enquanto o povo vivia suas misérias. Da mesma forma, acontece o rebaixamento da PIDE, a polícia política, na figura de Ricardo Vale, na cena em que ele se encontra com Paula no cemitério e depois de haver um tempo em que ela o temia, sua figura parecia tão patética que “[...] o homenzinho não podia ser levado a sério” (MACEDO, 1999, p. 197).

Nessa época, Ricardo Vale já não era mais inspetor e havia retornado a Portugal depois de uma longa temporada no Brasil. Aliás, o ex-inspetor tem um pouco de Custódio, o confeitiro, pois, assim como ele, também se adaptou aos novos tempos depois que perdeu a função da qual vinha seu poder, quando houve a Revolução de Abril 1974. A diferença é que, mesmo por motivos nada louváveis, Ricardo Vale também vive os dilemas morais que os personagens de Helder são implicados, diferentemente de Custódio, que não necessariamente precisa escolher entre uma e outra tabuleta.

De início, Ricardo Vale planeja ajudar Pedro e Fernanda a conseguirem os imóveis da família, mas, por fim, opta por Paula e expõe os planos do casal. É ele também o primeiro a

chegar na cena do crime, quando Pedro violenta Paula, ainda que não tenha chegado a tempo para defendê-la, como intencionava.

Quando ocorre a Revolução dos Cravos, o capítulo que deveria descrevê-la é um recurso metaficcional por excelência. Intitulado “Festa é festa”, contém duas páginas de pontilhados e finaliza com os dizeres, “[...] mas festa é festa, e esta já ninguém nos tira” (MACEDO, 1999, p. 118). Aqui há uma referência a Machado mais uma vez, e da mesma forma que o narrador machadiano deixou às suas caras leitoras “um par de lunetas” para desvendar o enredo, Helder tomou suas caras leitoras pela mão para que pudessem olhar com mais atenção para os eventos que estavam sendo narrados. Os pontilhados desse capítulo, ou a junção de muitas reticências, configuram-se nas lacunas que o leitor deve preencher de acordo com o diálogo que é capaz de estabelecer com o evento histórico. Essa é também uma grande sacada da metaficção historiográfica: apropriar-se de um evento reconhecido pelo relato oficial que, portanto, encontra ressonância no horizonte do leitor, mas fazê-lo de maneira estética. O que cabe nas lacunas deixadas pelas reticências? Cabem muitas versões da história e, nesse momento, todas são equivalentes, tanto as já colhidas pela historiografia quanto as que o leitor pode sugerir.

A partir desse capítulo, há uma mudança no tom do romance e do narrador. O capítulo datado de 1975-1980 tem início no momento pós-revolução da obra, e o novo narrador anuncia: “[...] a partir de agora posso deixar de ser o cauteloso inventor de probabilidades para me tornar no confiante cronista de incertezas” (MACEDO, 1999, p. 139). Engana-se o leitor que espera encontrar respostas. Não obstante, o narrador deixa explícito que fez uma escolha: “[...] conheci um rapaz e uma rapariga que depois me disseram que eram gêmeos mas não pareciam nada e passaram a ser o que me davam jeito para o livro” (MACEDO, 1999, p. 139). Essa nova “liberdade” se deve a que, segundo o narrador,

[...] nos romances, como na vida, a certa altura o autor deixa de poder fingir que tem escolha, mesmo aqueles autores que fingem até o fim. Mas mesmo esses, quero crer, sabem perfeitamente que a certa altura as personagens passam a inventar o seu autor, não menos personagem do que elas. A colaborar ou a recusar se o autor as quer obrigar a ser o que não são, a irem logo fazer queixinhas ao leitor da falta de respeito do autor. Não é que não gostem sempre do autor, mesmo quando colaboram, algumas teriam preferido outro destino. Mas isso é ainda outra coisa, outras histórias de livre-arbítrio (MACEDO, 1999, p. 139-40).

O que se segue é um processo de autonomia cada vez maior conferido aos personagens, especialmente na maneira de abordar a interação deles com o contexto político-social ao qual estavam inseridos. Paula se aproxima cada vez mais de ideais libertários, vive seu momento de

maior pulsão criativa na pintura, compondo e recompondo, orgânica, viva, tal como as telas em que pinta com sangue menstrual. Já Pedro permanece estagnado na postura de colonizador ressentido, que ambiciona sustentar as mesmas relações coloniais de posse. E, assim, em sua última tentativa violenta de manutenção de posse, estupra a irmã.

No que parecem ser minutos antes do ato atroz acontecer, sabemos que:

[...] finalmente qualquer coisa de fundamental quebrara mesmo em Paula em relação ao irmão. Estava livre dele. Afinal era dele que tinha andado a querer libertar-se todos aqueles anos. Foi o que finalmente percebeu. Livre do poder que ele tivera sobre ela mesmo naquilo em que de fato a ajudara e de que havia ficado restos mais ou menos ressentidos nela (MACEDO, 1999, p. 209).

Contrastando com toda a brutalidade do momento, esse episódio metaforiza morte e renascimento da personagem. Marca a ruptura, quando Paula se liberta do irmão – a imagem do estado opressivo –, liberta-se das amarras da repressão.

A partir da ideia desse rompimento, podemos estabelecer o principal distanciamento entre *Pedro e Paula* (1998) e *Esau e Jacó* (1904). Enquanto em Machado de Assis a rivalidade entre os irmãos gêmeos tendia a permanecer, e seus antagonismos se equilibraram mesmo com a mudança de regime; em *Pedro e Paula* (1998), essa não é uma opção possível. Quase ao final do romance, o narrador dá a entender que seja uma *persona* de Helder Macedo, embora pelas vias da ficção isso não possa ser questionado, refletindo sobre como seria se Paula vivesse em Londres, próximo a ele.

[...] idealmente situada em Primrose Hill, infiltraria este meu bosque de ficções, complicando com as suas plausibilidades próprias o que deveria ter sido uma simples história simbólica de gêmeos antagonicos que, como disse logo à partida, poderiam ser antes mesmo Pedro e Paula ou quaisquer outros que igualmente significassem o contentado tempo português em que agora vivemos os nossos esquecimentos, porque chapéu há muitos (MACEDO, 1999, p. 174).

Ao contrário dos gêmeos de Machado de Assis, aqui a metáfora que incorpora posições políticas (e sociais) determinadas não atinge a situação de equilíbrio machadiano. Em *Pedro e Paula* (1998), percorremos um longo caminho com o narrador para, então, seguir adiante. É possível escolher entre uma perspectiva ou outra da história, pois elas não se configuram duas faces da mesma moeda. A passagem do evento histórico em Portugal promove uma mudança significativa e imprescindível para a tomada de novos rumos no país.

O último capítulo do livro, datado de 1997, é intitulado “Pois é” e marca o nascimento de Filipa, a filha de Paula. O que sabemos de Gabriel é a própria Paula quem conta: “Estava

dentro de mim quando morreu” (MACEDO, 1999, p. 234). E segue: “[...] eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela despedida, naquela última tarde. Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que meu irmão lá tinha metido” (MACEDO, 1999, p. 235-236). O nascimento de Filipa marca o nascimento de uma síntese possível. E pela ambiguidade e incerteza de sua paternidade, temos uma síntese em aberto.

Do passado de Portugal, surge outra possibilidade de olhar para a história, outra maneira de olhar para trás, já que não é possível recuperá-lo; o que se pode é pensar em versões, bem à maneira das metaficções historiográficas.

A respeito da dúvida que paira sobre a paternidade de Filipa, se seria filha de Gabriel ou de Pedro, o narrador coloca em visibilidade a versão de Paula, e é ela quem afirma: “Meu querido amigo... De modo que estás a ver, meu caro senhor escritor, andas a dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só pode ser filha dele” (MACEDO, 1999, p. 236).

Na frase final do romance é o narrador quem responde, “pois é”. Mais uma vez, cabem aqui muitas possibilidades de completar essa lacuna que o texto deixa em aberto. O fato de a escrita se encerrar dessa maneira aproxima ainda mais o romance das características da metaficção historiográfica, pois não há uma intenção em revelar a verdade por trás do narrado.

Quando os personagens fictícios dessa obra fazem menções aos personagens do relato oficial, de forma que a estrutura textual interpenetra os dados históricos e romanescos, os discursos se confundem. Portanto, o retorno ao passado problematiza a história e a composição do relato oficial.

A literatura aqui, autoconsciente, ao se voltar para esse processo, revela seus mecanismos e expõe parodicamente tanto a história quanto a ficção como construtos humanos, visto que uma metaficção historiográfica “[...] apresenta uma sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios – sejam literários ou históricos (HUTCHEON, 1991, p. 164).

3 DOIS IRMÃOS: UM ROMANCE HISTÓRICO?

3.1 *Dois irmãos e suas ruínas*

Milton Assi Hatoum¹² nasceu na cidade de Manaus em 19 de agosto de 1952, onde viveu a infância e uma parte da adolescência. Em 1968, aos 15 anos, juntamente com dois amigos, mudou-se para Brasília para estudar no colégio CIEM (já extinto), parceiro da Universidade de Brasília (UnB), onde se envolveu com o Movimento Estudantil em um momento de grande repressão da ditadura militar. Em 1969, Milton Hatoum foi preso em uma passeata de estudantes. Posteriormente, mudou-se para São Paulo para cursar Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (USP).

Em sua trajetória acadêmica, foi para a Espanha em 1980 como bolsista, vivendo entre Madri e Barcelona. Também estudou Literatura Comparada na Universidade de Sorbonne, em Paris. De volta ao Brasil, foi professor de língua e literatura francesa na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), no período de 1984 a 1999. Depois disso, esteve nos Estados Unidos onde foi professor visitante na Universidade da Califórnia, em Berkeley, e residente nessa mesma universidade e na Universidade Yale, em New Haven, e na Universidade Stanford, em Palo Alto. Realizou estudos como bolsista da Fundação Vitae, da Maison des Ecrivains Etrangers, em Saint Nazaire, França, e do International Writing Program, em Iowa, Estados Unidos.

Milton Hatoum estreou na ficção aos 37 anos, com a publicação de *Relato de um Certo Oriente* (1989), vencedor do Prêmio Jabuti de melhor romance do ano. Após onze anos, publicou *Dois irmãos* (2000), o qual foi traduzido para mais de doze línguas diferentes e também recebeu o Prêmio Jabuti. O livro foi adaptado para história em quadrinhos (HQ) pelos quadrinistas Fábio Moon e Gabriel Bá em 2015 e virou minissérie pela Rede Globo de Televisão em 2017, em ambos os casos com títulos homônimos. Com *Cinzas do Norte* (2005), Milton Hatoum recebeu os prêmios Jabuti, Bravo!, APCA e Portugal Telecom. Sua novela *Órfãos do Eldorado* (2008) foi adaptada para o cinema em 2015, no filme de mesmo nome. Suas crônicas foram reunidas em *Um solitário à espreita* (2009), e seus contos concentrados em *A cidade ilhada* (2009). Em 2017, Milton Hatoum publicou o primeiro livro da série *O lugar*

¹² Informações biográficas do site alimentado pelo próprio escritor Milton Hatoum. Disponível em: www.miltonhatoum.com.br. Acesso em: 10 jan. 2020.

mais sombrio, intitulado *A noite da espera* (2017), seguido de *Pontos de fuga* (2019); o terceiro volume ainda não está no mercado. Em 2018, Milton Hatoum foi contemplado com o prêmio Roger Caillois pelo conjunto de sua obra. Essa é a terceira vez que um brasileiro conquista a premiação, sendo o primeiro deles Haroldo de Campos, em 1999, e o segundo, Chico Buarque, em 2016. Atualmente, Milton Hatoum é colunista dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *O Globo*.

A julgar pelo número de edições das obras, pelas traduções em diversos idiomas e pela quantidade de prêmios já recebidos, é de se notar que a receptividade de Milton Hatoum é positiva tanto pelo público leitor quanto pela crítica. Um fator que certamente contribuiu para que Hatoum tivesse maior alcance na carreira de escritor foi a adoção de algumas das suas obras pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE)¹³. Dentre suas obras distribuídas¹⁴ em todo território nacional ao longo do período em que o programa esteve ativo se encontram: *De primeira viagem*: antologia de contos (2004), coletânea organizada por Heloisa Prieto e adotada pelo programa em 2006, *Dois irmãos* (2000), adotado em 2009, *A cidade ilhada* (2009), adotado em 2011, e *Órfãos do eldorado* (2008), adotado em 2013.

