

**A (DES) CONSTRUÇÃO DO ROMANCE E A REVELAÇÃO DA
ESCRITA EM *ESAÚ E JACÓ*, DE MACHADO DE ASSIS**

Rodrigo Silva TRINDADE¹

Mestre em Letras/Universidade de São Paulo (USP)

Docente de Língua Portuguesa e Literaturas/Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia de São Paulo (IFSP) – *Campus* São Paulo

RESUMO: O artigo busca analisar o romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, levando em conta a fragmentação da narrativa em unidades menores denominadas por André Jolles como formas simples. Partindo de leituras consagradas como as de Eugênio Gomes, Alexandre Eulalio, John Gledson e Roberto Schwarz, este trabalho propõe como principal hipótese a de que o romance é composto em movimento de dissolução da narrativa em estruturas textuais cristalizadas e de ressignificação dessas unidades menores. Também propõe estabelecer uma leitura cruzada com *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, no intento de verificar a existência desses procedimentos nas obras anteriores do escritor.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis. Esaú e Jacó. Formas simples. Literatura Brasileira.

Introdução

Ab ovo ou *Último*. Estes foram os dois títulos cogitados para a narrativa que ao final acabou se chamando *Esaú e Jacó*. Das duas possibilidades refutadas, o segundo, inclusive intitulava o manuscrito original da obra. (GLEDSON, 2003, p. 245)

Emblemáticas essas escolhas, levando em conta seus significados diametralmente opostos. *Princípio e fim* foram considerados para dar nome a uma obra de caráter aparentemente distinto do das demais obras do escritor. Um romance que se pensa como o *alpha* e o *ômega* de um projeto literário de um artista pode sugerir algo que revele tanto suas entranhas quanto suas finalidades.

Esaú e Jacó, conforme já observou a boa crítica, principalmente a representada por John Gledson e Alexandre Eulalio, possui uma composição diversa da dos demais romances do escritor fluminense. A começar pelo dado autoral, que se apresenta logo na Advertência como indefinido. A narrativa é atribuída ao Conselheiro Aires, no entanto

*Endereço eletrônico: r.trindade@outlook.com

as intervenções realizadas pelo narrador em primeira pessoa, a todo tempo sugerem que não somente a voz de Aires é responsável pelo andamento da obra.

A possível interpretação histórica que a narrativa sugere insere um elemento novo no conjunto de romances machadianos. Até a publicação de *Esau e Jacó*, a ação se concentrava nas experiências mais ou menos relevantes do pequeno universo das personagens. Adultério, traição, ascensão social, eram alguns dos movimentos presentes nos livros anteriores. Em *Esau e Jacó*, simplesmente não há movimento, o que provoca o fastio do leitor acostumado a grandes reviravoltas e que se estende inclusive ao narrador da obra.

Indubitavelmente existe uma interpretação histórica do Brasil do Segundo Império e dos primeiros anos da República, conforme demonstra John Gledson, no ensaio homônimo ao romance. Ainda assim, o estudioso sugere que não só na História está a chave de leitura da obra, mas também na alegoria.

Em cada cena sugerida está um conteúdo carregado de significados que requerem uma interpretação mais detida. Embora pareça um romance alheio às demais construções machadianas, a leitura atenta detecta uma construção no plano formal, que em si pode ser uma chave de leitura da obra.

Ora, do que estamos falando afinal? Da ironia machadiana? Das digressões que constantemente atravancam o processo narrativo? Do aparente refinamento do autor? Sim e não. Pensamos existir na obra do escritor a recorrência de procedimentos narrativos que remetem às Formas Simples. Segundo o estudioso André Jolles (1976), estas são textos advindos da tradição oral, da cultura popular, que embora não sejam literatura, servem como base às formas atualizadas, e por fim às artísticas.

Como formas atualizadas, entendemos primeiro as narrativas lineares e menos complexas, nas quais identificamos os momentos iniciais da literatura, são textos permeados pela tradição e cultura popular, mas que, ainda que emanados do coletivo, já trazem em si um dado autoral. Seus representantes mais recorrentes são a fábula, o apólogo e a parábola.

Por fim, as formas artísticas são efetivamente o que conhecemos como literatura em seus gêneros mais consagrados. São textos notadamente comprometidos com uma proposta estética e relacionados à figura do seu autor - o artista. Trata-se de textos mais

elaborados, quais sejam os gêneros literários consagrados como o poema, o conto, a novela e o romance.

