

“Pare no D.” Alguns nomes em *Esau e Jacó*.

Existem apenas dois manuscritos autógrafos dos romances de Machado de Assis: *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, arquivados no acervo da Academia Brasileira de Letras, e recentemente disponibilizados no *site* desta instituição (servbib.academia.org.br/arquivo/index.html). São manuscritos semelhantes do ponto de vista codicológico: ambos em folhas de papel almaço japonês, escritas só de um lado, em linhas alternadas. Contêm notas, em francês, a lápis, e, por vezes, folhas de papel idêntico, coladas, onde são feitas alterações ao que estava escrito na folha que fica por baixo. Enquanto o manuscrito de *Esau e Jacó* se inicia com o texto da Advertência (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#0>), o do *Memorial de Aires* tem um fôlio inicial com o título e data, 1907 (<https://machado.addition.pt/aires.jsp>). São, de uma maneira geral, manuscritos pouco emendados. No entanto, há na fixação dos nomes próprios de algumas personagens, em ambos os romances, hesitações, que o manuscrito regista sob a forma de rasuras sucessivas, o que indicará uma preocupação de Machado com esse elemento.

Os nomes próprios são, aliás, objecto de reflexão de Machado na sua ficção, designadamente nestes dois últimos romances de que existem manuscritos autógrafos. O que farei neste texto é ler alguns dos episódios que têm por assunto o nome, de modo a perceber as razões por que Machado se dá a tanto trabalho na escolha do nome das suas personagens, como é mostrado pelos manuscritos. A minha ideia de partida, que tentarei confirmar, é a de que os nomes próprios são um dos espaços da encenação ficcional de Machado, através do qual mostra e interroga o que é a literatura.

1. Os manuscritos, introdução

No manuscrito de *Esau e Jacó*, há variantes nos nomes de 5 personagens relevantes no enredo: Natividade (p.e., <https://machado.addition.pt/esau.jsp#6;manuscript>), Perpétua (p.e., <https://machado.addition.pt/esau.jsp#22;manuscript>), o doutor Plácido (p.e., <https://machado.addition.pt/esau.jsp#90;manuscript>), o próprio conselheiro Aires (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#113;manuscript>) e Nóbrega (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#557;manuscript>). Há ainda uma ocorrência em que Rita, irmã de Aires, é designada por Clara (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#703;manuscript>), não

corrigida no manuscrito e hesitação e rasura noutros nomes como o de Miquelina (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#136;manuscript>) – a criada que roubava, referida no capítulo XVIII –, o de Lopes (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#222;manuscript>)– companhia para o jogo do voltarete no capítulo XXXI, com um nome ilegível –, e no nome Evaristo (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#359;manuscript>), no título do capítulo L. Também Dona Cláudia é, uma vez, chamada de Isabel, num diálogo que imagina com a princesa, essa sim, Isabel (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#336;manuscript>).

Se, nos casos de Plácido, Aires e Nóbrega, a hesitação se dá apenas com um outro nome, respectivamente F/Pantoja (a leitura não é clara), Camargo e Silva, em Perpétua Machado havia escrito outras duas hipóteses – Mathilde (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#22;manuscript>) e Eusébia (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#564;manuscript>) –, e no nome de Natividade hesita muito mais: as possibilidades sucessivas são Florinda (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#166;manuscript>), Consolação, Soledade, Águeda, Conceição (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#71;manuscript>), até se decidir finalmente por Natividade.

No manuscrito de *Memorial de Aires*, Machado hesitou na fixação dos nomes de Fidélia (Carmelita, Carmo - cf. <https://machado.addition.pt/aires.jsp#24;manuscript>), D. Carmo (D. Carmelita, Fidélia - cf. <https://machado.addition.pt/aires.jsp#33;manuscript> / D. Fausta¹ - <https://machado.addition.pt/aires.jsp#425;manuscript>), Cesária (Eulália - <https://machado.addition.pt/aires.jsp#164;manuscript> - e Cordélia - <https://machado.addition.pt/aires.jsp#318;manuscript>). O apelido de Fidélia, por vezes designada como viúva Noronha, aparece uma vez como Ferreira (<https://machado.addition.pt/aires.jsp#80;manuscript>). A hesitação nos nomes de Fidélia e D. Carmo foi identificada por Helen Caldwell como uma mera confusão no acto de escrita dos nomes, resultado de serem as duas personagens retratos de Carolina, mulher de Machado de Assis, em idades diferentes (Caldwell, 1970: 200). Ora, as trocas de nomes na escrita acontecem, de facto, mas com pouca frequência nos manuscritos sob análise – um exemplo deste tipo será chamar Isabel a Dona Cláudia. Creio, assim, que não se trata de confusão, mas de uma decisão deliberada de troca