Além da adoção dos livros de Milton Hatoum pelo programa PNBE, contribuindo para sua ampla divulgação, algumas universidades inseriram suas obras como leituras obrigatórias em processos seletivos de vestibulares, o que, sem dúvida, impulsionou a pesquisa relativa à sua produção no ambiente acadêmico. Internacionalmente, também houve divulgação na academia. Em entrevista concedida ao *Correio Braziliense* (2005), Milton Hatoum confirmou que sua obra *Dois irmãos* (2000) foi adotada como leitura obrigatória na disciplina de ensino de português nas universidades francesas.

Na área acadêmica, a obra de Milton Hatoum já rendeu muitos estudos, seja no âmbito literário ou não. As pesquisas referentes à produção artística do escritor versam sobre diversas abordagens, tais como os conflitos familiares, a miscigenação de etnias, o contato entre povos nativos e imigrantes e as tensões advindas disso, as relações de gênero, os aspectos regionais da Amazônia, as alteridades, as identidades, entre outras.

¹³ O PNBE foi instituído em 1997 pelo Ministério da Educação (MEC), visando garantir o acesso à literatura e a democratização da arte e da cultura nas escolas públicas. Infelizmente, o programa foi suspenso em 2015, porém, durante os anos em que esteve em vigência, contribuiu significativamente com o projeto de incentivar a leitura e proporcionar uma formação mais humana e completa no ensino público por meio da distribuição de obras de qualidade.

¹⁴ A informação pode ser consultada no portal do MEC, o qual mantém os dados de prestação pública referente ao PNBE ao longo do seu período de funcionamento. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola/acervos>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Geralmente, a memória e a recuperação das raízes imigrantes são tidas como traços comuns de suas obras, nas quais é possível perceber no processo criativo a mescla das suas próprias reminiscências de manauara de descendência libanesa. O pai de Hatoum nasceu no Líbano, portanto, o escritor esteve inserido desde criança no contexto de duas línguas e múltiplas identidades. O contato com a ditadura também marca a produção do autor e transita por muitas das suas ficções. É o caso, por exemplo, do personagem em formação na sua última trilogia, apontada pela crítica como semelhante à própria formação do autor, com um enredo que apresenta um adolescente se deslocando entre Amazonas-Brasília-São Paulo, e que também vivenciou o período ditatorial.

Do conjunto da obra de Milton Hatoum, este trabalho se concentra no romance *Dois irmãos* (2000). Considerando que houve distribuição de vários exemplares na rede pública de ensino de todo país, pressupõe-se maior possibilidade de acesso a ele tanto pelos professores quanto pelos estudantes. Na carreira de Hatoum, esse é o livro tido como “*best seller*”, principalmente depois da adaptação para a minissérie. Muito da sua visibilidade, citada anteriormente, deve-se à divulgação internacional dessa obra. Não é raro indicarem o romance como porta de entrada a uma Amazônia pouco conhecida fora do Brasil. Em entrevista concedida à jornalista Heloisa Helena Lupinacci, Milton Hatoum comenta sobre o momento em que decidiu escrever *Dois irmãos* (2000):

Quando escrevi *Dois Irmãos*, estava possuído pela cidade. Foi inevitável, porque passei quinze anos lá. Aí juntei os dramas de uma família com o “progresso decadente” da Manaus moderna. A gente escreve sobre algo que nos toca profundamente. Eu tinha uma dívida afetiva e moral com a minha cidade, e eu tentei quitá-la escrevendo um romance. É pouco, mas é tudo o que pude fazer, com muita paixão, dor e também alegria (HATOUM, 2003, p. 1).

Dois irmãos (2000) se inicia com a descrição dos últimos momentos de vida da matriarca da família, Zana, perguntando à filha e a uma amiga na sua língua materna, o árabe, se os filhos já fizeram as pazes. Não houve resposta para a pergunta em torno do qual o enredo se organiza. O texto é narrado em primeira pessoa e depois de duas páginas “introdutórias”, ou proféticas, inicia-se a contagem dos capítulos. O primeiro deles revela que os filhos citados por Zana em seu leito de morte são Yaqub e Omar, os gêmeos. O início do texto mostra a chegada de Yaqub do Líbano depois de uma longa separação da família, fato que marcará para sempre a relação dos irmãos.

No mito bíblico, Rebecca não pode ter filhos, devido a sua esterelidade. Em *Dois irmãos* (2000), Halim não os queria. Ele, que era um imigrante pobre, enfrentou os preconceitos sociais

para se casar com Zana e, no fim, todo seu encanto é roubado pela relação da esposa com os filhos. No episódio de distanciamento dos gêmeos, Halim queria enviar os dois filhos ao Líbano, mas “[...] Zana relutou e conseguiu persuadir o marido a mandar apenas Yaqub. Durante anos Omar foi tratado como filho único, o único menino” (HATOUM, 2000, p. 15). Ele era considerado o caçula por ter vindo ao mundo minutos depois do irmão e, por ter nascido menor que ele, ocupou desde cedo o posto de protegido, em seguida, de preferido.

Não tardou a nascer também a rivalidade entre os gêmeos. A primeira paixão dos irmãos, ainda na infância, ocorre pela mesma mulher, a então menina Lívia. Foi por ela que os gêmeos tiveram seu primeiro episódio de violência física, durante uma sessão de cinema proporcionada pelo cinematógrafo ambulante. Quando tudo estava pronto para a exibição do filme, algo rompeu o silêncio e a magia do cinema em preto e branco:

Uma pane no gerador apagou as imagens, alguém abriu uma janela e a plateia viu os lábios de Lívia grudados no rosto de Yaqub. Depois, o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certa, rápida e furiosa do Caçula. O silêncio durou uns segundos. E então o grito de pânico de Lívia ao olhar o rosto rasgado de Yaqub. Os Reinoso desceram ao porão, a voz de Abelardo abafou o alvoroço. O Caçula, apoiado na parede branca, ofegava, o caco de vidro escuro na mão direita, o olhar aceso no rosto ensanguentado do irmão (HATOUM, 2000, p. 27-28).

O golpe desferido por Omar no rosto do irmão se torna, a partir de então, a marca visível da impossibilidade de uma reconciliação. “A cicatriz já começava a crescer no corpo de Yaqub. A cicatriz, a dor e algum sentimento que ele não revelava e talvez desconhecesse” (HATOUM, 2000, p. 28). O episódio jamais foi esquecido por Yaqub e será também a marca do passado que relembra a repulsa recíproca entre os irmãos. É a marca de Caim, presságio da postura que viria a ser adotada pelo portador dela. No mito bíblico, Caim a recebe depois de assassinar o irmão; já no romance de Hatoum, é Yaqub quem, de forma direta, contribui para a dizimação da família, sem que isso lhe cause qualquer remorso.

Os caminhos dos gêmeos tomaram rumos opostos e aos poucos suas personalidades e posicionamentos, também opostos, foram sendo revelados. Ainda no colégio, enquanto Yaqub passava dias e noites trancado em seu quarto estudando para recuperar o tempo em que esteve no Líbano e se mostrava um aluno comprometido e com um futuro promissor, Omar levava tudo na brincadeira, indício do que seria sua vida de beerrão.

Depois de golpear um professor com um soco na boca, Omar é expulso do colégio em que ambos estudavam e vai parar no Liceu Rui Barbosa, o Águia de Haia, conhecido como “Galinheiro dos Vândalos”, frequentado pela escória de Manaus, pelos que não se encaixavam

no ensino da instituição administrada pelos padres. Esse acontecimento é marcante para a trajetória do personagem, visto que é nesse lugar que ele conhece e estabelece conexões com personagens como o poeta e professor Laval, importante figura na sua tomada de consciência sobre o momento histórico e as implicações políticas do que estava se passando em Manaus na época.

Quando retorna do Líbano, Yaqub traz na bagagem enormes silêncios e explicações monossílabas a respeito de sua temporada longe de casa. Apesar das investidas da mãe, ele segue sem revelar detalhes de sua viagem ao outro lado do oceano, e sua personalidade sisuda logo se mistura com a seriedade com a qual encara a vida. “Nesse gêmeo lacônico, carente de prosa, crescia um matemático. O que lhe faltava no manejo do idioma sobrava-lhe no poder de abstrair, calcular, operar com números” (HATOUM, 2000, p. 31).

As oposições já estabelecidas entre os irmãos se solidificam quando Yacub resolve deixar Manaus e mudar-se para São Paulo, onde ingressa no curso de engenharia. Foi o mesmo professor de matemática agredido por Omar quem o aconselhou a partir: “Se ficares aqui serás derrotado pela província e devorado pelo teu irmão” (HATOUM, 2000, p. 41). Enquanto Omar segue sua vida interiorana, seu gêmeo assume o papel de homem instrumentalizado, chamando para si a precisão dos cálculos que realiza em seu ofício e a razão que acredita ditar suas atitudes.

A respeito de *Dois irmãos* (2000), Leyla Perrone-Moisés (2007) afirma que:

[...] uma qualidade do romance é a construção da narrativa, esteada no segredo e no anúncio. O leitor tem sua atenção presa, ao longo do relato, a um segredo lentamente desvendado, e a um desastre final várias vezes anunciado e sempre adiado (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 285).

O narrador é quem detém o poder sobre o segredo que é parte da sua história e, ao mesmo tempo, implica todos os demais personagens. A saga do ódio irremediável entre os irmãos é narrada por um caboclo, filho da personagem Domingas. Somente no quarto capítulo do romance é que o narrador deixa de narrar apenas o que acontece com os demais personagens para começar a falar de si. Quando finalmente ele se mostra ao leitor, outro segredo é anunciado:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai (HATOUM, 2000, p. 73).

A dúvida a respeito de sua paternidade se mantém até o final do romance, quando, pela primeira vez, aparece seu nome, Nael. Por diversas vezes, ele tentou saber das suas origens, mas nunca teve uma resposta de Domingas, que se calava logo após iniciar qualquer frase que envolvesse o assunto. Apenas quando o filho tornou-se adulto é que ela foi capaz de confessar:

Murmurou que gostava tanto de Yaqub... Desde o tempo em que brincavam, passeavam. Omar ficava enciumado quando via os dois juntos, no quarto, logo que o irmão voltou do Líbano. “Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalizado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão (HATOUM, 2000, p. 241).

Por conseguinte, Domingas também explica ao filho o motivo pelo qual nunca partiu da casa em que foi estuprada ou mesmo do convívio do seu abusador:

“Quando tu nasceste”, ela disse, “seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa... Me prometeu que iria estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. Ele foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele me disse, o nome do pai dele. Eu achava um nome estranho, mas ele queria muito, eu deixei... Seu Halim. Parece que a vida se entortou também para ele... Eu sentia que o velho gostava muito de ti” (HATOUM, 2000, p. 241).

Mesmo com a proximidade de Nael e Halim, nunca houve um reconhecimento formal por parte do avô; talvez houvesse afeto, mas jamais o assunto foi comentado, principalmente por Zana. O neto bastardo passou grande parte da vida no quartinho dos fundos, tal como a mãe, a indígena que, ainda menina, foi arrancada de sua aldeia por religiosas e “domesticada” para ser empregada de família.

Outro ponto fundamental destacado pela crítica de *Dois irmãos* (2000) é o deslocamento dos personagens e o descentramento dos sujeitos. A singularidade da ambientação de sua obra reside nesse lugar que não possui raízes muito bem determinadas, que mistura culturas. Nesse drama, a família apresentada é uma família de imigrantes já adaptada ao meio cultural amazônico. O que interessa, nesse caso, é o descentramento do núcleo familiar e as implicações advindas dessa desestruturação que desencadeiam questões que envolvem o lugar e o não lugar da identidade.

Desde os tempos de Galib, o pai de Zana, a família tenta preservar sua origem, principalmente na manutenção dos bens, na tentativa de garantir alguma forma de continuidade estrutural. Por mais que a convivência em comunidade seja aparentemente tranquila, a

discrepância dos níveis sociais é evidente. A família vive cercada por aqueles que vivem à margem da sociedade, são os miseráveis, os peixeiros, os moradores de barcos destruídos.

Quando Yaqub decide estudar em São Paulo, o pai o apoia e garante que ele terá sua mesada, posto que:

Halim havia melhorado de vida nos anos do pós-guerra. Vendia de tudo um pouco aos moradores dos Educandos, um dos bairros mais populosos de Manaus, que crescera muito com a chegada dos soldados da borracha, vindos dos rios mais distantes da Amazônia. Com o fim da guerra, migraram para Manaus, onde ergueram palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e nos clarões da cidade. Manaus cresceu assim: no tumulto de quem chega primeiro. Desse tumulto participava Halim, que vendia coisas antes de qualquer um (HATOUM, 2000, p. 241).