Notamos, com base em aparato crítico, que a inatividade do enredo faz saltar à vista a especificidade da sua construção. O narrador estrutura a sua obra imprimindo uma grande quantidade de interrupções e retrocessos que quase sempre abrem espaço para outra pequena narrativa, aparentemente plena de sentido em si mesma, mas que se amplia sobremaneira quando relacionada com o conjunto que compõe o romance.

Esse dado não representa uma novidade para os estudos machadianos, visto que alguns críticos já haviam observado, cada um à sua maneira particular, a ocorrência desse processo, não só em *Esau e Jacó*, mas em obras anteriores do escritor. Procuraremos analisar como esse dado foi observado por alguns deles.

Perspectivas da crítica machadiana

Para que nosso argumento tenha validade, consideramos verificar se a apropriação das formas simples - ruínas de literatura que não se constituem como tal, propriamente - efetiva-se como procedimento verificável na narrativa machadiana, e por conseguinte, de que maneira será intencionalmente realçado em *Esau e Jacó*.

Roberto Schwarz, em seus *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*, dá seguimento à crítica sociológica da obra machadiana enquadrando-a como de natureza realista, em sentido diverso do naturalismo praticado pelos seus contemporâneos. Sustenta que o vetor realista presente em Machado de Assis não se encontra na superfície de seus textos, mas numa camada mais profunda.

Importante verificar que o que se entende por realismo na crítica do estudioso é a forma como o artista encontra de imitar em si mesmo o processo social, que constitui um princípio formal capaz de conter a empiria.

O autor postula que após flertar com muitas possibilidades nas primeiras obras, Machado de Assis consegue encontrar a forma adequada para seu ideal de representação nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

No primeiro dos livros, Roberto Schwarz realiza uma distinção sobre a forma do romance e as “narrativas pré-capitalistas”, ao deparar-se com um “causo” – Forma

Atualizada híbrida entre a Saga e o Chiste - no romance *Senhora*, de José de Alencar. Vejamos o que diz:

Uma história, destacada com habilidade sobre o fundo vário do repertório que compõe a sabedoria comum, eis a poesia deste gênero – de que está banido o conhecimento conceitual, o conhecimento que não tenha caução vivida ou tradução noutra anedota. O contrário do que se passa no romance, cujas aventuras são atravessadas e explicadas pelos mecanismos gerais mas contraintuitivos da sociedade burguesa: a poesia deste está na conjunção “moderna” e artisticamente difícil de experiência viva, naturalmente a fim do esforço mimético, e do conhecimento abstrato e crítico, referido sobretudo à predominância social do valor de troca e às mil variantes da contradição entre igualdade formal e desigualdade real. (SCHWARZ, 2003, p. 59-60)

O crítico procura definir pelo viés social, a narrativa do mundo burguês – o romance. As narrativas anteriores à burguesia, não levariam em conta na sua composição uma generalidade que possa representar algo além do centro da sua experiência, uma postura crítica sobre a sociedade.

Isto posto, a leitura sociológica de Schwarz aponta como inadequada a apropriação de uma forma acrítica, num gênero que, por excelência, deve revelar de maneira clara uma posição sobre a sociedade do período no qual esteja inserido.

Contudo, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, o crítico realiza uma observação que retoma o que parecia ser dado como finalizado sobre o tema no livro anterior. Antes apontadas como apropriações indevidas na construção do romance em José de Alencar, as narrativas pré-capitalistas agora são flagradas como parte constituinte da forma encontrada pelo narrador *Brás Cubas* na escritura das suas *Memórias póstumas*:

Fazem exceção aparentemente, por serem completas em si mesmas, as anedotas, teorizações cômicas e historietas semi-alegóricas espalhadas pelo livro. Contudo, tratando-se de passagens intercaladas, a sua presença constitui ela própria uma interrupção. E se lhes examinarmos o teor, veremos que ilustram justamente o triunfo da veleidade, da inaptidão para o real, além de serem breves, não terem continuação direta, e servirem brilhantemente à necessidade de brilho de Brás Cubas. Seja no plano da forma, através das interrupções, seja no plano do conteúdo, através de anedotas e apólogos sobre a vaidade humana, a experiência visada não muda. Observemos enfim que apólogos, anedotas, vinhetas, charadas, caricaturas, tipos inesquecíveis etc. –

modalidades curtas, em que Machado carrega a tinta na maestria – são formas fechadas em si mesmas, e neste sentido matéria romanesca de segunda classe, estranha à exigência de movimento global própria ao grande romance oitocentista. É certo que são retemperadas pela sintonia com os motivos do narrador, a qual lhes assegura funcionalidade de conjunto nas Memórias. (SCHWARZ, 2000, p. 51)