¹ Esta é uma leitura com dúvidas.

dos nomes, que pode ser expressiva de uma relação entre as duas personagens, eventualmente até aquela que é identificada por Caldwell. Note-se, no entanto, que se da correspondência entre Machado e Mário de Alencar (cfr. cartas de 8 e 20 de Fevereiro de 1908, no acervo arquivístico da Academia Brasileira de Letras) resulta ter sido Carolina o modelo para a personagem de Carmo, não há, na correspondência, nenhuma referência a que o mesmo tenha acontecido quanto à de Fidélia.

As emendas, reflexo de hesitação, nos nomes próprios das personagens – sobretudo quando em confronto com o resto do texto escrito, de uma maneira geral pouco emendado –, indicarão uma preocupação especial de Machado com este elemento, presumivelmente por o considerar relevante para a caracterização das personagens. Em *Esaú e Jacó*, há, aliás, outras emendas e rasuras – no título (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#318;manuscript>), em títulos de capítulos (p.e., <https://machado.addition.pt/esau.jsp#237;manuscript>) ou no adjectivo que escolhe para caracterizar Flora (“inexplicável” - cf. <https://machado.addition.pt/esau.jsp#220;manuscript>) –, que se prenderão com a mesma preocupação: serem constitutivos do modo como texto ou personagens se dão a ler.

A construção ficcional é, em *Esaú e Jacó*, desde o momento inaugural, complexa: a advertência apresenta o livro como produção de um autor suposto já morto, ficando a apresentação a cargo do autor real do livro que assume também a função de editor da obra. Ao editor cabe a escolha do título da obra, sendo as hipóteses alternativas de título, incluindo a que havia sido deixada pelo autor ficcional, reveladas ao leitor. Além disto, o autor ficcional não é o narrador do texto que deixou, narrado na terceira pessoa, mas é personagem da história que deixa escrita. Ou seja, a sua voz não se faz ouvir na narração, aparecendo apenas como a das demais personagens.

A Advertência inaugural do *Memorial de Aires* complica ainda mais as coisas: “M. de A.”, que assina a Advertência, começa por afirmar, “Quem me leu *Esaú e Jacó*”, assumindo a autoria da Advertência de *Esaú e Jacó* em termos que não aconteciam nesse romance, uma vez que, aí, a Advertência não estava assinada. E continua, a propósito de *Memorial de Aires*, “Não houve pachorra de a redigir [a narrativa de *Memorial de Aires*] à maneira daquela outra [*Esaú e Jacó*], – nem pachorra nem habilidade”. Ora, um dos traços contrastivos entre os dois textos,

afirmado na Advertência de *Esaú e Jacó*, era a forma assumida por cada um deles: uma narrativa, no caso do de 1904, e um “diário de lembranças”, o *Memorial*, assim deixado pelo conselheiro Aires. Esta diferença na forma da narrativa reforça a ficcionalidade de *Esaú e Jacó* por contraposição à escrita autobiográfica do *Memorial*. A advertência do *Memorial*, ao atribuir à falta de pachorra e de habilidade do editor a forma diário do *Memorial*, e não ao conselheiro, seu autor, põe em questão este traço distintivo entre os livros. E lança a dúvida de se, ao contrário do que se passa no *Memorial*, o editor terá, em *Esaú e Jacó*, tido a pachorra e habilidade necessárias para a transformação em narrativa, problematizando adicionalmente a autoria do romance. No capítulo “O resto é certo” (XXVIII, p. 116 - <https://machado.addition.pt/esau.jsp#198;critical>), aliás, parece reforçar-se essa ideia, quando, a propósito de outros eventuais amores dos gémeos, se diz “mas de tais não rezam as notas que servem a este livro”, mostrando o que parece ser uma intervenção do editor na própria escrita do romance.