A partir do drama familiar, é possível acompanhar o processo de modernização de Manaus. À medida que a cidade cresce, os mais pobres são os primeiros a serem empurrados para “fora” da cidade ou, pelo menos, para longe do centro. Os que viviam dos lucros do ciclo da borracha serão gradativamente substituídos pelos novos ricos, por aqueles que gerem seus negócios com auxílio das modernidades que, até então, a cidade desconhecia.

Importante salientar o olhar de Milton Hatoum para o imigrante. Como menciona Maria Isabel Edom Pires (2006), seus livros

[...] libertam o imigrante libanês do trancafiamento em que os discursos em geral – e o senso comum que neles opera – o envolveram há muito. Na obra eles não são os tipos, os periféricos, os “turcos” do armazém da esquina, mas personagens com densidade psicológica, com passado, presente que abriga desejos, sofrimentos, uma história, enfim, que se associam ao espaço para o qual migraram os antepassados não tão distantes (PIRES, 2006, p. 148).

Com as transformações de Manaus, aos poucos, inicia-se a decadência da família de Halim e de sua fortuna. Yaqub, já engenheiro renomado, primeiro envia uma remessa de novas mobílias para a casa, na tentativa de compensar seus anos de ausência e auxiliar na manutenção das posses da família. Porém, após seu derradeiro desentendimento com o irmão, é ele quem colabora com a queda total do que um dia foi o império de Zana. Nesse momento, a epígrafe escolhida por Milton Hatoum, reproduzida abaixo, adquire sua potência de significação:

A casa foi vendida com todas as lembranças
 todos os móveis todos os pesadelos
 todos os pecados cometidos ou em vias de cometer
 a casa foi vendida com seu bater de portas
 com seu vento encanado sua vista do mundo
 seus imponderáveis [...]

Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE apud HATOUM, 2000, p. 9).

A venda da casa está intimamente ligada à decadência da família. No momento em que isso ocorre, Halim já não estava mais vivo, e Zana oscilava entre resignação e fases moribundas. Quando a casa é vendida e transformada em um grande mercado de produtos importados, Yaqub, num último ato de humanidade, garante que Nael possa continuar morando no quartinho dos fundos. Tentou facilitar a vida dele, enquanto se empenhava em destruir por completo a do irmão. “Tua herança” (HATOUM, 2000, p. 256), disse Rânia ao entregar o contrato à Nael.

Ironicamente, Nael é quem resiste no quartinho dos fundos, o único que sobrevive e acompanha a decadência da família da qual viveu à margem, a decadência da casa, das ruínas que atingem a Manaus que os gêmeos conheciam, e o período de dilaceramento silencioso que o Brasil enfrentava. Ele é quem tem a possibilidade de narrar a história da família, ele rememora e testemunha o vivo, dando a essa história o seu tom, o tom que carrega o viés da margem. Ao escrever, ele pode trazer para o presente o passado que o assombrou para melhor elaborá-lo. Desse lugar, o narrador traz a tona todas as ruínas que compõem *Dois irmãos* (2000).

3.2 O Brasil dos dois irmãos

Em entrevista ao jornal *Brasil de fato*, Milton Hatoum comentou que o senso comum alimenta uma ideia de apatia dos povos da Amazônia em relação ao Regime Militar, como se lá não tivesse havido resistência, quando, na verdade, a frente estudantil era muito atuante, segundo o escritor. Um dos exemplos citados por Hatoum é o jornal do Colégio Amazonense D. Pedro II, onde ele estudou em Manaus, e que se colocava de maneira combativa ao que estava acontecendo naquele momento. Nesse colégio, Hatoum e outros colegas adolescentes fundaram *O Elemento 106*, nome criado a partir do acréscimo de um elemento químico aos 105 existentes na natureza.

Os indícios das formas de resistência dessa época estão distribuídos na obra de Milton Hatoum e se apresentam, na maioria das vezes, pelas sutilezas da narrativa. Sua atuação nos grupos de resistência ao regime vigente durante sua adolescência fica evidenciada na trajetória de muitos dos seus personagens. Além disso, sua obra também passeia por momentos históricos importantes para a compreensão do Brasil atual.

O romance *Dois irmãos* (2000) tem a primeira marcação temporal no capítulo um, com a descrição da partida de Yaqub para o Líbano: “Aconteceu um ano antes da Segunda Guerra, quando os gêmeos completaram treze anos de idade” (HATOUM, 2000, p. 15). Nesse mesmo

capítulo, há a descrição do seu retorno e de Halim o esperando no Rio de Janeiro, quando nos deparamos com a apresentação do contexto do fim da guerra, do cais repleto de “[...] parentes de pracinhas e oficiais que regressavam da Itália. Bandeiras brasileiras enfeitavam o balcão e as janelas dos apartamentos e casas, rojões espocavam no céu, e para onde o pai olhava havia sinais de vitória” (HATOUM, 2000, p. 13).

Se o núcleo do romance se desenrola após o retorno de Yakub, quando o enredo segue mais ou menos uma cronologia, há também o período anterior, desde o momento em que Halim corteja Zana e finalmente se casa com ela, o nascimento dos filhos, o episódio da cicatriz; cenas que são trazidas à tona pelo narrador por meio dos artifícios da memória. São fragmentos que vão sendo rememorados à medida que a narrativa avança.

Somados os anos desde o nascimento dos gêmeos até o fim do romance, decorrem, aproximadamente, 35 anos. Historicamente, o período compreende os anos anteriores à Segunda Guerra Mundial até a década de 1970, quando o Brasil ainda vivia a ditadura militar.

Ao mesmo tempo em que a saga dos gêmeos é narrada, a história da cidade também é apresentada ao leitor. Muitos críticos já destacaram o fato de a cidade ser quase uma personagem do romance. Conforme comenta Arthur Nestrovski:

O encantamento das palavras adoça o ouvido desde logo: açucenas, narguilé, cunhatãs. O cupuaçu, o tucunaré, a muirapinga. Cheiros e frutas e árvores e águas fazem desses trópicos uma paisagem inesquecível, onde o esquecível é revivido, para ser esquecido de novo, nos termos da ficção (NESTROVSKI, 2011, p. 1).

Como já mencionado, ao construir uma imagem vívida de Manaus, Hatoum não o faz com exotismo ou de maneira que possa ser interpretada como regionalista. Sua descrição do espaço percorre desde os encantos amazonenses, citados no excerto acima, até os desencantos da decadência que viria aos poucos chegar à cidade. Das variações de Manaus apresentadas é possível reconstituir momentos da história que dizem respeito aos anos de guerra, ao pós-guerra e aos anos que sucedem ao Golpe de 64. Todas essas transformações espaciais também estão intimamente ligadas ao futuro dos personagens no desenrolar da narrativa e, principalmente, à postura assumida por cada um dos gêmeos à medida que eles crescem e realizam suas escolhas políticas em meio ao contexto que surge a eles ao longo dos anos.

A passagem a seguir evidencia a Manaus dos anos de guerra:

Por ali circulavam carroças, um e outro carro, cascalheiros tocando triângulos de ferro; na calçada, cadeiras em meio círculo esperavam os moradores para a conversa do anoitecer; no batente das janelas, tocos de velas iluminariam as

noites da cidade sem luz. Fora assim durante os nós da guerra: Manaus às escuras, seus moradores acotovelando-se diante dos açougues e empórios, disputando um naco de carne, um pacote de arroz, feijão, sal ou café. Havia racionamento de energia, e um ovo valia ouro (HATOUM, 2000, p. 22-23).

Na primeira noite de Yaqub em casa após retornar do Líbano, “[...] conversavam em volta da mesa sobre isso: os anos da guerra, os acampamentos miseráveis nos subúrbios de Manaus, onde se amontoavam ex-seringueiros” (HATOUM, 2000, p. 23), os mesmos que haviam colaborado para que Halim se estabelecesse como comerciante. Quando brindavam com os vizinhos pela chegada do filho, Halim afirmou acreditar que “[...] de agora em diante a vida ia melhorar. Tudo melhora depois de uma guerra” (HATOUM, 2000, p. 25). Porém, depois da guerra, não houve grandes melhorias. Manaus permaneceu provinciana diante do desenvolvimento tecnicista pelo qual o país passava, especialmente nas regiões Sul e Sudeste.

Esse olhar marginalizado ao espaço é descrito pelo narrador personagem, também ele à margem da cidade, da família:

[...] perambulava nas áreas margeadas por igarapés, os bairros que se expandiam àquela época, cercando o centro de Manaus. Via um outro mundo naqueles recantos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, ocultado, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquelética que rondava os pilares das palafitas. Via mulheres cujos rostos e gestos lembravam os de minha mãe, via crianças que um dia seriam levadas para o orfanato que Domingas odiava (HATOUM, 2000, p. 80-81).

A cidade crescia de forma desordenada e não planejada, agregando os ex-seringueiros que retornavam dos antigos lugares de extração da seringa, que no passado haviam atraído pessoas de diferentes regiões para o trabalho. Halim acompanhava o narrador em expedições nas quais observavam que:

O labirinto de casas erguidas sobre troncos fervilhava: um enxame de canoas navegava ao redor das casas flutuantes, os moradores chegavam do trabalho, caminhavam em fila sobre as tábuas estreitas, que formam uma teia de circulação. Os mais ousados carregavam um botijão, uma criança, sacos de farinha; se não fossem equilibristas, cairiam no Negro. Um ou outro sumia na escuridão do rio e virava notícia (HATOUM, 2000, p. 120).

Contrastando com a maneira como o desenvolvimento se dava ao redor de Omar, explodia a modernização de São Paulo, onde Yaqub vivia desde a época em que havia cursado engenharia. Quando os ecos paulistas finalmente chegam em Manaus, a cidade não estava preparada para abarcar todas as transformações que se sucederiam. As consequências trouxeram

uma modernização que se revelou brutal e excludente. Pouco a pouco, as discrepâncias entre Norte e Sul depois viriam a se materializar nos irmãos, também opostos em suas condutas. Os ideais tecnicistas de Yaqub, almejando sempre “um futuro”, foram os mesmos que gradativamente empurraram os menos favorecidos, os que não se adaptaram ao viés futurístico, para a margem da cidade, incluindo sua família. De certa forma, até mesmo Omar é “expulso” da cidade, pois não há mais lugar para o beberrão e sua rede, para aquele que não se adéqua ao novo ritmo de trabalho e às exigências do mercado.

A narrativa também possibilita um olhar mais amplo sobre o desenvolvimento do país, expondo outras oposições: “[...] noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado” (HATOUM, 2000, p. 128). Ao mesmo tempo que a construção de Brasília se dava de forma planejada para ser a nova sede política do Brasil, no Norte, “[...] o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso” (HATOUM, 2000, p. 128). Enquanto a cidade crescia cheia de improvisos, o que no passado conferia prestígio à família de Halim, agora se descobria ultrapassado, e Zana “[...] se irritava com a geladeira a querosene, com o fogareiro, com o jipe mais velho de Manaus, que circulava aos sacolejos e fumegava” (HATOUM, 2000, p. 128).

Outra referência histórica da narrativa é apresentada na sequência, quando o narrador rememora: “[...] na primeira semana de 1964 Antenor Laval passou em casa para conversar com Omar” (HATOUM, 2000, p. 185). Nesse dia, Domingas foi a primeira a estranhar o abatimento do poeta, “[...] um morto-vivo, a expressão aflitiva de um homem encurralado. Recusou café e guaraná, fumou vários cigarros e tentou várias vezes convencer Omar a participar de uma leitura de poemas” (HATOUM, 2000, p. 185). Laval era professor de Literatura no liceu em que Omar e Nael estudavam. Também escrevia e traduzia poemas, os quais declamava em sua “caverna”, como era chamado o porão em que vivia, frequentado por estudantes, entre eles Omar. O narrador também comenta que o professor Laval começou a faltar às aulas e terminou por não aparecer mais, até que em uma manhã a cidade testemunhou a cena de sua prisão:

Foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado voltado para o sol, o corpo girando sem rumo, cambaleando, tropeçando nos degraus da escada até tombar na beira do lago da praça. Os pássaros, os jaburus e as seriemas fugiram. A vaia e os protestos

de estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. Tudo isso em abril, nos primeiros dias de abril (HATOUM, 2000, p. 189-190).