No romance que o crítico aponta como forma ideal para o projeto realista de Machado de Assis, há na sua narrativa constantemente interrompida, lacunas que são preenchidas por formas dotadas de função específica nas suas origens, mas que, inseridas no contexto do romance machadiano, ganha novas feições, convenientes aos motivos do autor. Lembremos que Brás Cubas é desobrigado de realizar uma narrativa linear e coerente, já que sendo defunto, não se encontra em igualdade de condições com os leitores “mortais”.

No tempo da narração, o velho Brás, já imbuído de sua “inexistência” como homem, se permite demonstrar uma sabedoria às avessas. Sempre em tom professoral, constrói alegorias que invertem a função das formas que utiliza, pois embora se valha delas como suporte de uma possível interpretação da realidade, as esvazia propositalmente de qualquer sentido aproveitável.

Roberto Schwarz propõe que a volubilidade do autor das *Memórias* se revela num movimento contínuo de superioridade e rebaixamento de sua figura. Memória e imaginação fértil lhe permitem narrar fatos de sua infância e feitos de sua vida com facilidade. Este é o plano da superioridade. Na medida em que nos deparamos com seus delírios e maluquices, temos o rebaixamento. É nesse vai-e-vem que se dá a ocorrência das interrupções e construções alegóricas, quase sempre ancoradas nas Formas das quais tratamos.

Sendo assim, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, as Formas Simples e suas atualizações fazem parte do processo composicional na medida em que constituem a marca de volubilidade do autor-defunto, ao mesmo tempo em que marcam a falta de ritmo do romance, tirando-lhe o andamento e assim, dada a sua impropriedade, servem ao interesse da obra, como um romance não convencional.

Ainda sobre este romance, Susan Sontag, em seu ensaio *Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis*, aponta para a necessidade de o leitor atentar para os procedimentos narrativos do defunto Brás, retornando a um mecanismo que vai além da

narrativa principal, “pelas dimensões do contar: o corte em episódios curtos, os resumos irônicos e didáticos” (SONTAG, 2005, p. 51).

Os resumos irônicos e didáticos fazem parte das pausas intencionais apontadas também por Roberto Schwarz. A pseudo-sabedoria de Brás Cubas intenta direcionar o público a uma leitura que permita compreender o “ensinamento” presente na sua escrita, ainda que este seja inócuo. Tal efeito, segundo Sontag, se deve ao contraste existente entre a vida e a teoria articulada pelo autor-defunto.

A estudiosa vai adiante e propõe a noção do mecanismo de aforisma e ilustração que se aplica dentro da obra: “... o autobiógrafo faz contínuas interrupções em sua história a fim de invocar uma teoria que ela ilustra, formular uma opinião a respeito – como se tais movimentos fossem necessários para tornar a história mais interessante”. (SONTAG, 2005, p. 52).

Conforme vimos, além da marca de estilo do narrador, o dado alegórico representado na lógica aforisma-ilustração, é marca estrutural da forma utilizada, sendo fundamental para a construção do romance. Esta remete necessariamente à apropriação dos recursos narrativos pré-romance, quais sejam, as Formas Simples.

João Adolfo Hansen observa os mesmos procedimentos funcionando de maneira distinta na outra grande obra do escritor. *Dom Casmurro: Simulacro & Alegoria* se insere no debate mais recente sobre a diferenciação existente entre narrador e autor dos romances machadianos. O ensaio dialoga ricamente com a crítica de Abel Barros Baptista e seu conceito de autor suposto tomado a Wayne C. Booth.

Conforme Baptista, o autor suposto representa uma apropriação do conjunto da obra como totalidade por parte do narrador, que em primeira leitura também é um personagem, assumindo desta forma a autoria da obra em lugar do homem Machado de Assis. A esse movimento verificado nos romances da maturidade, o crítico vai chamar de crise do autor.