Toda esta construção contribui para o abandono da narrativa ao seu destinatário, porque não há a quem imputar nem a voz que narra nem a autoria do texto. O movimento de afirmação e autonomização da ficção feito na Advertência de *Esaú e Jacó* é sempre ambíguo: o editor altera o título, mas dá conta do título inicial; a narrativa é impessoal, sendo conferido ao autor ficcional o estatuto de mera personagem, mas ele é afirmado como autor, ainda que já morto. Aires é autor, mas não pode controlar o modo como a sua obra é deixada ao leitor, nem o destino do seu nome (Baptista, 1991: 147). O autor é modelado pelo editor, de tal forma que os limites da intervenção editorial não são evidentes, não podendo nem o autor nem o editor (porque não é autor) responder pela narrativa. O livro é deixado ao leitor, que fará dele – e de Aires autor – a leitura que entender. É o próprio nome do autor que é posto em causa por este complexo jogo da inscrição inicial, assim como a construção ficcional de Aires, por um lado autor, por outro personagem.

A moldura ficcional construída pela Advertência, afirmando simultaneamente uma coisa e o seu contrário – Aires é autor, mas pode não ter deixado o livro escrito como nos é apresentado, dado que houve intervenção editorial; Aires é autor, mas não tem voz no livro –, é replicada em outros elementos de construção da narrativa, como por exemplo nos nomes dados às personagens.

Nos livros de Machado de Assis, e especificamente em *Esau e Jacó*, são reconhecíveis nomes próprios que obedecem a três lógicas distintas: por um lado, nomes que “apontam directamente para a essência da alma das personagens” (expressão de Caldwell, 1970: 176) – serão os casos dos nomes dos gémeos, de Natividade, ou de Bárbara, a cabocla do Castelo, por exemplo; por outro, nomes que obedecem ao que Raquel Campos designa como uma “lógica antifrástica” (Campos, 2014: 245), isto é, que devem ser lidos *a contrario* – o que implica, em qualquer caso, o reconhecimento de um significado próprio ao nome –, como seria, por exemplo, o de Nóbrega; por fim, nomes que são apenas um modo de identificação de alguém, de singularização. A circulação de nomes de uns romances para os outros (por exemplo, Eugénia de *Helena* para *Memórias Póstumas de Brás Cubas*) é outro dos indícios a analisar na construção de uma teoria do nome em Machado de Assis, e o elemento, revelado pela edição genética, de que o conselheiro Aires esteve para se chamar Camargo (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#111;manuscript>), nome de personagem de *Helena*, será um eventual contributo para tal estudo.

2. Episódios

O episódio relativo ao nome da confeitaria de Custódio (cf. <https://machado.addition.pt/esau.jsp#450;critical>) é exemplar quanto ao modo como o nome contribui para a caracterização do que é por si nomeado. Custódio hesita quanto à manutenção do nome da sua confeitaria, por considerar que este pode ser lido como um sinal de apoio a um regime em queda, tal como Machado hesita no nome de algumas das suas personagens, porque o nome passa a fazer parte das suas características, influenciando a leitura que delas será feita.

Em síntese, a confeitaria de Custódio, chamada desde sempre Confeitaria do Império, precisava de uma nova tabuleta que a identificasse, por a antiga estar velha. Custódio, apesar dos custos em que incorreria, mandou pintar uma nova tabuleta, onde se escreveria o nome de sempre: Confeitaria do Império. Mas, enquanto a nova pintura está a ser feita, o regime cai e a república está para ser declarada. Custódio hesita se não será melhor mudar o nome à confeitaria, para evitar a associação ao Império findo e que alguns revoltosos lhe venham “quebrar (...) as vidraças” (p. 184). Manda um bilhete ao pintor, dizendo “Pare no D.” (isto é, pintando **Confeitaria d**), pois assim poderia aproveitar o que já estaria pintado, enquanto decidia o novo nome a dar. No entanto, o recado chegou tarde ao pintor, que já tinha a obra

concluída. No regresso a casa, Custódio mantém a hesitação e vai pensando tanto no que perdia mudando de título – a fama e a despesa já feita com a pintura –, como no “mal que lhe trazia a conservação do nome da casa, a impossibilidade de achar outro, um abismo, em suma”, e decide consultar o conselheiro Aires sobre o assunto. Aires sugere várias hipóteses alternativas: Confeitaria “do governo”, “das leis”, “do Catete”, “do Custódio”. O receio de Custódio de que o nome fosse lido não só como forma de identificação da confeitaria, mas que lhe fosse atribuído um significado próprio – no caso, expressão de apoio ao regime deposto –, parece ser negado pela sugestão sucessiva de outras hipóteses. A alteração do nome para qualquer uma das sugestões só pode ser admitida porque o nome não é senão uma palavra exterior ao que identifica, como se as palavras “fossem tabuletas a serem colocadas sobre situações já cristalizadas e externas a elas” (Zular, 2018), acidente ou acasos sem significado próprio.