Pouco se sabia sobre o professor, mas ouvia-se pelos corredores do liceu “[...] que fora militante vermelho, dos mais afoitos, chefe dos chefes, com passagem por Moscou. Ele não negava, tampouco aprovava. Calava quando a curiosidade se alastrava em alaridos” (HATOUM, 2000, p. 192). Esse evento histórico é de grande importância para os rumos da narrativa, pois os acontecimentos seguintes cruzam mais uma vez os caminhos dos gêmeos, encaminhando o conflito entre eles para o seu ápice.

Nessa época, Halim já tombava ao desencanto, não suportava ver Omar dentro de casa, tendo Zana aos seus pés. Saía sem rumo, fugia de casa e da família em derrocada. Era o neto bastardo quem, por ordem da matriarca da casa, seguia-o pela cidade. Enquanto ele percorre lugares que não reconhece mais, o leitor acompanha o resultado das transformações de Manaus. A cada retorno para casa, Halim comentava sobre os “compadres” que haviam falecido, aqueles que haviam abandonado suas casas e se mudado e falava, sobretudo, de demolição. Uma delas foi assistida à distância pelo narrador quando seguia o avô:

Os moradores xingavam os demolidores, não queriam morar longe do pequeno porto, longe do rio. Halim balançava a cabeça, revoltado, vendo todas aquelas casinhas serem derrubadas. Erguia a bengala e soltava uns palavrões, gritava “Por que estão fazendo isso? Não vamos deixar, não vamos”, mas os policiais impediam a entrada no bairro. Ele ficou engasgado, e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado. Chorou muito enquanto arrancavam os tabiques, cortavam as amarras dos troncos flutuantes, golpeavam brutalmente os finos pilares de madeira. Os telhados desabavam, caibros e ripas caíam na água e se distanciavam da margem do Negro. Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. Os troncos ficaram flutuando, até serem engolidos pela noite (HATOUM, 2000, p. 211).

A melancolia das seguidas demolições, literais e simbólicas, levaram ao derradeiro sumiço de Halim, na ceia de Natal do ano de 1968. Durante a madrugada, a esposa o encontrou de braços cruzados na poltrona, enquanto perambulava pela casa, “[...] quieto como nunca. Calado para sempre” (HATOUM, 2000, p. 213). Após a morte de Halim, a casa da família começou a desmoronar de vez, Zana mergulhou em seu luto, e Omar, que até então sofria pelo ocorrido com Laval, tentava sem sucesso atrair a atenção da mãe, como nos velhos tempos, e se redimir pelo ataque colérico que teve quando se deparou com o pai morto e insultou seu cadáver. Era Omar quem trazia notícias da cidade para a mãe, que ouvia sem muito interesse:

“Manaus está cheia de estrangeiros, mama. Indianos, coreanos, chineses... O centro virou um formigueiro de gente do interior... Tudo está mudando em Manaus” (HATOUM, 2000, p. 223).

A presença do estrangeiro se deu na narrativa com a chegada de Rochiram, um indiano. Ele e Omar haviam se conhecido no bar do Hotel Amazonas e desde então não se desgarravam, atraindo a desconfiança de Domingas e até mesmo a atenção de Zana em sua clausura. “Esse homem de gestos ensaiados observou a casa e seus recantos; notou que estava cativando Zana, e que uma confiança mútua era possível” (HATOUM, 2000, p. 225). O visitante passou a frequentar a casa, sempre trazendo presentes, e logo a conquistou. Ela passou a se interessar pela presença do amigo de Omar, e quando este não estava por perto, mencionava o outro filho e mostrava fotografias, sempre enfatizando: “[...] é um grande engenheiro, um dos maiores calculistas do Brasil” (HATOUM, 2000, p. 226). Ao questionar o indiano sobre sua vida, ele contou a Zana o suficiente para saciar sua curiosidade. “Ele vivia em trânsito, construindo hotéis em vários continentes. Era como se morasse em pátrias provisórias e fizesse amizades provisórias. O que se enraizava em cada lugar eram os negócios” (HATOUM, 2000, p. 226). Foi por isso que veio a Manaus.

Numa última tentativa de unir os gêmeos, Zana pediu que Nael datilografasse uma carta e enviou-a à Yaqub contando da presença do estrangeiro e da possibilidade de que ambos trabalhassem com ele. Insistiu que, como homem instruído e sábio, ele viesse e colocasse um fim nessa rivalidade. A resposta seca dizia que o atrito entre ele e Omar era assunto dos dois e finalizava com: “Oxalá seja resolvido com civilidade; se houver violência será uma cena bíblica” (HATOUM, 2000, p. 228). De fato, a cena bíblica ocorreu pouco depois da chegada de Yaqub à cidade, quando Omar descobriu que Yaqub se reuniu às escondidas com o indiano e realizou o projeto da construção de um luxuoso hotel. Depois de deixar o irmão com o rosto desfigurado, Omar destruiu todo o projeto e fugiu. Sem o projeto de um dos gêmeos e já tendo entregado uma boa comissão pelo terreno ao outro, Rochiram exigiu uma grande quantia em dinheiro pelo prejuízo e ameaçou Rânia.

Nesse período, Domingas morre, e Zana começa a confundir cenas do passado e do presente. Ao mesmo tempo, Yaqub promove uma implacável perseguição para encontrar o irmão fugitivo e se vingar dele. Rochiram reaparece e, para sanar a dívida dos dois irmãos, pede a casa da família, acrescentando: “Seu irmão, o engenheiro, está plenamente de acordo” (HATOUM, 2000, p. 252). Assim, o cenário de esplendor da família passou por inúmeras reformas:

[...] os azulejos portugueses com a imagem da santa padroeira foram arrancados. E o desenho sóbrio da fachada, harmonia de retas e curvas, foi tapado por um ecletismo delirante. A fachada, que era razoável, tornou-se uma máscara de horror, e a ideia que se faz de uma casa desfez-se em pouco tempo (HATOUM, 2000, p. 255).

Como afirma o narrador, “[...] cedo ou tarde o tempo ou o acaso acabam por alcançar a todos” (HATOUM, 2000, p. 259), e Omar acabou encarcerado no Comando Militar, o inferno. E foi assim que “[...] alguns anos depois, num dos primeiros dias de Abril, um lance do acaso uniu o destino de Laval ao de Omar” (HATOUM, 2000, p. 255).

O palco do espetáculo que se montou na prisão de Omar foi mais uma vez a praça das Acácias. Omar ficou isolado e sem visitas, não fica claro pela narrativa que tenha sido torturado fisicamente, mas a descrição das condições de sua cela e dos gritos nas celas vizinhas podem ser interpretados como indício do que ele também viveu nesse lugar. Apesar dos esforços da irmã, ele foi condenado a dois anos e sete meses de reclusão, sem direito à liberdade condicional. De longe, Rânia ouviu Omar dizer que no “inferno” “[...] os dias eram como as noites, cada dia era uma extensão mais sombria da noite” (HATOUM, 2000, p. 260). Ele contou que os dias escuros ajudavam a não prestar tanta atenção ao seu redor. “Às vezes, na janelinha que rasga a parede, a palma de um açazeiro balançava e ele imaginava o céu e suas cores, o rio Negro, a vastidão do horizonte, a liberdade, a vida. Tapava os ouvidos, era insuportável ouvir os gritos dos detentos” (HATOUM, 2000, p. 261).

A conclusão a que Omar chega em sua fala resume não apenas sua condição atual, mas talvez toda a intriga envolvendo o irmão e ele: “[...] tudo não parecia ter fim nem começo” (HATOUM, 2000, p. 261).

Uma observação do narrador, ao ver Omar no Tribunal, é muito importante para analisar o que se passava. Diz ele: “[...] eu intuí que a sua amizade com Laval era uma forma de condenação política” (HATOUM, 2000, p. 260). Enquanto Omar enfrentava as consequências de suas escolhas e daquelas que lhe foram impostas, Yaqub preferiu o silêncio. Não se afetou pelas súplicas da irmã, nem reagiu à sua última carta repleta de acidez e amargura. Não retornou a Manaus, e quando escrevia era sempre se dirigindo a Nael, até que a comunicação cessou.

Juntamente com o declínio da família de Halim, no último capítulo, encontramos o narrador mais maduro, andando pelas ruas da cidade sob uma forte chuva, “[...] observando as valetas que dragavam o lixo, os leprosos amontoados, encolhidos embaixo dos outizeiros. Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado” (HATOUM, 2000, p. 264).

Como se percebe até aqui, a construção ficcional dos personagens está intimamente ligada às transformações pelas quais a cidade de Manaus passa e aos eventos históricos do pré-guerra ao pós-guerra, nos anos já mencionados. Mesmo sem uma marcação temporal específica, pode-se deduzir que o fim do romance trata do final da década de 1970.

Ao analisar o espaço de tempo que a narrativa percorre e a maneira como integra o período histórico, é possível traçar um paralelo com os romances analisados anteriormente, *Esau e Jacó* (1904) e *Pedro e Paula* (1998), e recorrer, mais uma vez, ao estudo de John Gledson (2003) e ao diagrama criado pelo crítico a partir da obra de Machado.

Conforme explanado no primeiro capítulo desta dissertação, o estudioso viu na obra machadiana um projeto de leitura política e social do Brasil por duas perspectivas, uma diacrônica e outra sincrônica. Adotamos a posição do autor de que em *Esau e Jacó* (1904) a perspectiva é diacrônica. Na interpretação de *Pedro e Paula* (1998), propomos que o mesmo acontece, já que um longo período é compreendido pela narrativa que, aos poucos, passeia pela história de Portugal. No romance de Helder, a diacronia se constrói pelos deslocamentos dos personagens no espaço, depois relacionado com as escolhas políticas dos gêmeos desse romance. Por meio dos eventos descritos, explícita e implicitamente, em *Dois irmãos* (2000), que tratamos de elencar neste tópico, também podemos pensar nessa obra como uma análise diacrônica do Brasil nesse período, sendo a decadência final da casa e a situação de Manaus nessa época uma representação do que acontecia com o país, que enfrentava os piores anos da ditadura militar.

Para entender como os personagens gêmeos estão imbricados na representação desse Brasil, no próximo tópico, vamos abordar como o período histórico a que eles remetem, assim como suas escolhas diante dos eventos, definiram seus futuros distintos. Também vamos refletir sobre os procedimentos literários adotados por Milton Hatoum para se apropriar da história e que lugar na crítica literária essa perspectiva ocupa.

3.3 *Dois irmãos*: romance histórico tradicional ou metaficção historiográfica?

Yakub e Omar eram gêmeos idênticos e quando, em uma conversa, alguém sugeriu que Yaqub era mais altivo que Omar, Zana discordou: “Nada disso, são iguais, são gêmeos, têm o mesmo corpo e o mesmo coração” (HATOUM, 2000, p. 23). Rânia também se hipnotizava com as semelhanças entre os irmãos, e quando Yaqub retornou do Líbano um homem feito, fascinou-se com o que via: “[...] uma réplica perfeita, quase perfeita do outro. Ela o observava, queria notar alguma coisa que o diferenciasse do Caçula [...] percebeu que a maior diferença estava no

silêncio do irmão recém-chegado” (HATOUM, 2000, p. 21). De maneira até incestuosa, Rânia passou boa parte do romance desejando os irmãos junto a ela. Domingas também esteve sempre muito ligada aos dois, e mesmo com o nascimento de Nael não há um afastamento total da vítima e seu algoz.

Diferentemente *de Esaú e Jacó* (1904) ou de *Pedro e Paula* (1998), não há uma briga uterina ou uma luta pelo seio, mas os gêmeos também estão destinados à inimizade, fortalecida pela disputa de todas essas mulheres da família. Em determinado momento, Halim comenta: “[...] parece que o diabo torce para que uma mãe escolha um filho...” (HATOUM, 2000, p. 124). Sabemos que a mãe zela pelo “peludinho”, Omar, numa referência ao gêmeo bíblico que se disfarça para enganar o pai. A infância adoentada de Omar prepara o terreno para a primeira vez em que Zana escolheu um dos filhos, nas circunstâncias já mencionadas do envio de Yaqub ao Líbano.

À medida que os gêmeos crescem e a partir das relações em que se envolvem, é possível observar o mundo que se constrói através e além deles. Os irmãos estão cercados por um espaço que é, antes de tudo, político, social e cultural, conjunto de elementos que extrapola suas vidas. A narrativa parte da visão mais individual, a rivalidade entre os gêmeos, e, ao narrar tal intriga, o que faz de forma significativa é traçar um panorama sociocultural dessa época.