João Adolfo Hansen observa que uma das consequências dessa crise é a reflexão e problematização na narração, sobre as próprias condições de produção, incluindo seu principal veículo difusor: o livro. Dessa forma, o narrador ou autor de *Dom Casmurro* investe em recursos formais que dramatizam o movimento de apropriação do gênero romance por parte de uma literatura em formação, como a brasileira.

As novas relações estabelecidas entre forma literária e meio material determinam alterações do sentido das matérias transformadas pelo romance. Arcaísmos provenientes do tempo do Império, como as máximas, os provérbios, as sentenças morais, a religião católica, o patriarcalismo e a fidelidade amorosa no casamento de um mundo baseado no corporativismo e no favor, tornam-se adequados, porque sintéticos e parodiáveis, para a transformação ficcional e humoradamente indeterminada de coisas disparatadas, velhas as “modernas”, “modernas” as velhas. Enquanto são transpostas na cena do romance como ruínas de um tempo aparentemente morto, tornam-se aptas para figurar alegoricamente a ruína da verossimilhança tradicional na escrita do autor ficcional, Dom Casmurro. (HANSEN, 2008, p. 148-149)

Ora, sabemos que os “arcaísmos” apontados pelo crítico, são as ruínas ou matrizes da própria literatura, que não datam do tempo do Império e não se localizam no Brasil, mas fazem parte da tradição cultural europeia. Como formas atualizadas da Locução, as máximas, os provérbios e as sentenças morais corroboram a construção da imagem de um narrador ou, concordando com Abel Barros Baptista, autor suposto também fadado à ruína.

O nó em *Esaú e Jacó*

Voltemos a *Esaú e Jacó*, o romance machadiano que verificamos ser um dos mais complexos e ambíguos da lavra do escritor. Assim o define Alexandre Eulalio em *O Esaú e Jacó na obra de Machado de Assis: as personagens e o autor diante do espelho*. Neste ensaio, o crítico aponta a superficialidade e, por consequência, a dificuldade de pontuar os temas nele presentes.

O romance a todo o tempo gira em falso, falta profundidade ao tratar do aparente tema central que é a divergência constante entre os irmãos Pedro e Paulo, consequências pouco interessantes do mito dos irmãos Esaú e Jacó. Flora e Aires, embora pouco atraentes ao leitor, seriam as personagens que mais se aproximam da profundidade humana que os gêmeos deveriam ter.

Eulalio propõe uma teoria sobre o romance machadiano. Para ele, as narrativas da chamada segunda fase do escritor constituem um mundo fictício que se baseia num progressivo encaminhamento do aforisma, que passa pelo apólogo, é alçado à novela, e por sua vez, ao romance.

O romance machadiano será, em última análise, um sistema organizado de apólogos em contraponto com episódios significantes; um sistema no qual a verdade psicológica, atentamente perseguida, desvenda aquilo que está por detrás das aparências, e isto por meio da sua fricção através da ironia, ou do sarcasmo. (EULALIO, 1992, p. 350)

O aforisma, como estágio inicial da construção ficcional de Machado, é “... a enunciação abstrata de uma experiência ou de um conceito, como o provérbio...” (EULALIO, 1992, p. 350), mas não só ele. Essa manifestação em forma de locução proverbial é recorrente no romance machadiano, mas por muitas vezes dá lugar a construções vinculadas ao Chiste, ao Mito, à Adivinha, ao Caso, à Legenda e também ao Conto².

Em seguida, Eulalio trata da dramatização “*semi-alegórica*” do aforisma: o apólogo. Notemos que o prefixo semi, relativiza o sentido fechado da representação. De tal maneira que o significado de seu emprego vai se completar somente na produção literária, ou seja, a Forma Artística do romance.

O binômio aforisma-apólogo é uma combinação frutífera para a interpretação alegórica de *Esau e Jacó*. O romance que se apresenta confuso e repleto de lacunas formais e de entendimento terá na sua própria construção truncada a chave que faz emergir o seu sentido.

Antes de seguirmos com os possíveis desdobramentos que o ensaio de Alexandre Eulalio traz para este trabalho, observemos alguns apontamentos de grande importância para a compreensão do romance em estudo, realizados por John Gledson no livro *Machado de Assis – Ficção e História*.

Gledson registra que a impressão inicial do livro causa um desapontamento no leitor. Enredo frágil, complexo, ainda que vazio, provoca tédio no leitor. Propõe, todavia, que existe na camada mais profunda um sistema alegorizante que realiza uma interpretação histórica da realidade brasileira, principalmente a do Segundo Império e do Princípio da República. Elementos simbólicos presentes nas localizações geográficas das cenas capitais do romance, nomes de personagens e episódios aparentemente desconexos com a narrativa principal, atribuem relevância ao livro.