A opção pela última sugestão de Aires – Confeitaria do Custódio –, nome pelo qual já era conhecida mesmo não sendo o seu originário, confirma, aliás, que, se é um nome sem “significação política ou figuração histórica, ódio nem amor, nada que chamasse a atenção dos dois regimens, e conseguintemente que pusesse em perigo os seus pastéis de Santa Clara, menos ainda a vida do proprietário e dos empregados” (*Esaú e Jacó*, p. 171), é simultaneamente o nome que melhor denota a confeitaria. A sobreposição do nome do proprietário ao da Confeitaria permite, ao mesmo tempo, assegurar a função de identificação reconhecida aos nomes próprios e expressar a sua característica definidora – ser de Custódio.

Este episódio costuma ser visto como um dos convites ao leitor ao “jogo de interpretação histórica” (Gledson, 2003: 194), e uma manifestação da indiferença de Machado relativamente ao regime político do país, na medida em que monarquia e república se equivaleriam², mudando apenas a designação do regime sem alteração de conteúdo. Se, como a tabuleta de Custódio, o regime está velho e deteriorado, tendo de ser substituído, a alteração é apenas da fachada e não da realidade representada (Gledson, 2003: 200). Mas este episódio é, além disto e para o que agora interessa, palco de encenação de questões que se prendem com uma ideia de ficção.

² Como refere Gledson, “a diferença esconde identidade” (2003: 198) – também para os gémeos, descritos como tendo princípios políticos contrários, o importante seria, na política, o poder, sendo cada um deles “atraído[s] pelos aspectos de cada regime político que lhes permitem (contra os supostos princípios de ambos) exercê-lo”.

Note-se que o nome é materialmente inscrito numa tabuleta, feita para perdurar, ficando, a partir do momento da inscrição, disponível para quem o queira ler, que o interpretará como entender. Por mais que não haja motivo para que o nome tivesse outro significado que não o de identificar a Confeitaria de Custódio, distinguindo-a, além do mais, da outra confeitaria existente na mesma rua, o nome, com a mudança de regime, pode ganhar outra conotação, a de apoio à monarquia deposta, que Custódio quer evitar. Ou seja, a alteração de contexto altera o ponto de vista do sujeito (Zular, 2018), fazendo com que uma inscrição, até aí neutra do ponto de vista político, deixe de o ser, e ganhe novo significado. O modo como o nome é lido pelos outros altera-se, apesar de o nome se manter, e essa é uma das questões que a ficção põe e que Machado convoca.

Por outro lado, a hesitação de Custódio figura a hesitação do autor da escrita, consciente da impossibilidade de prever e dar resposta a todas as alterações de contexto por que a inscrição venha a passar, alterações essas que podem, por si só, alterar o modo como o que fica escrito significa. Por último, o episódio afirma também as palavras e os nomes como tabuletas, etiquetas apostas a uma realidade, externas e contingentes.

A ideia parece ser a que no diálogo de Platão, *Crátilo*, é defendida por Hermógenes, que insiste que a verdade das palavras e dos nomes não é automática, e que a relação entre as palavras e as coisas que significam é puramente convencional e arbitrária³. Em sentido oposto, Crátilo defende que a linguagem e os nomes se referem directa e necessariamente às coisas⁴, que conhecendo o nome se conhece imediatamente o que é por ele nomeado. Ou seja, o nome exprime a coisa e é dela constitutivo, não funcionando apenas como modo de identificação, mas tendo um significado em si.

A descrição do processo de escolha do nome dos gémeos tem subjacente esta posição enunciada por Crátilo, sendo, aliás, a ambivalência das descrições quanto ao estatuto do nome próprio um dos aspectos constitutivos da ficção machadiana em

³ “I have often talked over this matter [...] and cannot convince myself that there is any principle of correctness in names other than convention and agreement. Any name which you give, in my opinion, is the right one, and if you change that and give another, the new name is as correct as the old – we frequently change the names of our slaves, and the newly imposed name is as good as the old” (Platão 1999: 384d).

⁴ Crátilo afirma: “[t]he simple truth is that he who knows names knows also the things which are expressed by them” (Platão 1999: 435d).

Esau e Jacó. É porque Machado reconhece e afirma o duplo estatuto do nome, seja mera etiqueta contingente, seja expressão da coisa que nomeia, que os usa ora como reflexo do que é a personagem, ora por inversão, ora ainda apenas como identificação.