Já comentamos que a maneira como o conteúdo histórico é tratado em *Dois irmãos* (2000) é diacrônico, assim como John Gledson (2003) verificou em *Esaú e Jacó* (1904). Uma outra aproximação com a referida obra de Machado de Assis que nos interessa, neste momento, é justamente o procedimento adotado pelos literatos para apropriarem-se do extrato histórico e transformar o conteúdo em ficção.

Tal qual *Esaú e Jacó* (1904), *Dois irmãos* (2000) é uma obra ficcional que trabalha questões históricas, seguindo os princípios do romance histórico tradicional formulados por Gyorgy Lukács (2011). Conforme já abordado neste trabalho, o estudo promovido pelo crítico tem como base o modelo scottiano, mas, considerando o caráter sempre mutável da literatura, como de qualquer arte, é preciso ter em mente a dificuldade de seguir à risca todas as características do modelo fundador ao se analisar qualquer obra. Sendo assim, uma maneira mais produtiva de trabalhar com os modelos é pelas vias das aproximações e dos distanciamentos.

Com essa observação em mente, é sabido que o romance histórico articula, no âmbito ficcional, elementos da historiografia que ganham novos contornos, objetivando resultados diferentes daqueles buscados pelo relato oficial. Dos muitos modos de promover essa hibridização de discursos, destaca-se a convenção com a verossimilhança, capaz de conferir ao

romance seus traços ficcionais característicos, como a polissemia. Por outro lado, para assegurar que a convenção com a veracidade aconteça, a obra se abastece dos signos da história que irão permeá-la.

Para Lukács (2011), nesses romances, “[...] o papel de destaque é desempenhado justamente por personagens históricas desconhecidas, históricas apenas em parte ou puramente fictícias” (LUKÁCS, 2011, p. 55). Nos termos do autor, o romance histórico dá preferência por recriar ficcionalmente cidadãos comuns, personagens que são tipos sociais, que podem ser lidos como representantes do coletivo social, nunca de forma individual. Geralmente, as figuras que assumem o caráter histórico têm um forte apelo em representar personagens típicas nacionais, que medeiam na narrativa os extremos de grandes crises da sociedade. A preparação para que essa figura histórica surja no romance se dá não a partir de aspectos pessoais e psicológicos, mas de uma perspectiva sócio-histórica. Significa dizer que os tipos nacionais são homens comuns que agregam “[...] por intermédio do desvelar das condições reais da vida, da crise realmente vital e crescente da nação, todos os problemas da vida nacional que conduzem à crise histórica por ele figurada” (LUKÁCS, 2011, p. 53).

Assim, torna-se possível aproximar *Dois irmãos* (2000) de *Esau e Jacó* (1904) mediante tal perspectiva, já que em ambos os romances as figuras que encarnam representações históricas do momento social são apresentadas de maneira que não dão a conhecer aos leitores seus conflitos internos. Tudo que sabemos deles é mediado pelo narrador e atrelado ao cotidiano ao qual se engajam.

Por sua vez, *Dois irmãos* (2000) se afasta de *Pedro e Paula* (1998) nesse aspecto, pois neste romance, consoante demonstrado no capítulo em que a obra foi analisada, a estrutura composicional e artística utilizada se assemelha à metaficção historiográfica. Durante boa parte do enredo, Paula representa, juntamente com seu gêmeo, os ideais políticos antagônicos do período, mas, pouco a pouco, individualiza-se e cresce em sua complexidade de personagem. Isso não acontece no romance de Milton Hatoum, visto que não há individualização dos gêmeos; pelo contrário, ao fim do romance, suas características que marcam oposições políticas se intensificam ao máximo.

Certamente, não significa dizer que não há em *Esau e Jacó* (1904) e *Dois irmãos* (2000) um cuidado com a construção das características humanas de seus personagens ou que eles simplesmente representam uma determinada corrente. Conforme as observações de Lukács (2011), “[...] traços determinados, individuais e peculiares de seu caráter são postos em uma relação muito complexa e viva com o tempo em que eles vivem, com a corrente que eles representam e a cuja vitória eles dedicam seus esforços” (LUKÁCS, 2011, p. 66).

A jornada de tais personagens, narradas de maneira prosaica, é justamente a maneira como o leitor é informado das mudanças históricas que estão ocorrendo. Ao mesmo tempo, o leitor também percebe e compreende como as diferentes esferas da sociedade se comportam em relação ao momento de crise retratado, até que os conflitos atinjam seu ápice e as figuras históricas se tornem mais demarcadas.

Ainda segundo Lukács (2011), um dos elementos principais para que uma obra possa ser analisada pela perspectiva do romance histórico reside no fato de ser possível identificar nela um momento paradigmático que marque a vida dos personagens e, de alguma forma, mude seu entorno. Em *Dois irmãos* (2000), esse evento paradigmático é o Golpe de 1964.

Heloisa Costa Milton (2007) aponta que o que romance histórico faz é buscar nas versões históricas a substância, a matéria poética que irá dar origem a algo novo a partir dela. “Sua missão é reinventar os signos e dizer com eles outra coisa, com a prerrogativa de deflagrar zonas nem sempre transparentes – zonas de inclusão, de silêncio – mas efetivamente instaladas nos entreditos da história” (MILTON, 2007, p. 197-198). Assim, os fatos que antes pertenciam ao relato histórico, contidos na memória, passam a atuar em uma nova configuração por meio do tratamento artístico que recebem.

Pela linguagem, *Dois irmãos* (2000) narra os entreditos da história alicerçados na figura dos gêmeos e seus embates e, desse lugar, surge a possibilidade de dizer algo novo, isto é, de reorganizar os discursos e evidenciar o que se passava no país.

De um lado, temos a imagem de Yaqub, que assume a representação de engenheiro calculista e primeiramente se abstém, para depois abraçar definitivamente o futuro progressista prometido pelo regime em vigência. Do outro, Omar, tido sempre como típico beberrão, emerge como figura apaixonada e se envolve nos movimentos de resistência, aliando-se ao outro lado, o mesmo que Laval, professor e poeta que foi também seu amigo e acabou “imolado” em praça pública por motivos políticos.

Concernente aos personagens principais, o evento paradigmático citado, o Golpe de 1964, é decisivo e separa de vez o destino dos irmãos gêmeos. Desde então, eles assumem características que permitem identificá-los como tipos sociais característicos do momento. Como comenta Perrone-Moisés, os acontecimentos são “[...] discretamente registrados pelo narrador, como um sub-tema musical numa melodia sabiamente orquestrada. A visão política não é direta, explícita, mas assume a via indireta, que é a da literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 286).

A visão dos demais personagens em relação a Yaqub e Omar também começa a oscilar, como verificado na homenagem dos alunos do liceu ao seu mestre. Após Omar recitar um

poema, o narrador diz: “Não pude odiar o Caçula. Pensei: se toda a nossa vida se resumisse àquela tarde, então estaríamos quites” (HATOUM, 2000, p. 191). Enquanto isso, Yaqub visita Manaus e em conversa com Halim, quando este reclama que a cidade está cheia de militares e até mesmo as árvores e terrenos baldios estão ocupados, responde: “‘É que os terrenos do centro pedem para ser ocupados’, sorriu Yakub. ‘Manaus está pronta para crescer’” (HATOUM, 2000, p. 196). O crescimento apontado pelo filho é justamente o ideal de futuro difundido naquele momento, que sabemos ser sombrio. A resposta sem entusiasmo de Halim coloca fim na conversa: “Eu penso outra coisa, Yaqub... Já cresci tudo o que tinha de crescer...” (HATOUM, 2000, p. 196).

Os traços que viriam a diferenciar os dois talvez tenham começado a se delinear muito antes, quando Omar foi expulso do colégio de padres e ingressou no Galinheiro dos Vândalos. “No Liceu [...] reinava a liberdade de gestos ousados, a liberdade que faz estremecer convenções e normas” (HATOUM, 2000, p. 35). Vemos uma prova de seus ideais libertários no “Manifesto contra os golpistas”, que escreveu quando estava de luto pela morte de Laval. Aos poucos, duas versões do Brasil vão ganhando forma pela posição política antagônica adotada pelos gêmeos. Ao mesmo tempo, percebemos que não há mais possibilidade de reconciliação entre os irmãos. “Ainda cedo, clareando, antes de eu abrir a janela do quarto, Omar resmungava apoiado ao tronco da seringueira: ‘O que ela quer? Paz entre os filhos? Nunca! Não existe paz nesse mundo...’ falava sozinho” (HATOUM, 2000, p. 224).

O Brasil de Yaqub é representado por aqueles que simpatizam com os militares, uma sociedade autoritária, com pensamentos economicistas e progressistas; o mesmo progresso que atua de maneira excludente e expulsa para a periferia todos aqueles que não se encaixam mais nos novos modelos de mercado e ciclos sociais.

Já o Brasil de Omar engloba os que se posicionam contra os militares e a maneira como atuam. Embora ele tenha cometido muitos erros no passado, que seguirão sem remissão, sua tomada de decisão diante do contexto político e o fato de ele ter chegado ao final do romance à deriva, em uma cidade que não o abriga mais, coloca-o nesse grupo que resiste ao avanço de um progresso que não cumpre com o papel de beneficiar a todos, muito menos de garantir a liberdade.

Quando Omar vai preso pelos esforços de Yaqub para colocá-lo nesse lugar, este não se arrepende e inclusive mantém-se distante de tudo que se passava com a família e, metaforicamente, da desintegração da cidade e do Brasil. Os demais personagens tomam partido e, dessa vez, é com Omar que concordam. Em sua última carta à Yaqub, Rânia escreveu “[...] que ele, Yaqub, o ressentido, o rejeitado, era também o mais bruto, o mais violento, e por isso

podia ser julgado” (HATOUM, 2000, p. 261). O narrador também se manifesta dizendo que “[...] queria distância de todos esses cálculos, da engenharia e do progresso ambicionado por Yaqub” (HATOUM, 2000, p. 263). Nael, mesmo depois de saber que Omar é seu pai e das circunstâncias de sua concepção, comenta: “A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada” (HATOUM, 2000, p. 263).

Todas essas contradições do personagem Omar dialogam com o que Gyorgy Lukács (2011) postula a respeito da figura do herói no romance histórico tradicional. Para o autor, geralmente, o herói não escolhe estar em determinada situação ou se colocar como liderança, porém, por forças externas e pelas relações sociais, acaba assumindo esse papel, por essa razão é um herói mediano. Do ponto de vista da trama, os personagens que surgem como líderes não são representados pelo viés romântico, mas dotados de virtudes e fraquezas. “A personagem histórica, no papel coadjuvante, pode gozar plenamente a vida como ser humano, aplicar na ação todas as suas qualidades grandiosas e mesquinhas” (LUKÁCS, 2011, p. 64). Nesse sentido, tanto Yaqub quanto Omar são personagens históricos que, ao longo do romance, incorporam boas e más atitudes, de modo que não se trata de um julgamento individual dos personagens enquanto construções humanas, mas da expressão de sua personalidade histórica e, nesse caso, Omar é quem recebe maior adesão daqueles que o circundam.

Pouco antes de sua morte, a mãe dos gêmeos faz sua última escolha entre os filhos: “[...] o sofrimento de tanta saudade de Halim e do Caçula diluía a beleza do rosto dela. Não a ouvi pronunciar o nome de Yaqub. O filho distante, que abraçara um futuro glorioso, fora banido de sua fala” (HATOUM, 2000, p. 253). Ainda que Omar não seja o melhor exemplo de boa conduta, influenciado pela amizade com Laval, acabou entrando em contato com os movimentos de resistência, exatamente como costuma emergir a figura que assume esse papel no romance histórico. Além disso, Omar provavelmente ganhava dinheiro de forma ilícita, contrabandeando. Nem mesmo seu mestre poderia ser considerado um “bom modelo”, levando em conta que também era companheiro de farra de Omar e carregava com ele mais pessimismo do que fé nos atos que promovia.

Por fim, faz todo sentido que, no decorrer do romance, pouco tenha sido dito sobre as miudezas psicológicas dos gêmeos, como a ausência de esclarecimentos a respeito do que aconteceu com Yaqub no Líbano ou os detalhes das grandes paixões de Omar, todas frustradas. Como salienta Lukács, “[...] a maioria das personagens coadjuvantes é mais interessante e importante do ponto de vista humano que o herói mediano principal” (LUKÁCS, 2011, p. 52).