² Entendamos aqui o Conto, não como gênero literário, mas como Forma Simples tal qual estudada na análise morfológica de André Jolles, em *Formas simples*.

O ensaio aponta um sem número de movimentos realizados na narrativa que remetem diretamente ao seu modo de construção. À medida que críticos, como Eugenio Gomes e Affonso Romano de Sant'Anna, sentem-se seduzidos pela possibilidade de olvidar o contexto histórico da obra para se concentrarem somente na forma do romance, John Gledson busca na composição formal elementos para a sua interpretação histórica.

Daremos ênfase agora às observações que Gledson realiza quanto aos procedimentos executados na narrativa que reflitam seu processo de construção. Somos chamados à atenção para o episódio da Tabuleta velha do confeitiro, cena emblemática do livro.

John Gledson invoca a partir dela um julgamento histórico do império que estava em declínio. Com isso se permite verificar numa cena alheia ao enredo central, um elemento importante para a compreensão da proposta do narrador. O que é esse pequeno desvio de curso senão uma atualização à conveniência do narrador da Forma Simples chamada de Caso?

Observemos: em um Caso há elementos que ilustram uma determinada norma de conduta para aqueles que conhecem o código. Na sua ingenuidade, Custódio confia seu dilema ao poder julgador do Conselheiro Aires, que por sua vez, ainda que tenha decidido em favor da troca, também dá ao leitor a possibilidade de julgar.

Verificamos processo parecido com o episódio da barba do frei italiano. Esta lhe era pintada de negra, mas tornava a ficar grisalha: “Or, bene, para falar com o meu capucho, por que este e o maltrapilho voltaram do grisalho ao negro? A leitora que adivinhe, se pode: dou-lhe vinte capítulos para alcançá-lo”. (ASSIS, 2005, p. 68).

John Gledson aponta a existência do enigma e procura solucioná-lo afirmando ser o frei italiano a representação do império que procura rejuvenescer-se, mas ao final volta a ser o que sempre foi. Afirma haver um dado de sátira nessa caracterização, e de fato existe.

Seguindo a nossa proposta de análise, temos aí duas Formas Simples que se mesclam na construção da imagem da ilustração do frei. Uma delas é a Adivinha, outra o Chiste. A Adivinha consiste no enigma proposto pelo narrador, em cima da ilustração. O destinatário do desafio é o leitor, nesse caso, a leitora que, de maneira ousada, se vê obrigada a dar conta da interrogação em vinte capítulos.

O Chiste se encontra na descrição realizada da situação. Existe um elemento que satiriza o regime. Para entendermos melhor, veremos como se caracteriza essa Forma Simples.

Segundo André Jolles, trata-se da Forma que desata coisas. Advém do cômico que pretende desfazer os nós da lógica, da ética, da linguagem e até mesmo das outras Formas Simples. O que se passa neste caso com a Adivinha.

A disposição mental do Chiste pretende desfazer o elemento repreensível apontando sua insuficiência. Desse modo o Chiste se faz zombaria.

Quando a zombaria é realizada preservada a distância do objeto zombado, o trocista está realizando uma sátira, quando é realizada por dentro da situação, ou seja, incluindo o autor da zombaria ou manifestando solidariedade, esta se faz ironia e está muito próxima dos sentimentos de melancolia, sofrimento e dor: “O azedume da sátira visa o seu objeto; o azedume da ironia resume-se em encontrar em nós o que censuramos em outrem”. (JOLLES, 1976, p. 212)

No caso de Machado de Assis, a ironia encontra-se muito mais realizada nos autores Brás Cubas e Dom Casmurro. Por enquanto, detenhamo-nos na ocorrência das Formas Simples.

A cada capítulo, a obra revela as suas entranhas, ora nas máximas desprovidas de qualquer profundidade, ora nos comentários realizados pelo narrador. No capítulo 37, temos a combinação de uma frase atribuída ao personagem Paulo: “A abolição é a aurora da liberdade; esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco”. (ASSIS, 2005, p. 92)

Do discurso que beira o sublime na aparência e à insignificância na essência, comenta o narrador:

Há frases assim felizes. Nascem modestamente, como a gente pobre; quando menos pensam, estão governando o mundo, à semelhança das ideias. As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas. (ASSIS, 2005, p. 92)

É de grande valia para a nossa leitura essa passagem. Verificamos que é dotada de um sentido que vai para além do simples episódio. As ruínas de literatura que

estamos estudando consistem exatamente na dificuldade de se estabelecer uma identidade autoral.