O nome dos gémeos surge como uma revelação divina a Perpétua, sua tia, na missa: “Pedro e Paulo, disse Perpétua à irmã e ao cunhado, quando rezei estes dois nomes senti uma coisa no coração...” (p. 80, <https://machado.addition.pt/esau.jsp#66;critical>). São revelados porque não podem ser senão aqueles, pois só aqueles correspondem às pessoas que nomeiam. Por outro lado, atribuir os nomes Pedro e Paulo aos gémeos, nomes escolhidos em modo de revelação, implica que as pessoas a quem tais nomes são dados passam a ter certas características que decorrem dos nomes: os nomes predestinam, como é referido no diálogo entre Santos e Plácido, quando o pai decide consultar o seu mestre espírita sobre a briga uterina dos filhos. Afirma o doutor Plácido, em confirmação desta teoria, “Já o facto de se chamarem Pedro e Paulo indicava alguma rivalidade, porque esses dois apóstolos brigaram também”. E, perante a objecção de Santos de que o baptismo foi posterior à briga e ao nascimento, responde: “mas os nomes podem ter sido predestinados, tanto mais que a escolha dos nomes veio, como o senhor me disse, por inspiração à tia dos meninos” (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#117;critical>), e, um pouco mais à frente, “Creio que os próprios espíritos de S. Pedro e S. Paulo houvessem escolhido aquela senhora para inspirar os nomes que estão no Credo” (p. 94, <https://machado.addition.pt/esau.jsp#117;critical>). Ou seja, os nomes surgem por imposição do destino e, simultaneamente, predestinam aquilo que será a vida de quem os tem. Esta concepção, expressamente enunciada, é mais um dos elementos que contribui para a construção ficcional destas personagens. O destino, aliás, está presente na construção ficcional de Pedro e Paulo desde a sua apresentação inicial aos leitores: Natividade desloca-se à cabocla do Castelo para saber o que o futuro reserva aos gémeos, e a predição “cousas futuras” (p. 67, <https://machado.addition.pt/esau.jsp#18;critical>) é a que acompanhará o leitor ao longo de todo o romance, em busca de confirmação.

Os gémeos têm nomes sugeridos pelo destino, que não podiam ser senão aqueles. É porque têm aqueles nomes que a sua vida será de permanente conflito, e, ao mesmo tempo, a confirmação, ou não, do seu destino, anunciado no capítulo

primeiro, é a interrogação suspensa na leitura até ao seu final. A própria epígrafe que seria a do livro, se o autor “lhe quisesse pôr alguma, e não [lhe] ocorresse outra”⁵ (p. 91, <https://machado.addition.pt/esau.jsp#106;critical>), no contexto de Dante em que se insere, designa, de acordo com Caldwell (1970: 163), um indivíduo nascido com uma natureza capaz de atingir um grande destino, mas predestinado a não cumprir o destino prometido pela sua natureza – no fim da leitura, podemos concluir ser esta a história dos gémeos.

Para além disto, o “achado dos nomes” é reconhecido no livro como valendo “quase pela feitura das crianças” (p. 80), pois só a partir do momento em que podem ser designadas é que conseguirão passar a ter uma existência reconhecível, porque nomeável, por terceiros. Dois exemplos podem ajudar a ilustrar a ideia: o primeiro, na literatura clássica, o episódio de Ulisses e Polifemo (Homero, *Odisseia*, Canto IX). Ao identificar-se como “Ninguém” perante Polifemo, Ulisses nega a sua identidade, e torna-se inexistente perante os outros – os irmãos de Polifemo, quando este pede socorro, ignoram-no ao ouvir que quem o feriu foi “ninguém”. Quando deixa de ter um nome, Ulisses como que deixa de existir. Só volta a existir quando, já no barco, afirma o seu nome, permitindo assim que Polifemo possa pedir ajuda aos deuses e vingar-se. O segundo exemplo, na literatura contemporânea, na saga de *Harry Potter*: a personagem Voldemort é conhecida como “Aquele-Que-Não-Deve-Ser-Nomeado” ou “Aquele-Cujo-Nome-Não-Deve-Ser-Pronunciado”. A sua nomeação é proibida, porque nomeá-lo seria torná-lo presente, sendo que, sem ser tornado presente seria como se continuasse a não existir para todos os outros. A falta de nomeação significava uma negação, perante terceiros, da sua existência, pelo que seria como se não existisse. Nomear significa, neste sentido, tornar existente.