Destarte, mais importante que a individualidade dos gêmeos, mais interessante que as desventuras de Omar, aquele que emerge como figura do herói mediano preterido talvez seja a figura de Nael. Afinal, é ele quem narra o romance de acordo com o recorte da sua memória. De certa forma, o lugar de marginalidade do narrador dá à narrativa o tom mais dramático, até mesmo triste.

Levando em conta que em conjunto com a narração do processo de modernização de Manaus somos ambientados também no contexto de silenciamento do Golpe de 1964, o tom é compreensível. “A cidade estava meio deserta, porque era um tempo de medo em dia de aguaceiro” (HATOUM, 2000, p. 191). Nesse momento histórico, não havia espaço para a alegria genuína, pois se nada restou das glórias acumuladas pela família, o desencanto dos anos 1960 também é marcante e afeta não só o personagem, como o clima geral.

Nesse contexto, apenas Yaqub vislumbra um futuro. Assim, o impacto do drama rememorado transcende o local, aquela família e se universaliza por meio dos elementos oferecidos pela literatura, ao gerar no leitor a identificação com essas vidas ficcionais. Como afirmou Milton Hatoum em uma entrevista ao jornalista Luiz Rebinski, o tempo presente traz com ele o passado, e “[...] o que acontece hoje tem uma relação profunda com a nossa história, pontuada de tragédias e desmandos. Talvez seja paradoxal, mas na literatura essas correspondências podem ocorrer à revelia do autor” (HATOUM, 2017).

No próximo tópico, abordaremos a maneira como *Dois irmãos* (2000) dialoga com as demais obras analisadas anteriormente e, mais especificamente, as implicações do narrador para a construção do olhar voltado para a história.

3.4 Dos triângulos: todos os gêmeos

Se o romance *Esau e Jacó* (1904), primeiro a ser elencado neste estudo, retoma a disputa dos gêmeos bíblicos, *Pedro e Paula* (1998) e *Dois irmãos* (2000) atualizam tanto a rivalidade milenar quanto a ficção machadiana. Isso se dá pelas inúmeras referências já apresentadas, das quais se destacam o abismo de duplicidades e os triângulos amorosos – correspondidos ou não.

No primeiro dos triângulos, Pedro e Paulo competem pelo amor de Flora, aquela que mesmo delirante ansiava em tomar uma decisão, mas não foi capaz de escolher entre os irmãos gêmeos idênticos antes de morrer. É por ela também que, depois da aparente trégua do luto, os irmãos retomam a rivalidade jamais pacificada.

No segundo romance, o de Helder Macedo, os gêmeos Pedro e Paula são parte de outras tantas triangulações que se formam e que, muitas vezes, acontecem de maneira simultânea.

Primeiramente, o triângulo que se sobressai é anterior ao nascimento dos gêmeos, composto por José, Gabriel e Ana, que, tal como Flora, não pôde escolher entre os gêmeos, acabou sendo escolhida e viveu refém da infelicidade dessa indefinição. O próximo triângulo a emergir possui um outro aspecto, o incestuoso, e ganha forma a partir do desejo de Pedro pela irmã e dela por Gabriel. Assim, Helder Macedo recupera a figura do Conselheiro Aires por meio do padrinho dos gêmeos, por quem Paula se apaixona. Ambos, conselheiro e padrinho, envolveram-se em algum momento do passado com as mães dos gêmeos, Natividade e Ana, respectivamente.

Segundo Osmar Pereira Oliva (2003), em *Pedro e Paula* (1998), “[...] essa história mal resolvida evolui, já que Gabriel, podendo ser o pai biológico de Paula, passa a viver maritalmente com ela, duplicando a possibilidade do incesto, a que Paula dá pouca importância” (OLIVA, 2003, p. 180). O autor também observa que a postura de Paula diante do passado do seu padrinho-amante e da mãe não a intimida, e “[...] é nesse sentido que outra influência machadiana pode ser percebida na obra de Helder Macedo: a personalidade forte e determinada de uma mulher” (OLIVA, 2003, p. 180). Capitu, a mulher a quem se refere o autor, também forma parte de um triângulo não resolvido, o de Bentinho e Escobar.

A respeito da dúvida que permeia a paternidade de Paula e da postura assumida por ela, Maria Lúcia Dal Farra (2002) comenta:

Ana insiste em dizer, como num bordão que se repetirá no transcorrer do romance, que, engraçado, “o Pedro tem os olhos do pai e Paula do padrinho” que é em absoluto improvável enquanto fato real, mas não enquanto dado intertextual. Os olhos sempre mutáveis de Paula, esse “perigoso fascínio daqueles olhos nunca os mesmos”, lembram, em muito, os olhos de ressaca de Capitu. Por sua vez, e de outro ponto de vista, Paula ocupa, nesse novo contexto, o lugar de Ezequiel que, sendo filho de Bentinho, é a cara de Escobar. E, dessa maneira, atravessamos ao que tudo indica, o limiar do universo casmurra (DAL FARRA, 2002, p. 391).

Os irmãos de *Pedro e Paula* (1998) são os únicos gêmeos não idênticos dos romances analisados. Além disso, é sintomático do futuro dos gêmeos que Pedro se pareça com o pai reacionário, e Paula com o padrinho, que permanece e retoma com ela o triângulo, simbolizando a liberdade que Ana não teve, mas que Paula viria a ter. Das relações possíveis com Machado, abandona-se o *Velho testamento* de *Esau e Jacó* para mergulhar no *Novo Testamento* de Pedro e Paula.

Simultaneamente, outros triângulos se formam tendo Paula como centro, por exemplo: aquele composto por Pedro, Paula e Fernanda; entre Pedro, Paula e Ricardo Vale, o PIDE; que se repete em Ana, Paula e Ricardo Vale. Este último assume o caráter doentio por meio das

fotos de Paula utilizadas pelo inspetor, que se envolveu com Ana antes mesmo do suicídio de José; daí então outro triângulo: Ricardo, Ana e José.

No terceiro romance averiguado, *Dois irmãos* (2000), Milton Hatoum também atualiza as triangulações machadianas e, como demonstrado nos tópicos anteriores, isso se dá de forma mais aproximada que em *Pedro e Paula* (1998). Primeiramente, porque o romance de Helder Macedo, em seu caráter metaficcional, promove muitos diálogos intertextuais não apenas com os outros livros, mas com o cinema, a música, o teatro, em um ritmo intensivo de digressões, que fazem dele uma obra nada linear. Em segundo lugar, porque, além da linearidade que *Esau e Jacó* (1904) e *Dois irmãos* (2000) seguem, pelo menos na maior parte da narrativa, em ambos os romances os gêmeos têm o mesmo sexo e são idênticos na fisionomia. Também em *Dois irmãos* (2000) os demais personagens costumam se deter à procura de algum traço que os diferencie.

Dos triângulos que ligam Yaqub e Omar nessa obra, talvez o mais evidente e definidor seja aquele que se forma ainda no útero, já que Zana passa grande parte da narrativa tentando conciliar os dois lados, os dois filhos. Milton Hatoum também aposta na insinuação incestuosa, visto que, além da complexa relação da mãe com os gêmeos, Rânia, a irmã, nitidamente deseja os dois em igual medida.

A primeira paixão dos gêmeos mais uma vez os aproxima de *Esau e Jacó* (1904). É por causa de Lívia que Omar marca Yaqub com a cicatriz no rosto. Mesmo que nesse triângulo a mulher em questão tenha optado por um dos irmãos, todo o contexto dessa união é nebuloso, posto que Yaqub escondeu da família que havia se casado com ela.

Outro triângulo igualmente melindroso que se estabelece no âmbito da família é aquele entre Domingas e os gêmeos. Nos trechos rememorados pelo narrador, é possível perceber que, durante a infância, os dois mantiveram uma intensa disputa pela atenção dela, levada às últimas consequências por Omar quando este a estupra.

Assim, todas as replicações dos triângulos amorosos nas obras de Helder Macedo e Milton Hatoum dão densidade às narrativas por meio das histórias dos amores e desamores que se repetem. Ao mesmo tempo, essas histórias em abismos também atualizam os sentidos históricos de Machado de Assis e suas metáforas políticas.

Em todas as narrativas, os gêmeos encenam regimes opostos e a passagem de um para outro: da monarquia para a república, do salazarismo para a democracia possível e da democracia para os silenciamentos da ditadura militar. Todas essas passagens promovem mudanças, sentidas em maior ou menor grau pelos personagens, e daí resultam maneiras de repensar o passado e olhar para a história e a postura nacional que cada gêmeo assume.

Em *Pedro e Paula* (1998), como já sabemos, a personagem Paula é estuprada pelo irmão. Para Oliva (2003), a violação de Paula deve ser vista como uma metáfora política,

[...] pois evoca os últimos 50 anos da vida portuguesa, de diásporas, colonialismos e ditaduras que, em nome do controle das almas, dos corpos e do poder econômico, gravaram em brasa o signo da interdição dos desejos e das liberdades, semelhante às “borboletas” inscritas nos ombros dos colonizados africanos, controlados pelo pai dos gêmeos, nessa narrativa (OLIVA, 2003, p. 179).

Na última grande discussão que tiveram, antes do ato truculento, Paula se alforria do colonialismo do irmão e de uma vida de tentativas de tutela por parte dele. Nesse momento, ela assume toda sua individualidade de personagem e diz aquilo que pensa a respeito de Pedro: “Sabes o que é que eu não consigo mesmo perdoar-te, Pedro? É que afinal tu és irremediavelmente, irrecuperavelmente menor. Apenas um pobre-diabo...” (MACEDO, 1999, p. 209). Após a violência, acontece o rompimento definitivo dos laços entre os gêmeos Pedro e Paula e, por extensão, a separação final dos regimes que ambos metaforizam.

O capítulo seguinte ao estupro já se inicia com o narrador conversando com Paula acerca da paternidade de Filipa, e eis que desse momento surge a dúvida que persegue o leitor até o fim do romance; e o enigma de Capitu mais uma vez se repete.

Em *Dois irmãos* (2000), a trama também possibilita a identificação de um momento de ápice na narrativa para o rompimento dos laços entre os gêmeos. Como já abordado, embora o distanciamento maior tenha tido início após o Golpe de 1964, quando as metáforas políticas ganham sentido, a “briga bíblica” que leva Omar à prisão e o tratamento que recebe no “inferno”, em razão de sua amizade com Laval, impedem qualquer possibilidade de apaziguamento. A partir daí, os demais personagens são implicados na situação e tendem a escolher um lado da gangorra, imagem que se repete ao longo da narrativa e que assume agora sentidos que ultrapassam o seio familiar e englobam posicionamentos políticos e visões de mundo irreconciliáveis.

Nesse sentido, os romances de Helder Macedo e Milton Hatoum se afastam de *Esau e Jacó* (1904), visto que, nesse romance, a passagem do evento histórico é recebida sem grande alarde pela maioria dos personagens. Quando os regimes se alteram e a monarquia dá lugar à República, o Conselheiro Aires continua tranquilamente sua leitura de Xenofonte. Mesmo o desespero de Custódio diz mais sobre uma preocupação econômica do que, necessariamente, seu posicionamento político.

Sobre a mudança de regime e o impacto na relação dos gêmeos machadianos, há um esvaziamento de sentidos, pois, como sabemos, suas oposições políticas fundamentadas em banalidades não se sustentam e, inclusive, alternam-se logo em seguida, quando o monarquista se torna republicano e o republicano regressa aos princípios monarquistas.

Assim, o antagonismo dos gêmeos de Machado é apenas aparente. No fundo, eles são os duplos, que funcionam de forma espelhada e refletem imagens que, embora pareçam distintas, cumprem o mesmo papel. Machado constrói a cronologia de anos de história do Brasil a partir de *Esau e Jacó* (1904), e o romance finaliza sem que haja possibilidade de síntese, pois nada de novo surge desse movimento de troca de regimes. São as velhas políticas com novas roupagens. Contudo, ao se voltarem para a tradição literária e buscarem nela uma maneira de olhar para a história do país em distintos momentos políticos, tanto Helder Macedo quanto Milton Hatoum se apropriam da metáfora dos gêmeos e ampliam suas significações mediante construção dos seus personagens gêmeos.