As Formas Simples seriam, reforçando a leitura de André Jolles, anteriores aos gêneros literários e independentes de um gênio criador, ou principalmente, de uma marca autoral, pois emanam do imaginário coletivo. Propõe também que elas constituem a base da teoria literária, entendendo que a Forma Artística estudada pela crítica é o produto final possível e acabado de uma dada disposição mental consciente do artista.

Nesse pequeno capítulo, vemos posta a nu, a crise do autor, apontada por Abel Barros Baptista como um dos pontos críticos da ficção machadiana. Em *Esau e Jacó*, o autor empírico que se desfaz da autoria atribuindo-a ao Conselheiro Aires, parece se manifestar.

Passemos a uma análise mais detida do capítulo L: “*O tinteiro de Evaristo*”.

Imediatamente após o ocorrido entre o confeitiro Custódio e Aires, nós, leitores, somos transportados a um jantar em Botafogo. Todos os presentes são as irmãs Perpétua e Natividade, acompanhadas de Santos e o Conselheiro. Como espécie de solidariedade aos sentimentos do confeitiro por sua velha tabuleta, Perpétua demonstra apego a um velho tinteiro, que supostamente pertencera a Evaristo da Veiga (1799-1837), jornalista e político.

Guardado como relíquia, o objeto fazia referência a um homem admirável cuja obra efetivamente Perpétua não conhecia a fundo, só tinha ouvido falar. Estamos diante de um exemplo inequívoco de Legenda, Forma Simples por excelência. Existe nesse caso um símbolo de virtude que necessita ser imitado, de tal maneira que sirva de modelo para seus seguidores.

Sabemos que Evaristo da Veiga foi autor da letra do Hino da Independência e fundador do jornal *Aurora Fluminense*, tendo participação ativa no processo que culminou na abdicação de D. Pedro I. Aqui, o personagem histórico é não mais um sujeito, mas um exemplo que se consubstancia em um objeto, e é alvo de admiração.

Já havíamos nos deparado com as Formas Simples servindo como base para um questionamento no capítulo inaugural do romance. A cabocla Bárbara, espécie de

oráculo, cuja presença está fortemente marcada na tradição literária³, possui uma dimensão que se posiciona nas duas faces da mesma moeda. John Gledson observa este movimento: “Muitos leitores, acostumados com o ceticismo completo de Machado, devem ficar confusos com a importância atribuída à profecia e à adivinhação...”. (GLEDSON, 2003, p. 212)

Mito e Adivinha são os dois pontos presentes nas extremidades de uma mesma via, chamada questionamento. Temos aqui menos uma questão de crença do que uma implicação formal. Na medida em que se autoriza a presença de um oráculo, que questiona e também profetiza sobre a vida dos gêmeos Pedro e Paulo, inaugura-se no romance um universo mítico. Por pergunta e resposta se cria um universo das formas e, por consequência, o narrador convida o leitor a compreender a intenção da obra, provavelmente uma consideração acerca das finalidades da própria ficção.

A construção do Mito é percebida com propriedade por Michael Wood:

É fácil ver a construção retroativa da profecia: foram as duas nações e os dois tipos de povos, os filhos de Esaú e os filhos de Jacó em suas linhagens históricas posteriores que deram origem à história dos gêmeos lutando no útero, e não o contrário. A aparente história pré-natal é o resultado de acontecimentos posteriores, não a causa deles. (WOOD, 2009, p. 192)

Segundo o crítico, o narrador onisciente do romance emprega elementos comuns aos outros romances do escritor, dentre eles a paródia, o tom herói-cômico e o enfoque picaresco. Destacamos até aqui o sistemático aproveitamento das ruínas literárias reveladas nos entrecchos, como uma das principais marcas da originalidade com que Machado de Assis produz o gênero romance.

Wood também postula haver por parte do autor da obra a intenção de análise do próprio texto à medida que o compõe. Esse movimento é emblemático, porque assim como sugere John Gledson, além de fazer a análise da representação do realismo construído pelo romance, o trabalho reflexivo pode também fazer uma representação da realidade.