Assim, no caso dos gémeos, a afirmação do modo como o seu nome é escolhido, remetendo para uma concepção essencialista dos nomes próprios e da linguagem, é um dos elementos da sua construção ficcional que, no caso destas personagens, ao ser articulada com outros elementos invocados por esta mesma concepção da linguagem – o destino e a predestinação –, contribui para o retrato que delas é feito e para a leitura do livro.

O terceiro conjunto de referências sobre o significado dos nomes próprios que quero analisar é em *Memorial de Aires*, a propósito do nome de Fidélia, um daqueles

⁵ E que é efectivamente a epígrafe do livro.

em que Machado mais hesita. A primeira referência ao significado do nome acontece na conversa inicial, entre Aires e Rita, quando esta lhe diz o nome da viúva e Aires comenta “o nome não basta para não casar” (Assis, 1977: 71, <https://machado.addition.pt/aires.jsp#17;critical>). Assim se indica, por um lado, que os nomes próprios podem, como as outras palavras, ter um significado⁶, mas, por outro, que o significado dos nomes não tem consequências, isto é, não predestina. A entrada de 11 de Fevereiro (Assis, 1977: 89, <https://machado.addition.pt/aires.jsp#76;critical>) é toda ela uma reflexão sobre os nomes próprios: se, antigamente, se davam apenas os nomes de santos ou santas às crianças é porque se pretendia produzir o tal efeito de predestinação – dar o nome de um santo contribuiria para que o carácter da pessoa fosse por ele moldado; actualmente, diz o conselheiro, vem-se “entrando em outra onomástica, para variar o aspeto às pessoas”, o que reflectiria também a mesma concepção sobre os nomes – variar o nome faz variar o aspecto, porque o nome influencia o que a pessoa será.

Ainda a frase, repetida mais do que uma vez, “esta moça (Fidélia) foge a alguma cousa, se não foge a si mesma” (Assis, 1977, <https://machado.addition.pt/aires.jsp#303;critical>), pode ser vista como incluindo também uma referência ao nome. Porque a paixão de Fidélia por Tristão poria em causa a sua fidelidade ao marido, Fidélia, ao apaixonar-se, estaria a fugir a si mesma, no sentido em que negaria a função descritiva do seu nome.

O levantamento dos passos atrás mostra uma oscilação entre o entendimento do nome como meramente identificativo e como implicando a correspondência a uma essência que, por um lado, reflecte e, por outro, condiciona. O nome tanto pode ter significado como não significar nada, e é nessa ambivalência que actua, e as personagens são construídas e lidas, seja pelas outras personagens, seja pelo leitor. A hesitação de Machado no epíteto que escolhe para caracterizar Flora será o melhor exemplo de que se trata de uma questão de leitura, isto é, do modo como as palavras simultaneamente reflectem uma coisa e a constituem, sendo que o ponto de vista de um sujeito – o que lê – está sempre implicado e condiciona a apreensão e, assim, a própria coisa.

3. Flora

⁶ Fidélia significaria “fidelidade”, no caso ao marido, ainda que já morto.

Antes de se decidir por “inexplicável”, como o adjectivo usado por Aires para caracterizar Flora, no capítulo XXXI de *Esau e Jacó*, Machado pensara, como mostra o manuscrito, em “incontentável” e “indecifrável” (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#221;manuscript>).

“Inexplicável” parece ter sido uma palavra escolhida numa fase de revisão do texto, uma vez que, em algumas das ocorrências, a tinta usada por Machado de Assis na correcção é diferente da que usa no resto do texto. Tratar-se-á, portanto, de uma emenda mediata, de revisão, não em curso de escrita, mas apenas incluída no momento de releitura do texto pelo autor. Note-se que, no manuscrito, por vezes não aparecem as três hipóteses postas por Machado para designar Flora, mas apenas duas delas: “incontentável” e “inexplicável”; há ainda duas ocorrências em que, antes dos três adjectivos já referidos, aparece também “insaciável” (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#219;manuscript> e <https://machado.addition.pt/esau.jsp#220;manuscript>). A ocorrência simultânea destes casos, isto é, o facto de a oscilação não ser sempre entre os mesmos adjectivos e de se colocarem hipóteses que pareciam já ter sido abandonadas, contribui para a ideia de que o que conhecemos hoje como o manuscrito de *Esau e Jacó* é o resultado de uma composição de campanhas de escrita distintas, feitas em períodos diferentes⁷. Ou seja, o manuscrito reflecte diferentes campanhas de revisão, tendo a mais tardia sido feita com um instrumento de escrita diferente, e tendo sido esse o momento em que a escolha definitiva do adjectivo que caracteriza Flora aconteceu.