O elemento estruturante que permite que a metáfora machadiana seja levada adiante nos dois outros romances é a figura do narrador. Em *Pedro e Paula* (1998), desde o início, sabemos que o narrador tem lado, que prefere a personagem Paula. Ainda que ele invista na tentativa de contar os dois lados da história e busque em Pedro características que talvez pudessem cativar o leitor, a estratégia serve somente para confirmar que sempre esteve do lado da história que acena para a democracia. O narrador onisciente caminha pelos acontecimentos assumindo a postura de comentarista, dando palpites e se referindo ao leitor, além de fazer longas digressões carregadas de ironia. Segundo Dal Farra (2002), o narrador “[...] analisa conosco os problemas a enfrentar na sua história, discute alternativas, questões de verossimilhança, pendências a respeito do procedimento ficcional, fatos relativos à teoria do romance” (DAL FARRA, 2002, p. 393). Ao estabelecer esse vínculo com o leitor, também encaminha a narrativa para que, nos momentos decisivos, o leitor tome partido junto com ele e com os próprios personagens. Esse narrador não esconde que estamos diante de uma ficção, e de início já anuncia que irá narrar “[...] o que certamente não aconteceu” (DAL FARRA, 2002, p. 393).

“Depois da festa”, com a virada política da Revolução dos Cravos, tudo se encaminha para que não seja mais possível ou aceitável conviver com o velho regime, caracterizado pela figura de Pedro. No último capítulo do livro, o narrador não apenas vê os acontecimentos para revelar ao leitor, mas conversa com Paula para dar continuidade ao livro que está escrevendo. A personagem, a quem conhecíamos apenas pela sondagem do narrador, tem sua voz escutada e sua versão da história recebe visibilidade. Afirma o narrador: “O que vou contar é baseado no que só a Paula me podia ter contado” (MACEDO, 1999, p. 233). E a respeito da dúvida que

persegue o leitor, o narrador deixa ao encargo de Paula a palavra final de que Filipa só poderia ser filha de Gabriel.

O nascimento de Filipa se torna, então, a possibilidade de síntese no romance, de que algo possa ser transformado a partir do seu nascimento, do desabrochar de um novo momento da história de Portugal. Maria Lúcia Dal Farra (2002) comenta o enriquecimento das ambiguidades já instauradas com o nascimento da filha de Paula:

[...] “filipa”, o nome dado à criança de origem enigmática, quando topamos com sementes grudadas uma na outra, quando se trata de frutas inconhas, ou seja, àquelas nascidas pegadas uma na outra, ou então, a coisas muito ligadas entre si. Neste sentido, Filipa guarda, desde o batismo, o liame da origem gêmea da mãe ao mesmo tempo em que prevê, na sua etimologia a crucial pergunta (casmurra) sobre a sua filiação: Pedro ou Gabriel? Pergunta, aliás, insisto, que a própria Paula se fazia a si mesma: José ou Gabriel? (DAL FARRA, 2002, p. 393).

Assim, Filipa, enquanto possibilidade de síntese, torna-se uma síntese em aberto. Pelas nuances da sua concepção, o narrador permite que Paula escolha, mesmo havendo a possibilidade de testes genéticos, rebatendo: “Deixemos portanto que aqui fique, como uma pergunta sem resposta” (MACEDO, 1999, p. 216). Filipa é o “pois é” final dito pelo narrador depois da conclusão a respeito da paternidade da filha. Portanto, a possibilidade de definir o próprio futuro, que começou com a personagem Paula, estende-se à filha, que, por sua vez, poderá dar sequência à metáfora da qual nasceu.

O escritor, narrador e professor de literatura em uma universidade de Londres (Helder Macedo?) afirma que “Gostaria, é claro, que ela [Filipa] viesse estudar português no King’s, que não perdesse as suas raízes, dar-lhe o Bernardim e o Camões, o Garrett, o Cesário e o Eça, mandá-la ler o Machado de Assis embora já não seja eu quem ensina a Literatura Brasileira [...]” (MACEDO, 1999, p. 214). Nesse momento, recorre às suas referências e às versões do passado de sua personagem, mas, para além de sua vontade, chega à conclusão de que talvez ela prefira música à literatura.

Se a personagem Paula se individualiza e adquire sua liberdade, a filha já nasce livre, fruto da democracia em que vive, atestada pelo narrador: “Enfim, quem terá de decidir não sou eu, é a Filipa” (MACEDO, 1999, p. 215).

Em *Dois irmãos* (2000), ainda que por outros caminhos, a escolha do narrador também confere novo tom à metáfora dos gêmeos machadianos. Narrando em primeira pessoa, Nael tece os fios da vida dos demais personagens ao mesmo tempo em que entrelaça a busca da sua origem. Ao rememorar sua trajetória, deparamo-nos com o conflito dos gêmeos e suas

discrepâncias, que possibilitam que se tenha um panorama sociocultural não apenas da cidade de Manaus, mas de todo o contexto do momento histórico que o país atravessava. Esse trabalho com a memória, realizado pelo narrador, também colabora para que a trama não seja engessada no viés regionalista. Segundo Gabriel Albuquerque (2006), “[...] a obra de Milton Hatoum inscreve-se no tempo, de maneira a explorá-lo na matéria narrada ora como o passado das personagens, ora como presente de uma vivência que se quer coletiva” (ALBUQUERQUE, 2006, p. 138).

Seguindo a mesma ordem de narrativa sinuosa, tal como as demais analisadas, *Dois irmãos* (2000) contém numerosas pistas a respeito dos gêmeos que incorporam as visões opostas para o futuro do país. O que diferencia a obra de Hatoum das narrativas dos outros gêmeos é justamente a possibilidade de conhecer uma versão da história contada pelo personagem marginalizado, o filho de Domingas, aquele que cumpre o papel de agregado da família de Zana. “Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio” (HATOUM, 2000, p. 67).

Quando Nael movimenta as engrenagens da memória em busca da origem de sua paternidade, resulta disso um emaranhado de reminiscências que expressam o contínuo deslocamento discursivo que o torna sujeito de tais memórias retratadas. Ainda que a história dos gêmeos predomine, é o filho bastardo, cuja identidade de narrador não se revela logo no início, que recebe a chance de eleger quais acontecimentos da história deseja trazer à tona. De certa forma, é ele então o responsável final pelo acesso que o leitor tem ao período histórico e às desventuras dos gêmeos.

A importância do narrador no desvelar dos acontecimentos pode ser exemplificada na descrição do Golpe de 1964. Quando Omar presta homenagem ao seu mestre Laval, Nael narra de perto sua tristeza durante a celebração. Logo depois, Omar adoece e, na sequência, há uma outra descrição do acontecimento-chave da narrativa pelo viés de Nael:

Acompanhei com o rabo do olho a trepidação daquele monstro verde na rua de pedras, senti um mal-estar, uma pontada na cabeça e logo uma ânsia de vômito ao perceber a fila de veículos verdes que parecia não ter fim. O chão trepidava cada vez mais, agora eram sirenes e urros que zuniam na minha cabeça, e baionetas que apontavam para a porta da igreja, onde os meus colegas do liceu erguiam os braços, se atiravam ao chão ou caíam, e depois apontavam para Laval, que se contorcia no aviário cheio de pássaros mortos, a mão direita segurando sua pasta surrada, a esquerda tentando agarrar as folhas de papel que queimavam no ar. Eu quis entrar no aviário, mas estava trancado, e ainda pude ver Laval bem perto de mim, o rosto rasgado de dor, o colarinho cheio de sangue, o olhar triste e a boca aberta, incapaz de falar. Ele

desapareceu na noite súbita e eu comecei a gritar por Yaqub, gritei como um louco, e vi minha mãe diante de mim, as mãos no meu rosto quente, os olhos dela arregalados, acesos e tensos. Halim e Yaqub estavam atrás dela e me olhavam assustados. Eu tremia de febre, suava, estava ensopado. Quis saber sobre a missa do mestre, eles desconversaram (HATOUM, 2000, p. 199-200).

Somente ao final da descrição do golpe é que descobrimos que, na verdade, o narrador está delirando de febre. A apropriação desse acontecimento e sua representação como um delírio anuncia a posição do narrador diante do momento político, cujos artifícios da linguagem expõem como sendo um devaneio o que se passava no país naquela época. Destarte, por meio dos recortes norteados pela memória do narrador; pela maneira como ele escolhe encadear a apreensão do vivido, sempre anunciando mistérios futuros; para compreender e perseguir tais pistas, o leitor precisa embarcar no pacto oferecido e costurar seu entendimento pedaço a pedaço.

Mais adiante, Nael tem acesso ao seu passado e a confirmação da sua paternidade por Domingas. Diante da revelação, e após a morte de sua mãe, a decisão de Nael, que havia convivido com os gêmeos e suas complexidades, o bem e o mal que habitava em cada um, escolhe um terceiro caminho ao final do romance: “[...] a vontade de me distanciar dos dois irmãos foi muito mais forte do que essas lembranças” (HATOUM, 2000, p. 263).

Depois de toda a busca por sua verdadeira paternidade e de tentativas de compreender sua história, Nael afirma que “[...] o futuro – que tanto Yaqub preza é uma falácia que persiste” (HATOUM, 2000, p. 263). O caminho escolhido por Nael, já adulto e professor do liceu em que estudou no passado, desvia do futuro falacioso de Yaqub tanto quanto da loucura da paixão de Omar.

Meus sentimentos de perda pertencem aos mortos. Halim, minha mãe. Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos. Alguns dos nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos (HATOUM, 2000, p. 264).

Milton Hatoum, pelo poder da escrita, promove mais uma síntese em aberto, e a metáfora machadiana é levada adiante no sentido de possibilidade do que o futuro pode reservar. Porém, não há probabilidade de reconciliar os dois regimes metaforizados pelos gêmeos nem com o passado pessoal do narrador.

Nas linhas finais do romance, Omar vai até a antiga casa, e Nael vê, de seu quarto dos fundos, a figura do pai se aproximar e se afastar, sem ouvir dele o pedido de perdão esperado. Enquanto síntese, não há como negar que Nael descende do Brasil de Omar, seu nome foi

escolhido por Halim, que era o nome de seu bisavô. Ele é filho da democracia e da liberdade usurpada. Nesse sentido, o tom melancólico e triste do romance pode ser visto também como o sentimento não só dele, mas de todo cidadão comum e consciente dos reflexos sociais que estariam por vir.

O fato de Nael declarar que é e não é filho de um dos gêmeos e, ao mesmo tempo, que não se considera filho de nenhum, coloca-o na posição de escritor da sua própria narrativa-vida. No diálogo machadiano com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, “[...] não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria” (ASSIS, 1881, p. 389). Ainda que no presente esse futuro se apresente nebuloso, por ele rejeitar a miséria dos dois irmãos, isso abre espaço para que outras reflexões sobre a história dele e do país sejam, em algum momento, revistas. Como afirmou Nael:

[...] as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras (HATOUM, 2000, p. 244-245).

Dentro do espaço simbólico percorrido nas três obras, todas as triangulações orquestradas funcionam a serviço daquilo que está sendo narrado, do período histórico e seus regimes políticos vigentes e das tensões que rondam os personagens gêmeos, os quais estão neles imbricados.

Com efeito, no primeiro romance, a explicação do período mais conturbado não é tão profunda. Isso tem uma razão de ser, pois, em *Esau e Jacó* (1904), tal postura faz parte da estratégia do narrador de relativizar o evento histórico, no sentido de demonstrar a indiferença com que a mudança de regime foi vista. Por isso mesmo a paciência de Aires ao lidar com o ocorrido.

Pedro e Paula (1998) atualiza a metáfora machadiana com um narrador que primeiro observa os acontecimentos para então realizar sucessivas intromissões, inclusive na exposição dos modos de construção da narrativa, de forma que se torna mais aberto às possibilidades de subversão da cronologia, tanto da diegese quanto da história que os gêmeos metaforizam, principalmente quando entrega a narração aos personagens.

Enquanto Helder Macedo aponta para a liberdade do Abril de 1974 e vislumbra um futuro com mais esperança, em *Dois irmãos* (2000), Milton Hatoum vê com desconfiança o futuro que se acerca, estando mais próximo de *Esau e Jacó* (1904) nesse quesito, para logo se

afastar quando se trata do posicionamento político do narrador em relação ao presente e ao futuro que decide trilhar, ainda incerto, mas na expectativa de que seja diferente das opções conhecidas.

REFLEXÕES FINAIS

Pois é.

No campo das relações da literatura com a história, o que os romances aqui analisados fizeram foi recorrer a elementos da história e acomodá-los segundo as leis internas da ficção. Interessou-nos refletir, especialmente, sobre uma das maneiras de fazer isso pelos artifícios do denominado romance histórico.