Para além dessas possibilidades, estamos procurando demonstrar a construção de uma ficção que estabelece vínculos com as outras obras do escritor. Michael Wood

³ Lembremos a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, na qual o oráculo de Delfos profetiza ao rei Laio, de Tebas, que seu filho será o seu carrasco e desposará a própria mãe.

capta o movimento reverso na profecia de *Esaú e Jacó*. Parece-nos haver, e isso não só nas revelações da adivinha, uma obra que se constrói ao contrário, ou se desconstrói do começo para o fim. O autor intencionalmente cria um romance que desfaz a cada segmento as estruturas do gênero, revelando seus alicerces, seus procedimentos, suas origens e filiação. Através desse processo desconstrói-se, revela-se e reconstrói-se a partir de suas ruínas.

Percebemos, assim, tomando como base o diálogo entre as chamadas obras da maturidade, que o narrador segue uma linha de conduta, regida pela pena hábil do escritor Machado de Assis, autor empírico e questionador das formas de representação na literatura, que constrói na figura do conselheiro Aires um instrumento para problematizar dentro da ficção um questionamento que é da alçada do escritor.

Em síntese, o romance parece representar na sua forma a insuficiência do material que lhe serve como matéria bruta, desesperadamente buscando um sentido, pois o que tem diante de si é o abismo, o nada. Quando Aires descobre uma personagem que vale a pena descrever e com ela atribuir um possível sentido unívoco à obra, esta morre e o abandona com o problema da narrativa nas mãos. O que poderia ter sido caso Flora se decidisse por um dos gêmeos? Provavelmente, a dignidade da jovem apenas permitisse não se juntar ao lugar-comum das personagens que escolhem e tomam decisões o tempo todo sem pesar as consequências que trarão. À Flora a única opção que parece restar é a não opção de todos, qual seja, a morte.

Assim, propomos que a construção desse autor suposto em *Esaú e Jacó* é mais complexa do que em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, pois entre o narrador e o leitor, há a inserção do conselheiro Aires, personagem e autor suposto da narrativa incluída no sétimo caderno.

Sobre esse movimento, sugere Pedro Armando de Almeida Magalhães:

(...) Observamos também que o narrador procura conferir uma maior liberdade de leitura ao leitor, mas por vezes parece cerceá-lo. Além disso, ele se nega a falar de si mesmo. No entanto, introduzindo no relato suas próprias opiniões, não mantém a promessa, marcando, de qualquer modo, presença ao longo de todo o texto.

Assim, a incongruência da atitude do narrador é relativa ao próprio ato de narrar ou transparece em suas orientações de leitura ao leitor. Por outro lado, deve-se ressaltar que o narrador de *Esaú e Jacó* não apresenta a volubilidade e “impudicícia” de um Brás Cubas, sendo

mais comedido e fiel a determinados preceitos, reconhecendo por vezes não saber de tudo, hesitando ao relatar os fatos na busca pelo estabelecimento da verdade, como se estivesse realmente preocupado com uma certa correção de ordem técnica, ou uma certa uniformidade de postura ética. (MAGALHÃES, 2006. p. 254 – 255)

O crítico nota que o perfil adotado pelo narrador em *Esau e Jacó* é mais comedido; o conselheiro Aires estabelece limites para si, que implicam necessariamente um comprometimento maior com a matéria narrada.

Do lado diametralmente oposto está o comprometimento do personagem Aires. O sorumbático personagem não se posiciona de maneira efetiva em todas as ocasiões em que é solicitado; ao contrário, se esquivava de posicionamentos, tomando a cautela de fazê-lo sem produzir atritos com as partes que lhe oferecem demandas.

Considerações finais

Posta toda essa problemática, faz-se necessário escolher de que maneira esse romance será lido: em adesão ao velho conselheiro, participando junto com ele da construção da obra, ou buscando encontrar nas fissuras que deixa, no não dito, as respostas para as indagações mais profundas que se deixam transparecer no trabalhoso romance?

Ao final da obra, Aires dá uma rara e derradeira resposta ao deputado, que lhe indaga sobre a mais recente separação dos gêmeos:

(...) Nada era novidade para o conselheiro, que assistira à ligação e desligação dos dous gêmeos. Enquanto o outro falava, ele ia remontando os tempos e a vida deles, recompondo as lutas, os contrastes, a aversão recíproca, apenas disfarçada, apenas interrompida por algum motivo mais forte, mas persistente no sangue, como necessidade virtual. Não lhe esqueceram os pedidos da mãe, nem a ambição desta em ver os grandes homens.