Vejamos o capítulo XXXI (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#215;critical>). É aquele em que se apresenta Flora, filha do casal Batista, desde logo caracterizada como “tudo o contrário deles. Nem a paixão de D. Cláudia, nem o aspecto governamental de Batista”. Feita uma descrição física e psicológica da personagem, a propósito desta, diz-se: “Flora, aos quinze anos, dava-lhe para se meter consigo. Aires, que a conheceu por esse tempo em casa de Natividade, acreditava que a moça viria a ser uma inexplicável” (p. 121, <https://machado.addition.pt/esau.jsp#218;critical>). Inquirido por D. Cláudia, Aires limita-se a dizer que ser ou não inexplicável depende da interpretação que se der a tal palavra,

⁷ Para esta ideia contribuem também as emendas ao nome de Natividade, em que não aparecem sempre todas as hipóteses, mas apenas algumas delas e em que há alterações em folhas do manuscrito que se seguem a folhas em que o nome aparecia já estabilizado, isto é, escrito sem rasurar nenhuma das hipóteses alternativas.

sendo possível que não haja nenhuma interpretação certa, e que tudo depende do ponto de vista.

Está-se, aqui, portanto, perante uma característica atribuída à personagem que reflecte a opinião de uma outra personagem sobre ela e que condiciona e molda a opinião das outras, no universo intradieético, e também a de quem lê o livro (extradiegeese). Nesta medida, parece-me que este adjectivo – “inexplicável” – tem um estatuto parecido com o dos nomes. Aliás, Aires nominaliza o adjectivo, de um modo anómalo, ao dizer “*uma* inexplicável”. O adjectivo passa, aqui, a ser um nome comum, pelo que se pode admitir que, por antonomásia, seja visto como o nome próprio de Flora: o nome comum passa a desempenhar a função do nome próprio, e é entendido como suficiente para expressar a pessoa que identifica. Daí que a hesitação de Machado na fixação do adjectivo que usa para caracterizar Flora possa ser considerada equivalente à que revela na fixação dos nomes próprios.

A antonomásia distingue-se, no entanto, necessariamente do nome próprio, na medida em que não há uma sobreposição necessária de um nome a outro; o ser designado é, simultaneamente, a sua designação por antonomásia e a sua designação em sentido próprio, portanto uma e outra coisa (Campos, 2014: 388). O nome dado por antonomásia não rasura o primitivo, mas mantém-se ao seu lado, sendo ambos relevantes, num movimento paralelo ao que, no manuscrito, Machado realiza. As versões anteriores dos nomes são rasuradas, eliminadas, mas, ao serem reveladas por uma edição genética, podem mostrar e ajudar a compreender as hesitações de Machado e os significados que foram por si considerados, isto é, aquilo que o texto podia ter sido (análogo ao nome comum na antonomásia) e aquilo que é de facto (o nome próprio).

Todas as tentativas de explicação, por parte de Aires, do carácter de Flora, que justificam o epíteto por si escolhido, resultam num adiamento da explicação ou num reconhecimento de que mesmo Aires tem dificuldade em o explicar – e, conseqüentemente, em explicar Flora. Para além do já referido capítulo XXXI, em que o adjectivo é introduzido, novamente no capítulo LIX, ao relatar o que escreveu no Memorial, Aires conclui que “não acerto nunca de a [Flora] entender” (p. 179, <https://machado.addition.pt/esau.jsp#436;critical>), e no LXXXIV conclui, “Flora continuou a não se deixar ler” (p. 225, <https://machado.addition.pt/esau.jsp#613;critical>). Aqui, a impossibilidade de explicação é associada a uma

expressão que remete para a área semântica do livro, de forma semelhante ao que acontece no capítulo “Não ata nem desata” (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#666;critical>), quando a decisão da necessidade de alguma escolha se lhe torna inevitável, e o campo semântico escolhido é o da escrita: Flora escreve no coração as palavras do espírito, mas, ao escrevê-las, vê que as palavras não combinam e as letras se confundem. A explicação parece ser encontrada ao unificar numa pessoa os dois gémeos (Paulo o coração, Pedro o espírito), mas imediatamente conclui que “não acabava de entender a situação”, portanto, que a explicação era impossível. Neste, como em outros pontos do romance (capítulo “Fusão, difusão, confusão” - <https://machado.addition.pt/esau.jsp#573;critical> - ou a transformação de diálogo em monólogo no capítulo LXXXIII - <https://machado.addition.pt/esau.jsp#590;critical>), a explicação parece só ser encontrada com a unificação dos contrários que simbolizam os gémeos⁸. De igual modo, os contrários juntam-se no amor à mesma personagem, de forma a que, amando a mesma, não tenham que “ver o mundo por outros olhos, nem ouvir melhor verbo” (p. 200, <https://machado.addition.pt/esau.jsp#515;critical>), limitando os pontos de vista que conduzem à possibilidade de diversas interpretações, como referido no capítulo “Flora”.