Para Heloisa Costa Milton (2007), o romance histórico “polemiza com os acontecimentos do passado dando-lhes outra morada, a morada que alia as verdades possíveis construídas pela ficção com as verdades estabelecidas pela ciência histórica” (MILTON, 2007, p. 197). Resulta desse processo, uma tensão pela qual surge um “algo mais”. Esse produto advindo da recriação dos signos já existentes e apresentados pela historiografia de uma forma instigante é justamente o que singulariza o romance histórico.

Como demonstramos ao longo dos três capítulos deste estudo, as obras de Machado de Assis, Helder Macedo e Milton Hatoum estão pautadas em signos da história e promovem com eles determinadas reorganizações que as aproximam ou as afastam das noções de romance histórico tradicional ou da sua versão reformulada, a metaficção historiográfica.

Tomando *Esau e Jacó* (1904) como modelo consolidado na história da literatura, verificamos que *Pedro e Paula* (1998) e *Dois irmãos* (2000) retornam ao passado literário para recuperar seus sentidos no presente. O fio condutor dessa retomada consiste na organização da narrativa por meio da construção de metáforas políticas nacionais mediante a figura dos gêmeos, pertencentes ao imaginário coletivo desde o mito bíblico, do qual parte Machado de Assis no seu romance. A partir dele, Helder Macedo e Milton Hatoum retomam e atualizam os sentidos machadianos na composição dos seus personagens gêmeos, fazendo “algo a mais”.

Todos os pares de gêmeos, até mesmo aqueles que são partes iguais no mundo, agem de maneira diferente no espaço em que se locomovem e enfrentam de forma distinta as determinações sociais em que se envolvem dentro da estrutura ficcional.

A atualização de Machado, proposta em *Pedro e Paula* (1998) enquanto uma metaficção historiográfica, solicita com mais ênfase que o leitor faça um esforço interpretativo dos interditos da obra e o convida a recompor os acontecimentos por seus recursos intertextuais. Ao apresentar tais referências, estimula o leitor a descobrir para quais propósitos elas serviram na construção do romance e, ao mesmo tempo, questionar a escrita da história, daquilo que já está dado, lançando mão dos signos da fragmentação, da autorreferencialidade e do descentramento

das grandes narrativas, tidas como narrativas mestras. Helder Macedo faz isso por intermédio do narrador que dá visibilidade à perspectiva da personagem Paula, duplicada em Filipa.

Já na atualização de Milton Hatoum, narrativa estruturalmente mais próxima aos “moldes” machadianos, o narrador é o personagem que está diretamente implicado na história da rivalidade dos gêmeos. Ainda que o tom seja de desesperança, a síntese em aberto pode ser a fagulha necessária para iniciar a escrita de um novo futuro.

O narrador dos antagonismos dos gêmeos machadianos é o conhecido Conselheiro Aires. Nele se concentra a figura do conciliador, reformulada pelos outros dois romances. Em *Esau e Jacó* (1904), os gêmeos são os opostos, mas em espelho, pois olhados de perto são idênticos. Centrando-se nas principais dicotomias do romance, faz sentido que Aires possua o espírito apaziguador. O agregado narrador acompanhou o Pedro monarquista e o Paulo republicano inverterem suas posições políticas, assim como viu Batista realizar sua transição para o partido liberal e Custódio mudar o nome de sua confeitaria ao sabor da demanda do regime em vigência. Assim, Aires é o narrador de “opiniões médias”, o mesmo que possuía as pílulas que se não curavam também não matavam os doentes. Ele representa os interesses da burguesia brasileira da época, pouco disposta a mudar para não perder suas regalias, mas se adequando aos interesses do momento, sem que a mudança necessariamente seja reconhecida como efetiva, posto que, na base, a estrutura política permanecia com os cupins que carcomiam a tabuleta da confeitaria. Aires é o sujeito que não tem perspectiva de que algo se transforme e, por isso, não se sente na obrigação de eleger um dos lados da dicotomia.

Considerando os romances *Pedro e Paula* (1998) e *Dois irmãos* (2000), em relação à proximidade tanto das datas em que chegam ao público leitor quanto da temática, torna-se visível a necessidade de voltar ao passado sentida pelo escritor português e pelo brasileiro, sendo que ambos recorreram à metáfora de *Esau e Jacó* (1904) e atualizaram-na. Nas suas versões, não há espaço para apaziguamento, seja pelas circunstâncias ou por desejo; seus personagens são colocados em meio aos conflitos definidores do momento histórico e precisam decidir-se por um lado. Nos dois casos, a democracia é vislumbrada como opção a ser abraçada. Em *Pedro e Paula* (1998), o futuro democrático é visto como saída possível; em *Dois irmãos* (2000), o futuro falacioso pós-golpe militar é tido como irreconciliável ao lado do passado democrático em ruínas. A repetição dos modelos também serve de mote para questionar os episódios da história que se repetem.

Destarte, a arte desponta como possibilidade de tematização do vivido pelo homem em seu tempo e de análise do passado para vislumbrar um futuro diferente, para o qual não há uma resposta única. Como afirma o próprio Milton Hatoum, “[...] a literatura não dá respostas, ela

expõe questões, problematiza, faz perguntas a partir de conflitos, de situações que envolvem tragédias e dramas humanos, mas o faz de maneira oblíqua, mediada” (HATOUM, 2010, p. 1).

Por meio das sínteses em aberto dos romances, o que resta é o “pois é” do narrador de *Pedro e Paula* (1998), a vontade de que o futuro seja renovado e indique novos entendimentos para os conflitos, dando a eles um direcionamento mais consciente e humanitário.

A literatura, principalmente na modalidade do romance histórico, aqui estendidas às duas acepções abordadas, aproxima indivíduos distanciados no tempo e no espaço ao fazer uso dos signos do passado e do presente. Voltar o olhar para o passado à luz do presente, pelos artifícios da ficção, é, então, uma maneira de questionar a legitimidade das fontes e sua autenticidade registrada pela historiografia. Em decorrência desse processo, é possível que haja uma cicatrização catártica sobre as feridas abertas do passado reconhecido como coletivo, fazendo com que o ato de olhar para trás mude o modo de olhar adiante.

Dessa forma, a literatura é responsável por dar espaço a um outro possível, permitindo que uma nova narrativa seja pensada a partir do que a história, enquanto relato oficial, oferece. Nesse sentido, a literatura funciona como uma utopia, sem ela, resta ao povo os olhos baços de Halim, já que ao perder a capacidade de sonhar, de ansiar por um futuro composto por narrativas diferentes, a consequência será ficar preso àquilo que o presente oferece, inclusive o autoritarismo. Portanto, olhar para o passado e para a história por outras perspectivas possíveis é também agir sobre eles e abrir espaço para outras formas de ser e de estar no mundo.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Gabriel. Um autor, várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 28, p. 125-140, 2006. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9108>. Acesso em: 17 ago. 2020.
- ARDILA, Clemencia J. Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana. *Estudios de Literatura Colombiana*, Bogotá, n. 25, p. 35-59, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/9794>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1881.
- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Brasília: MinC, 1904. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000030.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.
- BÍBLIA. *Nova Tradução na Linguagem de Hoje*. São Paulo: Paulus, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 12-50.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- COSSON, Rildo; SCHWANTES, Cíntia. Romance histórico: as ficções da história. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 23, p. 29-37, 2005. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2804>. Acesso em: 9 nov. 2019.
- CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Lisboa, 30 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo/>. Acesso em: 27 out. 2019.
- DAL FARRA, Maria Lucia. De Pedro a Paula: um caso de amor de Helder Macedo. In: CERDEIRA, Teresa Cristina (org.). *Helder Macedo: a experiência das fronteiras*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002. p. 389-400.
- DANTAS, Gregório F. As erratas pensantes: uma leitura de Pedro e Paula, de Helder Macedo. *Literatura e Sociedade*, Campinas, v. 15, n. 14, p. 66-79, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64213>. Acesso em: 12 jul. 2020.
- ESTEVES, Antonio Roberto; MILTON, Heloisa Costa. Narrativas de extração histórica. In: ESTEVES, Antonio Roberto; CARLOS, Ana Maria (org.). *Ficção e História: leitura de romances contemporâneos*. Assis, SP: Editora da UNESP, 2007. p. 9-28.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.). *Estudos do discurso: perspectivas teóricas*. São Paulo: Parábola editorial, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: discurso inaugural pronunciada no Collège de France em 2 de setembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e História*. São Paulo: Atual, 1986.

FREITAS, Maria Teresa de. Romance e História. *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 11: p. 109-118, dez. 1989.

GALEANO, Eduardo. *Las palabras andantes*. Buenos Aires, AR: Catálogos, 1993.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução de Sonia Coutinho. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. No princípio...era o duplo. In: LOPONDO, Lílian; ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz (org.). *Leituras do Duplo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 13-42.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. Entrevista concedida a jornalista Heloisa Helena. Lupinacci. Escritor manauara leva o rio dentro de si. *Folha de São Paulo*, jun. 2003, p. 1. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/fx0906200316.htm>. Acesso em: 2 set. 2020.

HATOUM, Milton. Entrevista concedida ao jornalista Luiz Rebinski. *Rascunho*, São Paulo, fev. 2017. Disponível em: <http://rascunho.com.br/27921-2/>. Acesso em: 6 mar. 2020.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENKINS, Keith. *A história repensada*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Contexto, 2001.

LUKÁCS, Gyorgy. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACEDO, Helder. Machado de Assis: entre o lusco e o fusco. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 121/122, p. 7-25, jul. 1991. Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=121&p=5&o=r>. Acesso em: 10 dez. 2019.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MACEDO, Helder. Seminário – entrevista com Helder Macedo. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 377-402, 1º sem. 2001. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10423>. Acesso em: 19 dez. 2019.

MAESTRI, Mario. História e Romance Histórico: fronteiras. *Novos Rumos*, Marília, v. 17, n. 36, p. 38-44, 2002. Disponível em:

<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/novosrumos/article/view/2228>. Acesso em: 30 out. 2019.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

MILTON, Heloisa Costa. Sarmiento na literatura: o romance histórico e algumas de suas considerações. In: ESTEVES, Antonio Roberto; CARLOS, Ana Maria (org.). In: *Ficção e História: leitura de romances contemporâneos*. Assis, SP: Ed. UNESP, 2007. p. 197-214.

NESTROVSKI, Arthur. Uma outra história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2011/03/DoisIrm%C3%A3os_Mais2.jpg. Acesso em: 3 ago. 2020.

OLIVA, Osmar Pereira. A travessia da escrita: Helder Macedo, leitor de... *Revista Letras*, Curitiba, n. 59, p. 177-184, jan./jun. 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/UNINORTE, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. História Cultural do Brasil – Dossiê coordenado por Sandra Jatahy Pesavento. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2006. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>. Acesso em: 20 jan. 2020.

PIRES, Maria Isabel Edom. Ecos do Norte. A representação do espaço amazônico na literatura de Milton Hatoum. *Letterature D'América*, Roma, n. 112, p. 141-151, 2006. Disponível em: <http://www.miltonhatoum.com.br/sobre-autor/criticas-artigos/ecos-do-norte-a-representacao-do-espaco-amazonico-na-literatura-de-milton-hatoum-de-maria-isabel-edom-pires>. Acesso em: 19 mar. 2020.

PIRES, Nayara Meneguetti; ROCHA, Rejane Cristina. História e ficção: Helder Macedo e o maio de 1968. *Darandina Revisteletrônica*, Juiz de Fora, v. 7, n. 2, p. 1-19, 2015. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/anteriores/volume-7-numero-2-marco2015/artigos/>. Acesso em: 24 abr. 2020.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SEVCENKO, Nicolau. A ficção capciosa e a história traída. In: GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução de Sonia Coutinho. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 13-20.

SILVA, Teresa Cristina da. "A experiência das fronteiras" In: *A experiência das fronteiras*. Org.: CERDEIRA, Teresa Cristina. Rio de Janeiro: EdUFF, 2002.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19095>. Acesso em: 3 nov. 2019.

WEINHARDT, Marilene. O romance histórico na ficção brasileira recente. *In*: CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino (org.). *Nem fruta nem flor*. Londrina: Humanidades, 2006. p. 131-172.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Fraca Neto. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de São Paulo, 1994.

ZANDANEL, María Antonia. O fracasso da construção discursiva da História. *In*: ESTEVES, Antonio Roberto; CARLOS, Ana Maria (org.). *Ficção e História: leitura de romances contemporâneos*. Assis, SP: Editora da UNESP, 2007, p. 43-60.