– O senhor que se dá com eles diga-me o que é que os fez mudar, concluiu o amigo.

– Mudar? Não mudaram nada; são os mesmos.

– Os mesmos?

– Sim, são os mesmos.

– Não é possível.

Tinham acabado o almoço. O deputado subiu ao quarto para se compor de todo. Aires foi espera-lo à porta da rua.

Quando o deputado desceu, vinha com um achado nos olhos.

– Ora, espere, não será... Quem sabe se não será a herança da mãe que os mudou? Pode ter sido a herança, questões de inventário... Aires sabia que não era a 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, 2005, p. 249-250)

O conselheiro é personagem e leitor privilegiado, pois intermedeia as relações entre as demais personagens e, devido a sua inserção em todos os núcleos da trama, pode ler a todos nós com maior propriedade.

Evidencia-se nesse último movimento a mescla entre o narrador e o personagem. No final do livro, Aires dá uma resposta ao deputado, seu interlocutor na trama e ao leitor, que procura entender as razões ou desrazões de Pedro e Paulo. Após a morte de Flora e Natividade, tendo mais de uma vez trocado promessas de amizade, os irmãos não conseguem fugir das suas origens, deixar de serem almas malnascidas e se entregam à sua natural repulsa, mostrando pelo distanciamento que não tinham mudado tanto assim. Ao final, conformam-se com suas vidas políticas acreditando cumprirem o futuro grandioso em que a mãe tanto acreditara.

As Formas Simples nessa obra exercem, além de tudo, um papel de marcação do tempo. Os casos, provérbios, adágios, máximas e aforismos remetem a experiências passadas, no intuito de projetar uma consequência ou influência prática num determinado porvir, transmitem a ideia de apreensão da totalidade ou até mesmo da eternidade, buscada e por fim representada pelo conselheiro na flor de sua botoeira. A de sempre.

De tal maneira, o que a crítica observa como princípio formal revela-se em *Esau e Jacó* como um processo de construção posto a nu e que também se constitui um tema, pois ao produzir esse exercício metaficcional, Machado de Assis mobiliza o texto para tratar também do lugar da própria literatura e da sua forma de produção.

Por fim, podemos sugerir que embora sejam propositalmente evidentes na construção de *Esau e Jacó*, as Formas Simples já se faziam ver, obliquamente, na construção das narrativas anteriores do escritor, corroborando a hipótese de Machado de Assis evidenciar no romance de 1904, o que antes permanecera nas entrelinhas.

Referências bibliográficas

Fontes primárias

ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2005.

ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: *Obras completas*. São Paulo: W.M. Jackson, 1957.

Fontes teóricas

EULALIO, A. *Escritos*. [org. Berta Waldman e Luis Dantas]. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Unesp, 1992.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

HANSEN, J. A. Dom Casmurro: simulacro & alegoria. In: GUIDIN, M. L.; GRANJA, L.; RICIERI, F. W. (Orgs.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MAGALHÃES, P. A. de A. Vozes da narração em Esaú e Jacó. In: ROCHA, J. C. de C. (org.). *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó/SC: Argos, 2006. p. 254-255.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34. 2000.

SONTAG, S. Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis. In: *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 47-60.

WOOD, M. Entre Paris e Itaguaí. In: *Novos Estudos*, n. 83, mar.2009, p. 185-196.

ABSTRACT: *This paper aims to study the novel Esaú e Jacó, written by Machado de Assis, considering the story fragmentation into smaller units called by André Jolles as Simple Forms. Grounded on machadiano's studies carried by legitimate critics as Eugênio Gomes, Alexandre Elalio, John Gledson, Roberto Schwarz and Hélio Seixas Guimarães, we raise as main hypothesis that the novel is composed of dissolution narrative process, through crystallized textual structures, and redefinition of these forms. This study also proposes to establish a comparative reading with Memórias Póstumas de Brás Cubas and Dom Casmurro, in an attempt to verify the existence of these procedures in the previous works of the writer.*

KEYWORDS: *Machado de Assis. Esaú e Jacó. Simple forms. Brazilian literature.*

Envio: outubro/2014

Aceito para publicação: outubro/2014