Deste modo, tanto a hesitação de Machado de Assis na escolha do adjectivo, como as referências ao campo semântico do livro e do trabalho artístico na caracterização e tentativa de explicação do carácter de Flora, permitem ver, parece-me, a personagem como expressão mais ampla da ficção em Machado de Assis⁹. Flora oscila e hesita entre os dois gémeos, sem ser capaz de se decidir, tal como a escrita e o seu sentido oscilam entre o que o autor pretenderia dizer e o que o leitor percebe. A questão colocada pela personagem é a da tensão entre o livro, todo unificado, e a consciência de que a expectativa do leitor varia com a sua multiplicidade. Cada um dos gémeos representaria uma possível leitura, sempre parcial, e Flora busca a síntese que só os dois juntos alcançam. A impossibilidade de

⁸ “Em Flora é que a alteridade dos dois irmãos acontece. Ela os vê e os conhece como eles não são capazes de fazê-lo. E a visão que impede Flora de decidir com quem ficar os une, os funde em um ser só. Ela os compreende na unidade, na homogeneidade; daí o seu conflito” (Guimarães, 2011: 116). Também A. Eulálio afirma: “O único espelho que a conseguiria refletir, fixar, a sua imagem por ela mesma, seria aquele formado pela reunião da alma dupla dos gémeos” (Eulálio, 2012: 119).

⁹ No mesmo sentido, Camargo, 2002: 259-60.

a alcançar conduz à desistência e à morte de Flora; na escrita de Machado, conduz à inclusão permanente de mecanismos metaliterários, que, se não alcançam nenhuma resposta, mostram esta procura como elemento constitutivo da composição da escrita.

De igual modo, os nomes próprios das personagens (ou o da Confeitaria de Custódio) funcionam como palco da mesma questão ficcional: por um lado, podem ser entendidos como tendo significado quanto às personagens; por outro, são mero significante, sem significado, apenas forma de distinção de umas pessoas e coisas das outras. Porque são lugar onde esta ambivalência da linguagem é mostrada claramente, Machado dedica-lhes particular atenção na escrita, como é mostrado pelas hesitações e rasuras visíveis nos manuscritos de *Esaú e Jacó* e de *Memorial de Aires*.

Referências bibliográficas

- Assis, Machado. *Esaú e Jacob*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1977.
- Baptista, Abel Barros. *Em nome do apelo do nome*. Lisboa: Litoral edições, 1991.
- Caldwell, Helen. *Machado de Assis: the Brazilian master and his novels*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1970.
- Camargo, Fábio Figueiredo. “O dissimulado Machado”, in *Em tese*. Vol. 5. Belo Horizonte, 2002, p. 255-62.
- Campos, Raquel. *Uma poética da homonímia: o problema do nome próprio em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- Eulálio, Alexandre. “*Esaú e Jacó*: narrador e personagens diante do espelho”, in *Tempo reencontrado. Ensaios sobre arte e literatura*. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Editora 34, 2012, p. 109-38.
- Gledson, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- Guimarães, Laércio Rios. “O fantástico e o duplo na obra *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis”. *Revista Pandora Brasil*. (Edição especial nº 6, 2011, pp. 107-18.)

Revistapandorabrasil.com/revista_pandora/insolito/laercio.pdf. Acesso em 28 de Abr. de 2017.

Homero. *Odisseia*. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.

Platão. “Cratylus”. Tradução de Benjamin Jowett. *The Collected Dialogues of Plato Including the Letters*. Edição de Edith Hamilton e Huntington Cairns. Princeton: Princeton University, 1999, p. 421-74 [1961].

Rowling, J. K. *Harry Potter e a pedra filosofal*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

Zular, Roberto. “Ficção como variação de contexto”, in *Ficcionalidade. Uma prática cultural e seus contextos* (org. Helmut P. E. Galle, Juliana P. Perez e Valéria S. Pereira). São Paulo: Unesp, 2018, p. 377-398.